

ACTAS DEL XV CONGRESO DE LA
ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE
HISPANISTAS
IV



BEATRIZ MARISCAL ~ MARIA TERESA MIAJA

Actas del XV Congreso
de la Asociación Internacional
de Hispanistas

Actas del XV Congreso
de la Asociación Internacional
de Hispanistas

Las dos orillas

*Monterrey, México
del 19 al 24 de julio de 2004*

IV

LITERATURA HISPANOAMERICANA,
SIGLOS XIX, XX Y XXI

Edición de

BEATRIZ MARISCAL

MARÍA TERESA MIAJA



Diseño de la portada: Gustavo Amézaga Heiras
Tipografía y formación: Alejandro Rivas Velázquez

© Derechos Reservados 2006
Asociación Internacional de Hispanistas,
Tecnológico de Monterrey,
El Colegio de México,
Fondo de Cultura Económica

IMPRESO Y HECHO EN MÉXICO

Vol. I ISBN:

Vol. II ISBN:

Vol. III ISBN:

Vol. IV ISBN:

ÍNDICE GENERAL DE LA OBRA

VOLUMEN I

Hispanismo
Historia e Historiografía
Lingüística
Literatura Medieval
Literatura Tradicional

VOLUMEN II

Literatura Española y Novohispana,
Siglos XVI, XVII y XVIII
Arte y Literatura

VOLUMEN III

Literatura Española,
Siglos XIX, XX y XXI
Literatura del Exilio
Teoría Literaria
Cine y Literatura

VOLUMEN IV

Literatura Hispanoamericana,
Siglos XIX, XX y XXI

JUNTA DIRECTIVA

Presidentes de Honor

†Ramón Menéndez Pidal (1962)

†Dámaso Alonso (1962-1965)

†Marcel Bataillon (1965-1968)

†Ángel Rosenblat (1968-1971)

†Edward M. Wilson (1971-1974)

†Rafael Lapesa (1974-1977)

Ana María Barrenechea (1977-1980)

Universidad de Buenos Aires

†Juan López Morillas (1980-1983)

†Franco Meregalli (1983-1986)

Elias L. Rivers (1986-1989)

SUNY, Stony Brook

Margit Frenk (1989-1992)

Universidad Nacional Autónoma de México

Alan Deyermond (1992-1995)

Queen Mary and Westfield Collage, London

Augustin Redondo (1995-1998)

Université de la Sorbonne Nouvelle

Lía Schwartz (1998-2001)

The Graduate Center, City University of New York

Miembros de Honor

SAR La Infanta Dña. Margarita de Borbón

Exmo. Sr. D. Carlos Zurita

Duques de Soria

JUNTA DIRECTIVA 2001-2004

Presidenta

Aurora Egido

Universidad de Zaragoza

Vicepresidentes

Jean-François Botrel

Université Rennes 2

Alfredo Hermenegildo

Université de Montreal

Pablo Jauralde Pou
Universidad Autónoma de Madrid
Melchora Romanos
Universidad de Buenos Aires

Secretario General
Carlos Alvar
Université de Genève

Secretario Adjunto
Isaías Lerner
The City University of New York

Tesorero
David T. Gies
University of Virginia

Tesorero Adjunto
Miguel Marañón Ripoll
Instituto Cervantes

Vocales
Pedro Álvarez de Miranda
Universidad Autónoma de Madrid
Vsévolod Bagnó
Academia de Ciencias de Rusia, San Petersburgo

Pedro M. Cátedra García
Universidad de Salamanca
Augusta Da Costa Vieira
Universidade de São Paulo

Trevor J. Dadson
University of Birmingham

Giuseppe Grilli
Università di Napoli

Beatriz Mariscal Hay
El Colegio de México

Joseph T. Show
Michigan State University

COMISIÓN LOCAL ORGANIZADORA

Presidente Honorario

Carlos Fuentes, *Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey*

Vicepresidentes

Alberto Bustani Adem, *Tecnológico de Monterrey*

Consuelo Sáizar, *Fondo de Cultura Económica*

Alfonso Rangel Guerra, *Consejo para la Cultura de Nuevo León*

Margo Glantz, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Andrés Lira González, *El Colegio de México*

Patricio López del Puerto, *Tecnológico de Monterrey-Universidad Virtual*

Secretaria General

Blanca López de Mariscal, *Tecnológico de Monterrey*

Secretaria Académica

Beatriz Mariscal Hay, *El Colegio de México*

Vocales

María Teresa Miaja, *Universidad Nacional Autónoma de México*

Aurelio González, *El Colegio de México*

Silvia Garza, *Cátedra Alfonso Reyes, Tecnológico de Monterrey*

Inés Sáenz, *Tecnológico de Monterrey*

Claudia Reyes Trigos, *Tecnológico de Monterrey*

Eduardo Parrilla, *Tecnológico de Monterrey*

Judith Farré Vidal, *Tecnológico de Monterrey*

VOLUMEN IV

ÍNDICE

LITERATURA HISPANOAMERICANA, SIGLOS XIX, XX Y XXI

ANÍBAL GONZÁLEZ, “La importancia de ser sentimental: amor y escritura en la novela hispanoamericana de hoy”	3
LUIS VICENTE DE AGUINAGA, “Los aforismos de Roberto Juarroz” .	23
BEATRIZ DE ALBA-KOCH, “Fe y razón en la educación de las mujeres: el iluminismo cristiano de Fernández de Lizardi en su <i>Quijotita</i> ”	31
CLAUDIA ALBARRÁN, “Desdoblamiento, travestismo y otredad en los cuentos de Juan Vicente Melo”	39
MARY G. BERG, “La palabra como arma: <i>El paraíso en la otra esquina</i> de Mario Vargas Llosa”	49
JOAQUÍN HENRI BILLARD MOCOCAIN, “Del margen al centro: la interacción entre la familia de sustitución y el personaje homosexual en la narrativa hispanoamericana de la última década” . . .	57
LILIANET BRINTRUP HERTLING, “Lecturas de Ignacio Domeyko, viajero polaco del siglo XIX”	65
MIREYA CAMURATI, “Borges: De la crónica a la cita, y de la cita al poema”	81
NORA LIZET CASTILLO AGUIRRE, “La identidad femenina dentro de la novela mexicana”	91
KYUNG-WON CHUNG, “Borges y el espejo”	101
ALMA CONWAY, “Imagen del mundo indígena y crisis de identidad cultural en las novelas de Manuel Scorza”	115
HELOISA COSTA MILTON, “En nombre del padre: <i>La mestiza de Pizarro</i> , de Álvaro Vargas Llosa”	127
DOMNITA DUMITRESCU, “A los 35 años de <i>Renga</i> : Octavio Paz y la universalidad del lenguaje poético”	135
ANTONIO R. ESTEVES, “La reconstrucción literaria de las aventuras amazónicas de Luis Gálvez en <i>Galvez imperador do Acre</i> (1976), de Márcio Souza y <i>La estrella solitaria</i> (2003), de Alfonso Domingo”	145
LUZ FERNÁNDEZ DE ALBA, “Sergio Pitlor: Un adelantado”	157

MALVA E. FILER, “Genealogía, memoria histórica e identidad personal en <i>Santo Oficio de la Memoria</i> de Mempo Giardinelli” . .	169
BERNARDO ENRIQUE FLORES ORTEGA, “Vigencia del mito clásico en tres escritores latinoamericanos”	177
GANESH GADRE VASANT, “Octavio Paz y Pablo Neruda sobre Nehru y la India: Dos perspectivas opuestas”	185
COLUMBA C. GALVÁN GAYTÁN, “Plaza Pública: <i>Conversaciones del Payo y el Sacristán</i> (un periódico de José Joaquín Fernández de Lizardi)”	197
GLORIA GÁLVEZ-CARLISLE, “Desórdenes gastronómicos: metáfora literaria compleja en la narrativa de Ana María del Río y Andrea Maturana”	209
PAUL-HENRI GIRAUD, “El poema como ejercicio espiritual: Octavio Paz y el haikú”	217
MARGO GLANTZ, “Nellie Campobello: ¿Virilidad? ¿Afeminamiento?”	227
FERNANDO GÓMEZ HERRERO, “Geopolítica, geocultura, hispanismo”	243
MARGA GRAF, “ <i>Entre las orillas</i> : imágenes de Europa e Hispanoamérica en las obras de Domingo Faustino Sarmiento (<i>Viajes</i> , 1848), Ricardo Güiraldes (<i>Raucha</i> , 1917) y Eduardo Caballero Calderón (<i>El buen salvaje</i> , 1966)”	257
NORA GUZMÁN, “La transgresión en distintos niveles temáticos: <i>Nadie me verá llorar</i> de Cristina Rivera Garza”	267
LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ QUIÑONES, “Vigencia del Modernismo martiano”	279
ADRIÁN HERRERA FUENTES, “Miradas mexicanas a la Alemania nazi: José Emilio Pacheco y Jorge Volpi”	289
RITA CATRINA IMBODEN, “Desde el cuerpo. La poesía neobarroca de Coral Bracho”	301
JACQUES JOSET, “¿Ecos de <i>La lozana andaluza</i> en <i>Bomarzo</i> ?”	319
DONNA KABALEN DE BICHARA, “Identidad y la literatura chicana: dos obras de Sandra Cisneros”	329
ESPERANZA LARA VELÁZQUEZ, “Las primicias de un libro inédito de José Juan Tablada: <i>Códices y estampas viejas</i> ”	339
MARGARITA LEÓN VEGA, “Conservadurismo y modernidad en la poesía religiosa de Concha Urquiza. Reutilización de dos símbolos místicos: la fuente y la llama de amor viva”	351

GUILLERMO LESCANO ALLENDE, “Girando sobre Girondo: apuntes sobre el erotismo”	361
PABLO LOMBÓ MULLIERT, “Las octavas reales de Oliverio Girondo”	375
CECILIA LÓPEZ BADANO, “Canon e identidad nacional en la literatura argentina reciente: de Ricardo Piglia a Tomás Eloy Martínez”	383
ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA, “Violencia y literatura en <i>El cobrador</i> de Rubem Fonseca”	393
MARIANO LÓPEZ LÓPEZ, “El teatro de Vargas Llosa: una «ilusión» dramática”	405
PILAR MANDUJANO JACOBO, “El artista en la sociedad moderna (los modernistas en México)”	419
GIOVANA MINARDI, “ <i>La tentación del fracaso</i> , los diarios de Julio Ramón Ribeyro, entre escritura y existencia”	429
ROMILDA MOCHIUTI, “De Cervantes a Rulfo: Un estudio de la mujer en el triángulo amoroso”	443
YOLANDA MONTALVO APONTE, “La reversión de valores judeo-cristianos en <i>La virgen de los sicarios</i> ”	457
SONIA MONTES ROMANILLOS, “Leer en fili-grama: una aproximación lingüística a <i>Cadáveres</i> de Néstor Perlongher”	467
PABLO MORA, “Laura Méndez de Cuenca: escritora mexicana entre siglos (XIX-XX)”	481
MAYULI MORALES FAEDO, “ <i>La noche oscura del niño Avilés</i> : motivos de la mística en una novela puertorriqueña de fin de siglo”	497
ESTELA MUNGUÍA ESCAMILLA, “Reflejos educativos en <i>La hija del judío</i> ”	509
LAURA NAVARRETE MAYA, “Carlos Noriega Hope narrador enmarcado en la transición cosmopolita del México de los años veinte”	517
FLORENCE OLIVIER, “Dos conquistas. Paralelismo e inversión entre «Las dos orillas» y «Las dos numancias» en <i>El Naranja</i> de Carlos Fuentes”	523
BETTINA PACHECO OROPEZA, “La autobiografía del escritor latinoamericano contemporáneo o la revelación de una individualidad diferente en el continente”	531

ARMANDO PEREIRA, “La escritura de <i>Farabeuf</i> de Salvador Elizondo”	539
JAUME PONT IBÁÑEZ, “La recepción crítica de la poesía de Carlos Edmundo de Ory: canon y disidencia”	545
KLAUS PÖRTL, “Fragmentos de identidad en el teatro contemporáneo colombiano y ecuatoriano”	565
CARLOS MIGUEL PUEYO, “De Verlaine a Darío: en torno a los sentidos. Nuevas consideraciones”	573
MARÍA ROSARIO QUINTANA, “Identidad e identidades en los cuentos de Medardo Fraile”	585
MARCELA DEL RÍO REYES, “Correspondencias argumentales, referencias intertextuales y contextuales en <i>Lucha de patronos</i> de Alfonso Reyes”	593
ALBERTO RODRÍGUEZ, “ <i>Con el eslabón</i> : los aforismos de Enrique José Varona”	603
BLANCA RODRÍGUEZ, “La guerra como placer estético en <i>Cartucho</i> ”	611
YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, “Los <i>reporters</i> : una plaga”	621
MARÍA DE LOURDES ROMERO ÁLVAREZ, “Sintaxis periodística de los titulares en los diarios de la ciudad de México”	635
ÁLVARO RUIZ ABREU, “El género, la máscara y el mito en Payno”	645
INÉS SÁENZ NEGRETE, “El círculo de la violencia en <i>Cambio de piel</i> de Carlos Fuentes y <i>José Trigo</i> de Fernando del Paso”	653
NÉSTOR SALAMANCA-LEÓN, “ <i>Pater familias paradiso expulsus</i> ”	661
OSMAR SÁNCHEZ AGUILERA, “ <i>Nuestra América</i> , vindicación del ensayo”	675
SABRINA SEDLMAYER, “Borges y la comunidad ordinaria”	687
MANUEL SOL, “ <i>El Parnaso mexicano</i> de Vicente Riva Palacio”	697
JOSIE SORIA BORTZ, “La indumentaria del tiempo y el espacio en <i>Un hogar sólido</i> de Elena Garro”	709
SONIA THON, “Pragmática de la recreación del texto: El minotauro de Jorge Luis Borges”	717
DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO, “La teatralización de la cotidianidad en la obra dramática de Emilio Carballido”	727
PATRICIA VENTI, “Reescritura y postmodernidad en <i>La condesa sangrienta</i> de Alejandra Pizarnik”	739

PRESENTACIÓN

Las Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que ofrecemos al lector, recogen las conferencias plenarias de Miguel León Portilla (Universidad Nacional Autónoma de México), Jens Lüdke (Universidad de Heidelberg, Alemania), Nicolas Round (Universidad de Sheffield, Reino Unido), Maria Grazia Profeti (Universidad de Florencia, Italia), Mario Hernández (Universidad Autónoma de Madrid, España) y Aníbal González (Universidad del Estado de Pennsylvania, E.U.) y los trabajos seleccionados entre los presentados a lo largo de noventa y siete sesiones que se llevaron a cabo del 19 al 24 de julio de 2004 en Monterrey, México, en el Instituto Tecnológico de Monterrey.

La inauguración oficial del XV Congreso estuvo a cargo de sus Altezas Reales los Príncipes de Asturias, don Felipe de Borbón y doña Leticia Ortiz y por Aurora Egido, Presidenta de la AIH, cuyas palabras aparecen en el Volumen I de las Actas.

El lema del Congreso, “Las dos orillas” sirvió de hilo conductor de esa nutrida reunión académica de jóvenes y consagrados hispanistas procedentes de Europa, América, Medio Oriente y Asia. La variedad y riqueza de los trabajos presentados dan una idea de la vitalidad actual de los estudios del Hispanismo internacional y de los avances y nuevas tendencias en la investigación y estudio de la lengua, literatura, historia, cine, arte y cultura hispánicos.

Una de las novedades del programa académico que incluyó, además de las sesiones plenarias y las de comunicaciones, los diez y siete encuentros de investigadores y tres mesas redondas, fue la celebración del Primer Encuentro Internacional de las Asociaciones Nacionales de Hispanistas que, en el año previo al cuarto centenario de la publicación del *Quijote* y ante el debate sobre el estado actual de los hispanismos nacionales, hizo patente la solidaridad de la Asociación Internacional de Hispanistas con las Asociaciones Nacionales emergentes.

Los doscientos sesenta y un trabajos que publicamos están repartidos en cuatro volúmenes. El Volumen I contiene las palabras de SAR el Príncipe de Asturias y de Aurora Egido, Presidenta de la AIH, las comunicaciones de la mesa redonda sobre Hispanismo y las plenarias y comunicaciones sobre Historia e Historiografía, Lingüística, Literatura Medieval, Literatura Tradicional y Literatura y Traducción. El Volumen II está dedicado a la Literatura Española y Novohispana de los siglos XVI,

XVII y XVIII y a los trabajos sobre Arte y Literatura. El Volumen III contiene los trabajos sobre Literatura Española de los siglos XIX, XX y XXI, sobre Literatura del Exilio, sobre Teoría Literaria y sobre Cine y Literatura. El Volumen IV está dedicado a la Literatura Hispanoamericana de los siglos XIX, XX y XXI.

Las Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas se publican gracias al apoyo de la Asociación Internacional de Hispanistas, El Colegio de México, el Fondo de Cultura Económica y el Instituto Tecnológico de Monterrey. Los editores agradecen el apoyo recibido y a Alejandro Rivas Velázquez su excelente trabajo de composición tipográfica.

México.

BEATRIZ MARISCAL

BLANCA LÓPEZ DE MARISCAL

AURELIO GONZÁLEZ

MARÍA TERESA MIAJA

Literatura hispanoamericana,
siglos XIX, XX y XXI

LA IMPORTANCIA DE SER SENTIMENTAL: AMOR Y ESCRITURA EN LA NOVELA HISPANOAMERICANA DE HOY

Inversión histórica: no es ya lo sexual lo que es indecente; es lo *sentimental*—censurado en nombre de lo que no es, en el fondo, más que *otra moral*.

Roland Barthes, *Fragments d' un discours amoureux*

Pues el Agape es incapaz de destruir, y no quiere ni siquiera destruir a lo que es destructor.

Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident*.

Desde hace al menos treinta años, la literatura de la América hispana ha venido experimentando un notable retorno al sentimentalismo por parte de los narradores hispanoamericanos. Existe ahora lo que podríamos llamar una nueva narrativa sentimental que ha llegado a suplantar a las corrientes otrora dominantes, desde las novelas totalizadoras y experimentales del *Boom* de los años 1960 hasta las narraciones documentales o testimoniales, más visiblemente politizadas, de los años setenta y ochenta. El cambio de tonalidad es muy marcado: a grandes rasgos, esta narrativa sentimental se caracteriza por abandonar el afán de impersonalidad que tipificó tanto a las novelas del *Boom* como a las narraciones testimoniales —cuyos personajes, al contar sus desventuras, a menudo insistían, como lo hace Esteban Montejo en *Biografía de un cimarrón*, que “eso no es triste porque es la verdad”¹. En cambio, la nueva narrativa sentimental reivindica el papel del sujeto, la subjetividad y los afectos en la literatura, postulando, en palabras de Alfredo Bryce Echenique, “una subjetividad muy bien intencionada”². Por su parte, la narrativa

¹ MIGUEL BARNET, *Biografía de un cimarrón*, Ariel, Barcelona, 1968, p. 15.

² “Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas”, en CÉSAR FERREIRA e ISMAEL P. MÁRQUEZ (eds.), *Los mundos de Alfredo Bryce Echenique*, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 1994, p. 38.

testimonial, aunque también exaltaba la experiencia individual y subjetiva, no tenía tiempo ni inclinación para llorar las cuitas personales, ni tampoco para amar. En cuanto al *Boom*, salta a la vista que gran parte de esta narrativa dejó de lado la exploración y evocación de los sentimientos humanos en favor de un proyecto novelístico más vasto, que algunos críticos han identificado con la creación de una metáfora totalizadora de Hispanoamérica³. Escritas desde una perspectiva irónica de estirpe borgesiana, y con una amplitud de visión que aspiraba a abarcar, siquiera simbólicamente, como en “El Aleph” de Borges, la abigarrada totalidad de la vida hispanoamericana, las novelas del *Boom* desterraban sin embargo lo sentimental a “los arrabales de la literatura” (para adaptar una frase del mismo Borges).

Muestra del arraigo de la nueva novela sentimental es el hecho de que la nómina de sus principales exponentes abarca tanto a autores

³ Sobre la “novela total” y el *Boom* consúltese a ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, *The voice of the masters: Writing and authority in modern Latin American literature*, University of Texas Press, Austin, 1985, pp. 86-97. Para estos comentarios en torno al *Boom* y el post-*Boom*, también me he beneficiado de los estudios de RICARDO GUTIÉRREZ-MOUAT, “La narrativa latinoamericana del post-boom”, *Revista Interamericana de Bibliografía/Inter-American Review of Bibliography*, 38 (1988), pp. 3-10; GUSTAVO PELLÓN, “The Spanish American novel: Recent developments, 1975 to 1990”, en *The Cambridge history of Latin American literature*, 2, eds. E. Pupo-Walker y R. González Echevarría, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 279-302; RAYMOND L. WILLIAMS, *The postmodern novel in Spanish America*, St. Martin’s Press, New York, 1995, y DONALD L. SHAW, *Antonio Skármeta and the Post-Boom*, Eds. del Norte, Hanover, NH, 1994, *The Post-Boom in Spanish American fiction*, State University of New York Press, New York, 1998. A las tres corrientes del Post-*Boom* que identifica Pellón (la novela testimonio, la novela histórica y la policial, p. 282), habría que añadir, sin lugar a dudas, las otras dos que señala Shaw (*The Post-Boom...*, pp. 23-24): la que podría llamarse “neovanguardista” (de Sarduy a Eltit) y la amorosa-sentimental que es mi objeto de estudio. Ha sido Shaw el primer crítico en reparar sobre la importancia del sentimentalismo como una de las tendencias importantes de la narrativa del Post-*Boom*. En *Antonio Skármeta and the Post-Boom* (pp. 185-186) el crítico inglés observa atinadamente: “...uno de los rasgos distintivos del Post-*Boom* es la reevaluación de la emoción, en contraste con el anti-romanticismo de los escritores del *Boom* en general. Acaso el ejemplo más conspicuo lo sea el de Isabel Allende... Su *De amor y de sombra* (1984) es una novela clave en este respecto. También lo es *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska. Si se necesitara más evidencia de esta veta de neorromanticismo en el Post-*Boom*, la misma la proveería *Match-Ball* de Antonio Skármeta”. Todas las traducciones al español en este ensayo son mías, salvo cuando se indique lo contrario.

hispanoamericanos de generaciones más recientes como a figuras consagradas del *Boom*. Siguiendo el ejemplo de textos precursores como *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet, el *corpus* de narraciones sentimentales se va abultando hacia las dos últimas décadas del siglo XX con obras tales como *El beso de la mujer araña* (1976) de Manuel Puig, *Querido Diego, te abraza Quiela* (1978) de Elena Poniatowska, *Tantas veces Pedro* (1978) y *La vida exagerada de Martín Romaña* (1985) de Alfredo Bryce Echenique, *Las batallas en el desierto* (1981) de José Emilio Pacheco, *De amor y de sombra* (1984) de Isabel Allende, *Maldito amor* (1986) de Rosario Ferré, *Arráncame la vida* (1988) de Ángeles Mastretta, *La importancia de llamarse Daniel Santos* (1988) de Luis Rafael Sánchez, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, *Match-Ball (La velocidad del amor)*, 1989) de Antonio Skármeta, *Amor propio* (1991) de Gonzalo Celorio y *Nosotras que nos queremos tanto* (1997) de Marcela Serrano, entre muchas otras. A su vez, la fuerte gravitación de esta nueva temática se hizo sentir prontamente en las obras de varios de los “maestros” del *Boom* tales como Mario Vargas Llosa en *La tía Julia y el escribidor* (1977), Guillermo Cabrera Infante en *La Habana para un infante difunto* (1979), Carlos Fuentes en *Diana, o la cazadora solitaria* (1994), y en el llamado “tríptico amoroso” de Gabriel García Márquez: *Crónica de una muerte anunciada* (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) y *Del amor y otros demonios* (1994).

A esta nueva novelística sentimental le debemos ya un cúmulo de personajes y situaciones que han comenzado a formar parte permanente de la memoria literaria hispanoamericana: las divagaciones erótico-políticas de Rachel, una corista y cantante cubana de los años veinte; las cartas sin respuesta donde Angelina Beloff le reprocha a su ex-marido, Diego Rivera, su abandono y su desamor; las peripecias de Marito, un joven escritor peruano enamorado de su tía; el periplo apasionado de Martín Romaña por el París de Mayo del 68; los amores dilatados de Florentino Ariza y Fermina Daza bajo la bandera amarilla del cólera; las recetas de cocina que también son filtros de amor de la mexicana Tita de la Garza; la leyenda amorosa forjada por un cantante de boleros puertorriqueño, Daniel Santos, a lo largo y a lo ancho de la América hispana...

Claro está, el surgimiento de la nueva narrativa sentimental no se debe únicamente al agotamiento de la narrativa del *Boom* y de la narrativa-testimonio. Hacia finales de la década de 1980, la popularidad de las nuevas narraciones amorosas crecía a medida que Hispanoamérica se iba “redemocratizando” y “globalizando” al calor de las políticas económicas neoliberales que estaban en boga. Con el final de la Guerra

Fría, la caída de la Unión Soviética, y la pérdida de interés en la opción revolucionaria, surgió en el continente americano una preocupación por sanar no sólo los daños ocasionados a los sistemas político-económicos, sino también las heridas infligidas a comunidades enteras e incluso a las propias almas de los individuos.

A mi juicio, el giro hacia lo sentimental se relaciona con un tema que recurre, aunque un tanto solapadamente, en todas las obras de esta nueva narrativa: el tema del cansancio o la desilusión post-revolucionaria. Esa desilusión lleva, a su vez, a un retorno a la intimidad y a la exploración del amor como forma alternativa de cambio social e incluso de terapia psíquica para los espíritus quebrantados por años de luchas y de renunciaciones. Dicho retorno, además, manifiesta a menudo la nostalgia por unos valores idealizados de las relaciones interpersonales y, en concreto, de la experiencia amorosa. En la inmensa mayoría de las nuevas novelas sentimentales estos valores se simbolizan mediante la evocación —a menudo sumamente estilizada— de los temas y los tópicos del amor cortés y de la tradición de la caballería medieval. La presencia de lo medieval en medio de un género moderno no debe sorprendernos, pues ya es muy sabido que en la tradición del amor cortés se cristaliza un rico repertorio de términos y actitudes acerca del amor que ha servido como la fuente de gran parte del discurso amoroso de Occidente. De hecho, la nueva narrativa sentimental recupera y compendia elementos de épocas anteriores del sentimentalismo literario, desde obras medievales como *Cárcel de amor* (1492) de Diego de San Pedro y *La Celestina* (1499) de Fernando de Rojas hasta las novelas sentimentales dieciochescas de Richardson, Sterne, Rousseau y Goethe y su larga secuela decimonónica que se extiende a través de Dickens, Stendhal, Flaubert y Galdós.

Conviene señalar de inmediato que este “retorno al amor” no es un fenómeno exclusivo de las letras hispanoamericanas. Una tendencia similar se ha dado en otros países occidentales. Por ejemplo, en Francia durante los años setenta y ochenta, una amplia gama de críticos y teóricos publicaron obras que proclamaban y a menudo ejemplificaban en sí mismas la vuelta al lenguaje sentimental de los amantes: *Fragments d'un discours amoureux* (1977) de Roland Barthes⁴, *La carte postale* (1980) de Jacques Derrida, *Passions élémentaires* (1982) de Luce Irigaray, *Histoires d'amour* (1983) de Julia Kristeva y *La sagesse de l'amour* de Alain Finkielraut (1984), entre otras.

⁴ Uso la edición de Siglo XXI, México, 1989.

La España postfranquista y democrática también experimentó un auge de obras narrativas que recuperan los valores de la subjetividad y el sentimentalismo frente al esquematismo de las ideologías. En un agudo ensayo sobre “Narrativa española y posmodernidad”, José María Pozuelo Yvancos destaca entre los rasgos característicos de la narrativa posmoderna peninsular el “predominio de la privacidad”: “Una literatura de lo privado, de lo íntimo está ocupando el centro dominante hoy del mismo modo que en los años sesenta lo ocupó la ‘novela social’, es decir, su contraria, mucho más anclada en ambientes y procesos colectivos”⁵. Por su parte, en un intento de clasificación de la abundante producción novelística española reciente, María Mar Langa Pizarro observa “la reaparición de una temática amorosa de corte neorromántico” y destaca los nombres de Jesús Ferrero, Eduardo Mendoza, Inma Monsó y Javier García Sánchez⁶. A la nómina de Langa Pizarro habría que añadir otros dos nombres de innegable importancia en cuanto a la temática sentimental y amorosa en España: Javier Marías, con *El hombre sentimental* (1986), *Mañana en la batalla piensa en mí* (1995) y su traducción al español de *Tristram Shandy* de Sterne (1979), y Rosa Montero, con *Crónica del desamor* (1979), *Amado amo* (1988) y *Pasiones* (1999).

A su vez, en los Estados Unidos de Norteamérica, la crítica Wendy Steiner ha observado recientemente un “desplazamiento del gusto hacia un tipo de ficción del cual las mujeres escritoras contemporáneas fueron las pioneras”, y ha señalado además que “si el período posmoderno empezó con los fuegos artificiales de la metaficción, ahora se cierra con el extraordinario lugar común del amor”⁷. Valgan en este sentido, como botón de muestra, dos obras recientes de importantes autoras asociadas a la vanguardia estética y a la izquierda política en los Estados Unidos: la novela neorromántica *The Volcano Lovers* (1999) de Susan Sontag y el libro de ensayos de Bell Hooks, *All About Love: New Visions*⁸.

⁵ “Narrativa española y posmodernidad”, en *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Península, Barcelona, 2004, pp. 49-50.

⁶ *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*, Universidad de Alicante, Alicante, 2000, p. 87.

⁷ “Look Who’s Modern Now”, *The New York Times Book Review*, 10 de octubre de 1999, p. 19.

⁸ Otros dos artículos periodísticos recientes ofrecen un recuento del giro hacia la emotividad tanto en la cultura de masas como en los estudios académicos en los Estados Unidos: DANIEL MENDELSON, “The melodramatic moment”, en *The New York Times Magazine* (23 de marzo del 2003, pp. 40-43) y SCOTT MCLEEMEE, “Getting emotional: The study of feelings, once the province

No cabe duda de que la vuelta al amor en los novelistas del Post-*Boom* ha sido motivada por una variedad de factores. A los de índole sociopolítica que he señalado, también se puede añadir el rápido crecimiento del público lector hispanoamericano y la voluntad tanto de autores como de editores de producir obras más accesibles y de amena lectura.

Otro factor de cambio más vinculado a lo estético puede ser el que apunta Roland Barthes para justificar su propia vuelta al sentimentalismo en *Fragments d' un discours amoureux*: el deseo de llevar a cabo una transgresión de la transgresión. Barthes señala cómo la tradición literaria moderna después de las vanguardias transgredió o violó los códigos del romanticismo y el post-romanticismo al exaltar el erotismo sobre el amor y el psicoanálisis sobre el estudio de la pasión, y en general al favorecer más la objetividad y la impersonalidad que la subjetividad (pp. 191-195). El amor y el sentimentalismo se habían vuelto conceptos embarazosos, casi obscenos para la tradición moderna, y retornar a ellos era entonces una nueva violación de los códigos estéticos dominantes. Esto es ciertamente lo que la nueva narrativa sentimental hispanoamericana hace con respecto a sus precursores del *Boom* y de la narrativa testimonial.

Sin embargo, hay que subrayar que la exploración del amor y lo sentimental en la ficción hispanoamericana reciente es más que una simple reacción a la impersonalidad y a la politización en la literatura. La narrativa *neosentimental* tiene también un proyecto positivo: investigar la capacidad de la escritura literaria para fascinar a sus lectores y para crear un sentido de comunión y de comunidad entre escritores, lectores y textos. En gran medida puede decirse que esta narrativa busca renegociar el pacto entre escritor y lector, buscando promover una relación menos jerárquica, más democrática, entre ambos. Como parte de este proceso de “renegociación”, podemos observar que en estas novelas se da con frecuencia un contrapunteo entre el amor *eros* y el amor *agape*, y que a su vez estas dos concepciones del amor funcionan como metáforas para dos visiones de la escritura y de la relación entre autor, lector y texto. Dicho sea de paso, el vínculo entre el amor y los sistemas de representación (entre ellos el lenguaje hablado y escrito) es ya un lugar común en las reflexiones sobre el amor hechas desde una variedad de orientaciones sociológicas, psicoanalíticas y filosóficas.

of psychology, is now spreading to history, literature, and other fields”, *The Chronicle of Higher Education*, 21 de febrero del 2003, pp. A14-A16.

Me ha servido de inspiración para elaborar estas ideas el clásico libro de Denis de Rougemont, *L'amour et l'Occident* (1956)⁹, cuya relevancia ha reivindicado María Rosa Menocal en su estudio *Shards of love: Exile and the origins of the lyric*¹⁰. De Rougemont sostiene que la noción moderna del amor emana del concepto del “amor cortés” de la lírica provenzal, el cual a su vez se nutre de oscuras fuentes religiosas —entre otras, de las sectas maniqueas y de los cátaros— para las cuales el amor era una vía para alcanzar la trascendencia, liberando al alma de su cárcel carnal e insuflándole el “deseo infinito” de unión con la divinidad (pp. 61-82). Esta “divinización” del amor como *eros* por parte de los trovadores glorifica la pasión, es decir, el sufrimiento producido por el deseo amoroso: es a través del sufrimiento que el alma se purifica de la carne para reunirse con la divinidad. Se trata de una concepción fundamentalmente egoísta, pues la unión mística sólo se da entre el alma individual y Dios. El objeto amoroso, el ser amado, tiene en el *eros* una función meramente instrumental; es simplemente un medio para alcanzar la unión con lo divino. Los obstáculos a la unión amorosa funcionan de manera paradójica en la economía del *eros*, pues mientras mayores son estos impedimentos, mayor es el sufrimiento, y mayor también es la purificación espiritual que es el fin último de los amantes (pp. 50-55).

Ahora bien, para De Rougemont la noción del amor como *eros* ha estado siempre en tensión con otra concepción del amor, la del *agape* cristiano. En ésta, a través de la encarnación de Cristo, el espíritu desciende a la materia y se hace uno con ella, mezclando lo material con lo espiritual, lo humano con lo divino (pp. 67-69). El amor *agape* se opone a la pasión del *eros*, pues postula como su ideal la comunión de los fieles entre sí, el amor del prójimo, en vez de la unión del alma individual con la divinidad. Unión de cielo y tierra en la tierra, el *agape* además descarta la idea del sufrimiento como vía de alcanzar la trascendencia, pues se supone que el contacto con la divinidad es un don gratuito que Dios le ofrece a la humanidad. El modelo del *agape* es la institución del matrimonio, el vínculo entre dos seres iguales que se aman en igualdad de condiciones, sin exaltarse o rebajarse mutuamente (pp. 311-315).

⁹ Uso la edición *Love in the Western World*, Princeton University Press, New Jersey, 1983.

¹⁰ Duke University Press, Durham, NC, 1994. Me refiero sobre todo a sus teorías en torno al origen del concepto moderno del amor pasional. Su posterior extensión de estas teorías para explicar sucesos como la Primera y la Segunda Guerra Mundial, o para discutir la “crisis del matrimonio” en Occidente, está a todas luces bastante fechada.

Si tomamos entonces al *eros* y al *agape* como metáforas de dos tipos de escritura, veremos que, por una parte, el *eros* estaría asociado a la concepción de la escritura (y correlativamente de la lectura) como una actividad ardua y opresiva, vinculada al sufrimiento, aquejada por la disyunción, la distancia y la violencia. Escribir y leer, en esta visión, se nutren del deseo perpetuamente excitado y constantemente obstaculizado de alcanzar la trascendencia (del intelecto o del espíritu, poco importa). La escritura y la lectura serían en este sentido actividades profundamente pasionales, con una pasión animada por la promesa de que al final del camino se habrá de alcanzar la trascendencia en la forma de la unión con un saber colectivo o universal.

Por otro lado, la noción de la escritura como *agape* enfatiza los aspectos comunicativos del leer y escribir, y postula al texto como mediador y vínculo exitoso entre escritores y lectores. Esta concepción no problematiza la escritura (o lo hace mucho menos), y subraya en cambio todos aquellos elementos que facilitan la búsqueda del sentido del texto: la evocación de la oralidad, la aceptación de los convencionalismos del género literario, la personificación y la verosimilitud, entre muchos otros. El sentido del texto se entrega de manera fácil, casi didáctica. El acto de escribir o de leer se torna, entonces, en la experiencia atemporal del “amor feliz”, que, como señala De Rougemont, “no tiene historia” (p. 15). Escribir se torna en un jubiloso estado de gracia en el cual la relación entre escritores y lectores sería una experiencia compartida entre iguales, entre próximos y prójimos.

Un problema al que se enfrentan de inmediato los autores de la nueva novela sentimental hispanoamericana en su intento de forjar un nuevo pacto con los lectores es el de la aparente trivialidad de este tipo de ficción, su relativa falta de importancia frente a las grandes cuestiones políticas y sociales que polarizan al continente latinoamericano y al mundo entero. Afirmar la primacía del sujeto y de la subjetividad, darle un sitio de honor a los pormenores de la vida afectiva de los individuos, manifestar respeto y compasión hacia los otros, incluso hacia los adversarios, parecía ser hasta hace muy poco no solo un atrevimiento sino casi un acto de locura, y la valentía moral y artística de autores tales como Barnet, Puig, Poniatowska, Allende y Bryce Echenique, entre otros, no puede subestimarse. Con todo, conviene observar que son muy contadas las nuevas novelas sentimentales que se confrontan abiertamente con el reparo más común que se le ha hecho al sentimentalismo desde diversos ámbitos de la política y de la estética: que el sentimentalismo se circunscribe en exceso a la esfera íntima y que por lo tanto es demasiado

intrascendente y carece de un significado cultural profundo. Roland Barthes resume así esta actitud en *Fragments d'un discours amoureux*: “El texto amoroso (apenas un texto) está hecho de pequeños narcisismos, de mezquindades psicológicas; carece de grandeza: o su grandeza (¿pero quién, *socialmente*, está allí para reconocerla?) es la de no poder alcanzar ninguna grandeza, ni siquiera la del «materialismo bajo...»” (p. 195).

La mayoría de las nuevas novelas sentimentales han optado por dejar implícita su protesta ante el cuestionamiento de su importancia y no se han ocupado de articular abiertamente una defensa o justificación de su giro hacia lo sentimental y lo amoroso. Una notable excepción, sin embargo, lo es la novela del puertorriqueño Luis Rafael Sánchez, *La importancia de llamarse Daniel Santos*, a la cual dedicaré el resto de mis comentarios. Acaso por haber sido escrita cuando ya la vertiente neosentimental estaba plenamente arraigada, la novela de Sánchez ofrece una meditación explícita acerca de lo que parafraseando su título podríamos llamar “la importancia de ser sentimental”.

En *La importancia de llamarse Daniel Santos*¹¹ Luis Rafael Sánchez explora la dimensión hispanoamericana de la “globalización” del sentimentalismo en la segunda mitad del siglo xx. Concretamente, Sánchez examina el fenómeno de cómo el discurso sentimental, rechazado por la “alta cultura” y la política de fines del siglo xx, se refugia en la cultura popular y de masas y desde allí se difunde por toda la América hispana, hasta retornar triunfante a la “alta cultura” en la propia novela de Sánchez y en la nueva narrativa sentimental hispanoamericana.

Desde su título mismo, la novela anuncia a varios niveles su preocupación con el asunto de la relevancia contemporánea de lo sentimental. La figura de Daniel Santos (1916-1992), a la que alude el título, y en torno a la cual va a girar gran parte del texto, es un reconocido cantante popular puertorriqueño, intérprete de guarachas y boleros, quien alcanzó su mayor fama en las décadas de los años cuarenta y cincuenta. Las interpretaciones de Santos de boleros escritos por compositores hispanoamericanos tales como Pedro Flores, Pablo Cairo, e Isolina Carrillo, entre otros, junto con los sucesos de su vida tormentosa, lo convirtieron en un prototipo del hombre y del artista pasional dentro de la cultura popular latinoamericana de aquellas décadas. En ese sentido, el título *La importancia de llamarse Daniel Santos* podría entenderse simplemente como “la importancia de lo sentimental”.

¹¹ Eds. del Norte, Hanover, NH, 1988.

El título es además una evidente traducción y paráfrasis del de la célebre pieza de teatro del dramaturgo inglés Oscar Wilde, *The Importance of being Earnest* (1895), cuyo subtítulo generalmente omitido es, significativamente, *A serious comedy for trivial people* (Una comedia seria para gente trivial). La célebre pieza de Wilde es una comedia en la cual se satirizan las costumbres pacatas y la hipocresía de la Inglaterra victoriana, y aunque el humorismo epigramático de Wilde dista muchísimo del sentimentalismo lacrimoso que priva en el teatro de fines del siglo XIX, uno de sus temas principales lo es el de la revelación de la verdad de los sentimientos¹². Como Wilde, entonces, Sánchez adopta una pose de frivolidad para ir llevando a sus lectores hacia una revalorización positiva del sentimentalismo¹³.

Es patente la afiliación de *La importancia de llamarse Daniel Santos* al género de la novela neosentimental. A semejanza de *Canción de Rachel* de Barnett, *La importancia...* se centra sobre una figura emblemática del amor-

¹² Según observa KARL BECKSON, “in many of his [Wilde’s] works, exposure of a secret sin or indiscretion and consequent disgrace is a central design” (“Oscar Wilde”, *Encyclopaedia Britannica Online*, 8 April 2005. <http://search.eb.com/eb/article?tocId=9076981>).

¹³ No sería esta la primera vez que Sánchez produce un texto que parece parodiar a obras del siglo XIX: el propio autor ha señalado las afinidades de su primera novela, *La guaracha del Macho Camacho* (1976) con la novela naturalista *La charca* (1894) del puertorriqueño Manuel Zeno Gandía. Hay otro texto decimonónico anterior a la obra de Wilde y muy distinto de esta, al que sin embargo también podríamos comparar productivamente con la novela de Sánchez. Casi un siglo y medio antes de la publicación de *La importancia de llamarse Daniel Santos*, otro autor hispanoamericano quiso escribir una obra sobre un hombre cuya vida parecía condensar el enigma de todo un pueblo. Haciendo también uso abundante de los recursos del melodrama, el autor de aquella obra comenzaba, como lo hace Luis Rafael Sánchez, evocando e invocando la imagen del individuo ausente, quien en este caso no podría comparecer, por hallarse del otro lado de la muerte: “¡Sombra terrible de Facundo voy a evocarte, para que sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: revélanoslo” (DOMINGO F. SARMIENTO, *Facundo*, ed. Roberto Yahni, Cátedra, Madrid, 1993, pp. 37-38). No es este el momento de hacer una comparación pormenorizada entre el *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento y *La importancia de llamarse Daniel Santos*, pero no podemos menos que observar que ambas son obras abiertamente agénicas; que una es romántica y la otra neorromántica; que ambas se enfocan sobre figuras caudillescas asociadas al machismo —Facundo Quiroga un caudillo militar, Daniel Santos, “el Tótem, el Jefe”, un caudillo metafórico— y que en ambas se intenta, como dice Sánchez, “desarmar un mito”.

eros proveniente del mundo del espectáculo y de la cultura de masas. También como en la obra de Barnet, en la novela de Sánchez hallamos una abarcadora mezcla y refundición de discursos. Los discursos de la novela testimonial, del ensayo de interpretación cultural, del cuento y del teatro hacen todos su aparición aquí de manera reconocible.

Por otra parte, como en *De amor y de sombra* de Allende y otras nuevas novelas sentimentales, estos discursos están puestos al servicio de una trama arquetípica que tiene su origen en el *prose romance* medieval y las novelas de caballería: la de la búsqueda o demanda (*quest*). Conviene aclarar que la búsqueda de Sánchez no es, como en la novela de Allende, la del cadáver de una doncella asesinada, sino la búsqueda del mito de Daniel Santos, es decir, de la huella o la imagen que este dejó en la cultura hispanoamericana. A la manera de un caballero andante confrontándose con un gigante, o como en los careos reveladores que ocurren en los melodramas, Sánchez se enfrenta al poderoso e influyente mito de Santos –“Daniel Santos el Jefe, Daniel Santos el Duro, Daniel Santos el Tótem” (p. 111)– y, luego de “desarmarlo” (p. 73), rescata de él lo que le parece todavía pertinente para su propia época. Lo pertinente resulta ser, precisamente, la dimensión sentimental que Daniel Santos emblematiza y difunde en sus canciones y en ciertos rasgos de su biografía. Para Sánchez, Daniel Santos es el custodio de una manera profundamente afectiva de ver el mundo que muchas veces ha sido rechazada –al igual que el propio Santos (pp. 76-77)– por motivos clasistas y generacionales, y que sin embargo retorna una y otra vez. “El mito de Daniel Santos” dice Sánchez, “vive y sobrevive en el gran teatro de la afinidad sentimental de la América amarga, la América descalza, la América en español que lo idolatra” (p. 76).

Una pieza importante del arsenal sentimental de Daniel Santos lo es, según Sánchez, su compenetración artística con el melodrama. Escuchar a Daniel Santos, dice Sánchez, acarrea el compromiso “de elogiar el melodramón que hace funcionar la relojería de los lagrimones y la mecánica de los besos brujos” (p. 105).

Vale señalar que, dentro de la cultura popular y de masas, Sánchez identifica dos grandes refugios de lo sentimental: por una parte, el género teatral del melodrama y todas sus variantes radiofónicas, televisivas y cinemáticas, y por otra, la canción popular de corte amoroso, y particularmente el género del bolero. Sin embargo, para Sánchez, quien es también uno de los grandes dramaturgos contemporáneos de Puerto

Rico¹⁴, el melodrama tiende en última instancia a absorber al bolero. Según veremos, *La importancia de llamarse Daniel Santos* es una apoteosis del melodrama, una demostración de la función fundamental que el melodrama cumple en el discurso de la narrativa sentimental de ayer y de hoy, a la vez que constituye una celebración del retorno de la dimensión afectiva a la narrativa hispanoamericana actual.

Cuando hablo de “melodrama” me refiero a aquella vasta modalidad de representación que el narratólogo Peter Brooks, en su libro *The melodramatic imagination*, ha llamado “la modalidad del exceso” (“*the mode of excess*”). Brooks señala que el melodrama surge de un impulso interpretativo que busca descifrar las causas de los sucesos aparentemente caóticos del mundo real. Este impulso produce un discurso que, según la lúcida formulación de Brooks, busca “expresarlo todo”:

El deseo de expresarlo todo parece ser una característica fundamental de la modalidad melodramática. Nada se omite, porque no se deja nada sin decir. Los personajes entran a escena y expresan lo inexpressable, dan voz a sus sentimientos más profundos, dramatizan a través de sus palabras y gestos intensificados y polarizados la lección entera de su relación. Asumen papeles síquicos primarios —padre, madre, hijo— y expresan condiciones síquicas fundamentales. La vida tiende, en estas ficciones, a manifestarse por medio de gestos y declaraciones cada vez más concentrados y totalmente expresivos¹⁵.

Brooks también nos recuerda que el vocablo “melodrama” se refería, originalmente, a un drama acompañado por música. El término parece haber sido usado primeramente en este sentido por Jean-Jacques Rousseau para describir una de sus obras, en la cual Rousseau buscaba comunicar una nueva expresividad emocional a través de la mezcla del soliloquio hablado, la pantomima, y el acompañamiento de una orquesta (p. 14, 208n). Conviene aquí citar las palabras exactas que utilizó Rousseau en sus “Fragmentos de observación sobre el *Alceste* de Glück”

¹⁴ Entre otras obras, Sánchez es autor de dos piezas ya clásicas en el repertorio teatral puertorriqueño: *La pasión según Antígona Pérez* (1968) y *Quintuples* (1985). La mejor síntesis de la trayectoria teatral de Sánchez es la que ofrece el propio autor en su ensayo (escrito en español, pese a su irónico título en inglés) “Strip-tease at East Lansing”, recogido en *No llores por nosotros, Puerto Rico*, Ediciones del Norte, Hanover, NH, 1997.

¹⁵ PETER BROOKS, *The melodramatic imagination. Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess*, Columbia University Press, New York, 1985, p. 4.

(1774) para definir el melodrama, por lo que tienen de sugestivo con respecto a la novela de Sánchez: “un tipo de drama en el cual las palabras y la música, en vez de caminar juntas, se presentan sucesivamente, y donde la frase hablada es de cierta manera anunciada y preparada por la frase musical”¹⁶. Sánchez sigue al pie de la letra la definición rousseau-niana, pues a todo lo largo de *La importancia de llamarse Daniel Santos* las letras de los boleros que cantaba Daniel Santos se entrelazan con los segmentos narrativos y ensayísticos del texto, muchas veces en relación complementaria con los pasajes que las rodean.

El melodrama, cuyos orígenes se remontan a la Revolución Francesa y su secuela, es una modalidad teatral eminentemente moderna, que surge como suplemento de las modalidades clásicas de la tragedia y la comedia¹⁷. Aunque nace en el teatro, el melodrama se mueve pronto, en la primera mitad del siglo XIX, hacia la narrativa, específicamente la novela¹⁸. No cabe duda, también, de que el melodrama en la narrativa se nutre de la anterior tradición de la novela sentimental dieciochesca, cuyos prototipos son las obras inglesas y francesas de la segunda mitad del siglo XVIII por autores como Richardson, Sterne, Mackenzie, Goethe, Laclos, y el propio Rousseau. El melodrama, pues, tiende un puente entre la ficción sentimental del siglo XVIII y sus posteriores avatares en los siglos XIX y XX, y ha corrido una suerte paralela a la del discurso sentimental y amoroso en la era moderna, pues también se ha refugiado en el ámbito del arte popular siempre que la “alta cultura” lo ha rechazado.

Veamos ahora cómo reivindica Luis Rafael Sánchez la tradición del melodrama en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Recordemos que esta novela se nos presenta como un texto híbrido que su autor llama “fabulación”, y que contiene una mezcla de elementos testimoniales, ensayísticos, cuentísticos y teatrales, coordinados en torno a una narración que nos presenta a la figura del autor, Luis Rafael Sánchez, en su búsqueda del mito de Daniel Santos. Como inicio de esta búsqueda se nos ofrece primeramente en la sección titulada “Las palomas del milagro”, un anecdotario de corte testimonial recogido por el autor-personaje sobre la vida y reputación de Daniel Santos en las voces de varios personajes tanto de Puerto Rico como del resto de Hispanoaméri-

¹⁶ Citado por PATRICE PAVIS, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1990, pp. 304-305.

¹⁷ BROOKS, *op. cit.*, pp. 14-15.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 108-109.

ca (pp. 9-70). A esto le siguen las reflexiones de tipo ensayístico que hace el autor-personaje sobre los mitos en la cultura popular, el machismo hispanoamericano y la cuestión de la modernidad en el segmento titulado “Vivir en varón” (pp. 71-136). Por último, en la sección titulada “Cinco boleros aún por melodiarse” la novela cierra con algunas narraciones de tema amoroso en las cuales las canciones de Daniel Santos cumplen una importante función simbólica y donde el autor-personaje va asumiendo gradualmente un papel mucho más visible (pp. 137-206).

Al reflexionar ensayísticamente sobre la modernidad en la segunda parte de la novela, “Vivir en varón”, Sánchez evoca la tajante definición de la modernidad artística ofrecida por el pintor francés Paul Gauguin: “*Atraverse a todo*” (p. 78). Sin embargo, al basar su ética de escritor en este principio, Sánchez transforma el dogma moderno de “atraverse a todo” en el imperativo melodramático (y no menos moderno) de “expresarlo todo”. De ahí que la novela comience con una sección seudotestimonial en la cual se nos presenta, sin tapujos, todo lo que se dice, se rumorea, se enjuicia, en torno a Daniel Santos:

La mención solitaria de su nombre levanta rumores de anarquía genital. De amoroso en extremo se le acusa, de vulnerar la castidad y precipitarla a la dicha. Dicen que lo educó el rigor de la crítica de la razón fálica. Dicen que no hubo asignatura de la carrera sensual que no aprobó con calificación sobresaliente. Dicen que cuanta mujer palpó vive quemada por el no se sabe cómo de sus besos. Otros escándalos se citan, de otras lascivias se abastece su prestigio aturdidor de macho (p. 9).

El variado elenco de personajes que habla de Daniel Santos en esta sección incluye a una de sus ex-amantes puertorriqueñas, tres homosexuales cubanos, un burdelero panameño, un puertorriqueño radicado en Nueva York, y voces diversas de peruanos, venezolanos, ecuatorianos, nicaragüenses y dominicanos. Algunos de estos segmentos, como el de “las tres gracias” habaneras, son dialogados, y su evocación del ambiente teatral es explícita.

Claro está, como nos lo recuerda Brooks, el “expresarlo todo” del melodrama se da por lo general en un contexto polémico, de confrontación abierta entre polaridades opuestas, tales como el bien y el mal, la pobreza y la riqueza, el amor y el odio:

El elemento ritual del melodrama —dice Brooks— implica la confrontación de antagonistas claramente identificados y la expulsión de uno de ellos. No puede ofrecerse una reconciliación final, pues ya no hay un claro valor trascendente con el cual reconciliarse. Existe, más bien, un orden social que debe ser purgado, un conjunto de imperativos éticos que es necesario aclarar (pp. 16-17).

En la novela de Sánchez, la confrontación melodramática se deja por lo general sobreentendida: las voces testimoniales son en su mayoría de personajes de origen popular, y sus anécdotas admirativas sobre Daniel Santos se narran en oposición implícita a la moral burguesa que Daniel Santos desafía constantemente con su conducta. “A eso último no le quite ni una coma” le dice al narrador la ex-amante puertorriqueña, “que con palabra cochina es que se entiende” (p. 15).

Una versión más convencional del melodrama en la novela se manifiesta en la tercera y última sección, titulada “Cinco boleros aún por melodiarse”. En cada uno de los episodios que se narran allí, en algunos de los cuales el autor figura como personaje secundario y en otros va ocupando el lugar del protagonista, hay una confrontación melodramática de polaridades opuestas. En dos de los episodios, la confrontación es de índole amorosa, en otros dos, asume la forma de un choque de culturas, mientras que en el último se nos presenta como un choque de generaciones. El primer episodio narra, recapitulando el estilo chismográfico y testimonial de los inicios de la novela, el amor contrariado de un veterano de Vietnam en la ruralía puertorriqueña (pp. 139-153). El segundo cuenta, siguiendo el modelo de las telenovelas venezolanas, los amores fallidos entre una venezolana de clase alta y el dueño de un negocio de alquiler de discos de la clase baja (pp. 155-168). Por otra parte, el choque cultural que se representa en el tercer episodio (pp. 169-180) es el del propio narrador-protagonista con su país natal de Puerto Rico, ante el cual el narrador se sitúa como en la clásica confrontación melodramática:

¿Por qué el país natal persigue a uno como sombra leal? ¿Será porque el país natal es uno? —uno su mapa alterno, uno su espejo: uno mira el país natal, lo juzga. Y el país natal se mira en uno, juzga a uno (p. 175).

En el cuarto episodio, el choque de culturas es más literal, pues se trata de la incomunicación que se genera cuando el narrador-protagonista, que es un mulato caribeño, intenta regatear por un poncho con unos

parcos indígenas ecuatorianos en un mercado de Quito (pp. 180-193). Por último, el choque de generaciones que se representa en el quinto segmento es más bien metafórico, pues el narrador-protagonista de edad madura nunca se enfrenta directamente con los muchachos y muchachas —estudiantes fugados de sus clases al bosque puertorriqueño de El Verde—, a quienes observa semioculto, como un *voyeur*, mientras estos se desnudan y hacen el amor (pp. 193-206). El melodrama en este último episodio nace más bien de la expresión abierta de admiración y de celos por parte del narrador respecto de la juventud y la belleza de los jóvenes, y de la sorpresiva irrupción del bolero *Amor* de Pedro Flores en la escena, emanado de un tocacintas que llevan los muchachos. De hecho, en estos cinco relatos la música de Daniel Santos siempre hace su aparición, funcionando como una suerte de código o lenguaje compartido por todos los personajes, código o lenguaje que comunica, con la claridad meridiana del “expresarlo todo”, el sentido del episodio.

Según dije antes, el bolero, que funciona en la cultura hispanoamericana moderna a manera de último refugio y archivo de lo sentimental, se revela en la novela de Sánchez como otro de los avatares del melodrama. Los boleros, con su temática amorosa y su confrontación lírica entre un “tú” y un “yo”, son como fragmentos de un diálogo de melodrama, o como la síntesis misma del melodrama en su estrecha fusión de letra y música. Sánchez, cargando la balanza hacia lo dramático y lo literario, privilegia abiertamente la letra de los boleros por sobre su música y la asocia con lo que él llama “el melodramón que hace funcionar la relojería de los lagrimones y la mecánica de los besos brujos” (p. 105).

Importa subrayar el hecho de que, como lo hacen tantas obras posmodernas, la novela de Sánchez anticipa su propia crítica y exhibe su propia teoría. No debe sorprendernos, entonces, hallar en la sección ensayística de la novela, un apartado consagrado, como proclama su título, al “elogio descarado del melodramón”. Aquí el autor, para expresar hiperbólicamente el radio de influencia y el poderío del melodrama, postula la existencia de una categoría más amplia, que él llama el “melodramón”:

Más avasallador que el melodrama es el melodramón, más verboso. Como la gula pasional defino el melodramón. Como sí a la eclosión y el desmelenamiento. Como el rechuparse la catástrofe que, rosadamente o en lutos, se avecina. ¡Bella catástrofe! Que el melodrama embellece el sufrimiento con la sintaxis cadencial. Como amontonamiento de histerias desopilantes defino el melodramón. La edificación verbosa del melodramón amenaza con desequilibrarlo. Y

en el ejercicio de la amenaza el melodramón artístico alcanza sus cotas pantagruélicas en el drama y la ópera y algunos ballets decimonónicos (p. 115).

No cabe duda, sin embargo, de que el “melodramón” y el “melodrama” son la misma cosa, fundados ambos en el imperativo de “expresarlo todo”.

La reflexión explícita que hace aquí Luis Rafael Sánchez en torno al melodrama es un indicio de que, como muchos otros autores de la nueva narrativa sentimental, Sánchez reconoce que el melodrama no es una vía de acceso inmediata a los sentimientos, ni un modo de expresión directo de ellos, sino que es una suerte de fórmula o “receta”, un código convencionalizado que, “hace funcionar la relojería de los lagrimones”. Sin embargo, esta aparente inautenticidad del melodrama, su carácter artificioso, se ve compensada por sus vínculos con la cultura popular y con un concepto más democrático del arte. Arte del pueblo y para el pueblo, según dice Sánchez, “el melodramón saja más, saja mejor la realidad monda y lironda” (p. 115).

El melodrama es, de hecho, uno de los secretos del éxito de la “receta” sentimental. Si volvemos al contrapunto entre *eros* y *agape* que he postulado como uno de los rasgos más notorios de la nueva novela sentimental, podríamos decir que el melodrama en el que inciden muchas de estas novelas es la forma que toma el *eros* cuando es mitigado por el *agape*. El melodrama sería, en este sentido, un *eros* que no desemboca ni en la tragedia ni en la muerte. Se trataría, quizás, de un falso *eros* en el cual la historia de una pasión se narra, según arguye Brooks, como una fábula encaminada a restablecer el orden social (p. 17). Tal vez ahí resida el sentido más profundo del término “fabulación” que Sánchez le aplica a su novela; en ella no se trata únicamente de lo que se dice (lo que se “fabla”, en el español medieval) sobre Daniel Santos, sino de extraer de lo que se dice una moraleja o enseñanza. La “fabulación” es una operación que transforma a Daniel Santos de un emblema del *eros* desbocado a un prototipo del *eros* domesticado, de un Don Juan disociador a un promotor de la armonía y del sentido comunitario.

Llama la atención, sin embargo, la ausencia física de Daniel Santos en *La importancia de llamarse Daniel Santos*. El texto de Sánchez nos indica abiertamente que esa ausencia es deliberada, cuando el padre del narrador le pregunta: “¿cómo es posible que tú estés escribiendo un libro sobre él y no quieras conocerlo ni de lejos?” (p. 45). Parecería que Sánchez está evitando lo que debería haber sido el corazón mismo de su

empresa melodramática, la escena culminante cuando se confrontan personajes que ocupan polos opuestos: el villano y el héroe, el perseguido y el perseguidor, o, más concretamente en este caso, el músico y el letrado. Pero no es así: en *La importancia de llamarse Daniel Santos* el narrador no se encara con la persona de Daniel Santos, lo que hubiera resultado en un reportaje banal, sino con su mito. Y el mito de Daniel Santos es una versión amplificada, agigantada a tamaño continental, de su persona, lo cual constituye otra intensificación de las que propicia el género del melodrama.

El texto entero de *La importancia de llamarse Daniel Santos* es la representación de ese encuentro cargado de posibilidades entre dos figuras míticas: por un lado la potente figura totémica de Daniel Santos y por el otro la figura más sinuosa y esquivia del autor posmoderno. Esa confrontación, que ya de por sí es melodramática, puede verse además como una alegoría de la confrontación del escritor latinoamericano de fines del siglo XX con un personaje que en gran medida encarna y emblematiza la tradición melodramática y sentimental.

Como la tradición sentimental de la que él forma parte, Daniel Santos (tanto el hombre como el mito) está repleto de ambigüedades y conflictos que se pueden sintetizar en una larga lista de antinomias: plebeyismo y aristocracia, rebeldía y conformismo, violencia y ternura, egoísmo y entrega. Sánchez se confronta con esas antinomias, con esas imperfecciones de Daniel Santos, y usando un vocablo cuya ambigüedad es significativa, intenta “desarmarlo”, es decir, desmontarlo o desconstruirlo, pero también despojarlo de su arma, de su potencial de violencia:

Desarmar un mito raso y sato, populachero y al natural, un mito cimarrón, es más difícil que versificarle un soneto a la espina y no herirla con recriminaciones (p. 73).

Recordemos la observación de Peter Brooks en el sentido de que la confrontación melodramática siempre concluye en un acto de expulsión de uno de los antagonistas (p. 17), pero maticemos esa observación con el recordatorio de que la expulsión melodramática siempre se realiza por medio del lenguaje, por medio del “expresarlo todo”. Sánchez no expulsa a Daniel Santos de su texto (pese a su renuencia a entrevistarle), sino que, por el contrario, intenta determinar cuál es su “importancia”. La sección “Vivir en varón” es, en este sentido, el momento clave de la novela en el cual Sánchez pone al descubierto las contradicciones de Santos y se confronta con la faceta menos recuperable, más expulsable

de su legado mítico: su “machismo raso y sato, populachero y al natural que plagian millones de machos latinoamericanos” (p. 124). La condena de Sánchez a este machismo es meridiana:

Parecer varón es, pues, tristemente, fracasadamente, desgraciadamente, apagar los resplandores de la hombría de bien para carbonizarse en la sordidez de un machismo que es enfermedad terminal, un machismo que indecora, bestializa.... Machismo latinoamericano visceral que se acentúa, deletéreamente, con la otra imagen bohemia de Daniel Santos el Duro, Daniel Santos el Jefe, Daniel Santos el Tótem. Ruda, zafia, insolente imagen bohemia de Daniel Santos que es repaso obligatorio en los cursillos de parecer varón que ofrecen, libres de costos, los bares, las cantinas, las cervecerías, los grilles, las tabernas, los billares de la América amarga, la América descalza, la América en español (p. 129).

Una vez nombrado este mal, una vez expresado, el mismo puede expulsarse, y lo que queda puede entonces ser “reapropiado” para uso de una nueva generación como la que Sánchez observa en el último episodio de la novela. Para esa generación de jóvenes que realizan una suerte de orgía comunitaria y pastoril, Daniel Santos es un “tótem que redefine su misión, tótem que da el visto bueno a las fatigas dulces, tótem que apoya la anarquía genital”. Daniel Santos se torna entonces en un benévolo emblema del amor que, según los versos del bolero de Pedro Flores que cierran la novela, “es el consuelo de la vida, la única, magnífica emoción” (p. 206). Acaso es en ese vínculo alegórico de la literatura con un amor que no es letal sino vital, que es sensual y a la vez comunitario, *eros* desarmado por el *agape*, donde reside, para Luis Rafael Sánchez y los novelistas hispanoamericanos de hoy, la importancia de ser sentimental.

ANÍBAL GONZÁLEZ

The Pennsylvania State University

LOS AFORISMOS DE ROBERTO JUARROZ

Entre los malos hábitos de la crítica y la teoría literaria –vicios que no tiene caso enumerar aquí– figura el de asociar el ejercicio del pensamiento *únicamente* a la expresión en prosa, forzando por ello mismo un segundo vínculo entre la manifestación de las emociones y la expresión en verso. Es verdad que los románticos de Inglaterra, Estados Unidos y Alemania buscaron eludir ese divorcio al reconstituir las formas de una lírica pensante que postularon al mismo tiempo como ancestral y como revolucionaria, novedosa y antigua, inmemorial y apenas emergente. Pero no es menos verdadero que la sacudida romántica no parece haber tenido un impacto profundo en el estudio y la enseñanza contemporánea de las letras, que siguen insistiendo en viejas formas inoperantes de comprensión.

Sin ir más lejos, con tal de interrogar mejor ese presunto divorcio nocional entre pensamiento y poesía, téngase bien presente la definición de *prosa* que da en su diccionario la Real Academia Española (“estructura o forma que toma naturalmente el lenguaje para expresar los conceptos, y no está sujeta, como el verso, a medida y cadencia determinadas”) y añádanse dos de las primeras acepciones que se ofrecen para *concepto* (“idea que concibe o forma el entendimiento” y “pensamiento expresado con palabras”). Compárese después el resultado con la definición de *poesía* (“manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa”) y se obtendrá un pequeño sistema de afirmaciones que no por ser de carácter doble o binario dejará de contener sólo medias verdades: la prosa, en este universo de realidades paralelas y mitades incompatibles, tiene por vocación la de contener aquello (las ideas, el entendimiento, la naturalidad indemostrable de pensamiento y lenguaje) que, por no ser afín al verso, parece no serlo tampoco a la poesía (proclive a la belleza y al “sentimiento estético”, que sin embargo pueden alcanzarse también a través de la prosa, como se dice ahí mismo). El problema, desde luego, no radica en la distinción entre prosa y verso –deslinde que vale más respetar, y que la Real Academia respeta– sino en la separación implícita, que se deduce del mismo diccionario, entre la poesía y el pensamiento: separación injustificada que la poesía moderna rechaza y frente a la cual, ni más ni menos, ordena su empecinada resistencia.

En este contexto, la obra de Roberto Juarroz (Argentina, 1925-1995) es ilustrativa y ejemplar. Destacado poeta en verso, Juarroz fue también —de modo acaso peculiar— un prosista sobresaliente. Además de sus quince volúmenes de *Poesía vertical*, dos de los cuales han aparecido en forma póstuma, Juarroz concedió entrevistas a Guillermo Boido (*Poesía y creación*), a Teresita Saguí (*Poesía, literatura y hermenéutica*) y a Daniel González Dueñas y Alejandro Toledo (*La fidelidad al relámpago*) que deben contarse, al menos en el primer caso, ya que no en el conjunto de la obra escrita, sí en el de la obra dictada, supervisada y al cabo corregida por su propia mano¹. En todo caso, el *corpus* de tales diálogos ilumina y enriquece la poética del autor sudamericano, expuesta de forma discursiva en *Poesía y realidad* (1987) y en algunas conferencias y textos breves no agrupados aún dentro de libros o compendios.

No está de más recordar que los poemas de Juarroz forman por sí mismos, cada cual por separado y como partes de toda la *Poesía vertical*, una especie de sistema crítico afín a ciertos géneros de prosa reflexiva (el aforismo, el apólogo filosófico) y que su dimensión lírica no puede separarse de otra dimensión, la especulativa, que los vuelve precisamente singulares en el universo de la poesía de lengua castellana. Se trata, en general, de un fenómeno que la crítica especializada no desconoce. Ramón Xirau, pionero en esta materia, destacó hace más de tres décadas el inusual nivel de abstracción que ponen de manifiesto los poemas de Juarroz y calificó a su autor de “lúcido, inteligente, hermético”². También habló de “abstracción” Guillermo Sucre, para quien la poesía de Juarroz es “una meditación y una continua interrogación sobre la realidad y la palabra que la nombra”, una suerte de indagación del pensamiento por

¹ En su prólogo a *Poesía y creación* (Carlos Lohlé, Buenos Aires, 1980, pp. 7-8), GUILLERMO BOIDO explica de la siguiente manera los procedimientos de composición del volumen: “El poeta... declinó el ofrecimiento de redactar un escrito [en el que presentara su poética], pero en cambio aceptó desarrollar sus ideas ante un cuestionario más vasto que el utilizado para la entrevista original [realizada por el mismo Boido en 1977]. El diálogo, sin embargo, inauguró tal caudal de posibilidades que el temario fue prontamente desbordado, y por ello el texto debió ser reelaborado a partir de una primera versión. No sin nostalgia, debimos finalmente *abandonarlo* —para usar la terminología de Valéry— pues el carácter de *reflexión infinita* del pensamiento poético de Juarroz tuvo que ceder ante la inevitable finitud de la página escrita”.

² RAMÓN XIRAU, “Roberto Juarroz”, ensayo de *Poesía iberoamericana contemporánea* (1972) posteriormente recogido en *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poetas y poesía iberoamericanos*, sel. y pról. de Josué Ramírez y Adolfo Castañón, F.C.E., México, 2001, p. 490.

el pensamiento mismo y, en consecuencia, una “poesía de ideas que igualmente, y ante todo, son experiencias”³. José Miguel Oviedo, por otra parte, declaró poco después de la muerte de Juarroz —casi al final de un artículo comprensivo y elogioso— que su “dicción fría y razonante casi no parece propia de la poesía”⁴.

Frío, lúcido, inteligente y abstracto, el talante o carácter poético de Juarroz, la personalidad propiamente dicha del poeta, lo ha sido cuando menos en la representación que se han formado sus críticos. Anotar que su dicción o su estilo parecen ajenos a la lírica es, en verdad, casi afirmar que a la poesía corresponden la calidez y la objetividad en la expresión, pero también la estrechez de miras y lo contrario de la inteligencia, llámese como se llame. Lo cierto es que la crítica recurre con impactante regularidad al vocabulario de los géneros en prosa cuando se trata de acercarse a la poesía de Juarroz: Eduardo Lizalde habrá dicho que la obra del argentino es “antibarroca y fluyente como una *conversación*, un largo *relato* de tono aparentemente monocorde, pero nunca igual y siempre deslumbrante”⁵, y Guillermo Sucre apunta que la obra de Juarroz es un “discurrir” e incluso un “discurso”, y subraya en sus poemas “el uso de fórmulas aforísticas” y, con mayor profundidad, la disposición en tales poemas de una “estructura aforística”. No son pocos los comentaristas que refieren con absoluta seriedad a Heidegger, Bergson y Derrida cuando se habla de Juarroz, y nada más Julio Cortázar habrá jugado con las referencias filosóficas al observar que su compatriota “logra asomarse a lo que busca con esa visión totalmente libre de impurezas... que en el alba de nuestro mundo tuvieron los poetas presocráticos, esos que los profesores llaman filósofos”⁶. Vale la pena recordar, por obvio que resulte hacerlo, que la filosofía posterior a los presocráticos y géneros como el del aforismo y el relato existen por lo general dentro del marco de la escritura en prosa.

³ GUILLERMO SUCRE, “Juarroz: sino / si no”, en *La máscara, la transparencia*, 2ª ed., F.C.E., México, 1985, p. 206.

⁴ JOSÉ MIGUEL OVIEDO, “Poeta vertical (Roberto Juarroz, 1925-1995)”, en *La Jornada Semanal*, México, 14 de mayo de 1995, núm. 10, p. 2.

⁵ EDUARDO LIZALDE, “Roberto Juarroz, 1925-1995”, en *El Nacional*, México, 6 de abril de 1995. (Subrayo las palabras que me parecen más ajustadas a lo que trato de mostrar.)

⁶ JULIO CORTÁZAR, carta-prólogo a *Tercera poesía vertical* (1965), texto recogido en *Poesía vertical, 1958-1962*, de Roberto Juarroz, Emecé, Buenos Aires, 1993, p. 129.

En este sentido, es cuando menos llamativo que los críticos de Juarroz ignoren o desdeñen su trabajo en prosa (que no es fácil de localizar en su totalidad, pero que tampoco es inexistente) y que al mismo tiempo divulguen, comenten e interpreten la *Poesía vertical* atribuyéndole cualidades que identifican, ellos mismos, con las formas de la prosa literaria o filosófica. José María Espinasa, en un libro de muy reciente publicación, ha señalado inobjetablemente que Juarroz inventó “la forma de plantear sus dudas” y que lo consiguió al encontrar “la manera de pensar en verso, en y para el poema”. Sin embargo, dos páginas después asegura que la “inteligencia poética” de Juarroz, “de honda raigambre conceptual, no se manifiesta en una obra paralela ensayística o teórica. Ésta se ha desplegado, pero a través de diálogos y entrevistas, como si Juarroz necesitara al interlocutor para poder desplegar su discurso lleno de sugerencias e intuiciones, no en un sistema sino en una conversación”⁷. En efecto, los discursos, ensayos, conferencias y aforismos de Juarroz no son tan abundantes como sus poemas; este fenómeno, con todo, es mucho menos “curioso” de lo que piensa Espinasa, ya que se puede suponer que Juarroz inventó su propia “manera de pensar en verso” porque no veía la utilidad o la razón de hacerlo en prosa.

De cualquier modo, no hay auténticos motivos para negar la existencia de al menos once textos en prosa y cuatrocientos treinta y cinco aforismos, todos ellos interesantes y muchos profundamente significativos y conmovedores. No es tan difícil establecer la cronología de tales materiales, que van del artículo titulado “La crítica de la poesía” (publicado en *La Gaceta* de Tucumán en 1960 y recogido entre los apéndices de *Poesía y creación*) a la intervención de Juarroz en el Primer Congreso Transdisciplinario que tuvo lugar en Arrábida, Portugal, del 2 al 6 de noviembre de 1994. Entre una fecha y otra cabe un artículo titulado “La poesía, la realidad, la poesía” (redactado, en principio, como prólogo a una edición suiza de la *Poesía vertical* aparecida en 1967); dos ensayos de acercamiento a la obra y la persona de Antonio Porchia, escritor de aforismos o “voces” que nació en Italia y pasó casi toda su vida en Buenos Aires (“Antonio Porchia o la profundidad recuperada”, publicado en 1975, y “Antonio Porchia: el apogeo del aforismo”, de 1982); la respuesta de Juarroz a la encuesta “Pourquoi écrivez-vous?” del periódico francés *Libération* (1985); un breve artículo sin más encabezado que “Un texto de Roberto Juarroz” (1986); parte de una carta que dirigió

⁷ JOSÉ MARÍA ESPINASA, *Temor de Borges. Paseos por la poesía argentina contemporánea*, Eds. Sin Nombre-Conaculta, México, 2003, pp. 39 y 41.

al poeta W. S. Merwin el 26 de agosto de 1986; el discurso que pronunció en 1987 al ingresar en la Academia Argentina de Letras (*Poesía y realidad*); la conferencia titulada “Poesía y ecología” (ca. 1991) y la conferencia dictada en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires el 8 de septiembre de 1994 bajo el título de “Aproximaciones a la poesía moderna”. En cuanto a los aforismos, todos ellos conforman la serie de *Fragmentos verticales* que aparecieron en 1997 junto con la *Decimocuarta poesía vertical*, primera entrega póstuma de la poesía de Juarroz⁸.

He dicho arriba que sin duda Roberto Juarroz descartó la urgencia de construir un sistema de reflexiones en prosa con el tema de lo poético (el complejo tema, pues, de por qué hacer poemas, cómo hacerlos y en qué medida vincularlos o no con otros repertorios del saber humano) porque su manera de concebir y practicar la poesía le facilitaba ya, en el mismo espacio del poema en verso, un vehículo idóneo para el cuestionamiento directo de semejante preocupación. Sin embargo, existen otras maneras de comprender su reticencia y entender, ya que no la inexistencia, sí por lo menos la discontinuidad y la relativa escasez de su obra en prosa. También he señalado líneas atrás que Guillermo Sucre describió la obra poética de Juarroz como un “discurrir” y como un “discurso”. No huelga recordar que Juarroz abominaba precisamente de la noción de *discurso*: “No ceder al discurso y retener únicamente los núcleos esenciales del pensar y la poesía, renunciando a la tentación del desarrollo, responde de algún modo a la naturaleza más íntima de la creación y la visión del hombre”, anotó al presentar sus *Fragmentos verticales*⁹. Citar estos renglones, desde luego, no basta para demostrar que su autor haya obrado en consecuencia; pero es un hecho que Juarroz era capaz de

⁸ Dos palabras en torno al título de *Fragmentos verticales*... Con él identificó Juarroz los veintidós poemas brevísimos que cierran la *Quinta poesía vertical* (1974). Es digno de observarse que dichos poemas en verso, calificados por Juarroz de “núcleos o imágenes o roces, como si fueran los restos o las ganancias de un naufragio”, se hayan convertido en los primeros veintidós aforismos en prosa de los *Fragmentos verticales* de 1997. La transición del verso a la prosa deja bien claro que, para el autor argentino, tanto el primero como la segunda eran capaces de transportar descargas equivalentes de pensamiento. Importa señalar también que ni el aforismo ni el poema, en este contexto, ceden a las tentaciones dilatorias de la disertación o del tratado.

⁹ ROBERTO JUARROZ, *Decimocuarta poesía vertical / Fragmentos verticales*, Emecé, Buenos Aires, 1997, p. 115. (En otro párrafo de la misma página, Juarroz parece repudiar el discurso presentándolo como un amontonamiento de palabras: “¿Cómo acallar nuestra veleidad de amontonar palabras y rescatar en cambio esos soplos parecidos al despertar?”).

acercar los campos o esferas del pensamiento filosófico y del pensamiento poético sin aceptar la seducción de los géneros discursivos. En este sentido, es legítimo citar sus propias palabras: “La poesía y la filosofía se separaron en algún pasaje catastrófico de la historia no narrable del pensamiento”¹⁰. Más legítimo aún, con todo, es preguntarse cómo y por qué pudo suceder dicha separación. Yo, por mi parte, pienso que la respuesta va contenida en los antecedentes mismos de la pregunta: el “pasaje catastrófico” al que Juarroz hace alusión corresponde al mismo período en que la filosofía depositó su saber y sus haberes en la estructura de la indagación discursiva y fue perdiendo confianza en el relámpago intuitivo de la visión presocrática, al menos tal y como se conservó y como es posible conocerla, esto es: en forma de aforismos o fragmentos.

Sin disimular el indiscutible relieve de los once textos en prosa que anteriormente catalogué, soy de la opinión que la más congruente y sólida obra en prosa de Juarroz es la suma de sus *Fragmentos verticales*, ordenados por el propio autor en tres grupos: “Casi poesía”, “Casi razón” y “Casi ficción”. A decir verdad, las conferencias, entrevistas y ensayos de Juarroz pueden leerse también como sucesiones de aforismos o declaraciones redondas que se comunican entre sí, complementándose y a veces, en apariencia, contradiciéndose. Thorpe Running ha señalado que “la repetición es un sello de Roberto Juarroz”¹¹. De la repetición del título en sus libros de poemas a la repetición de ciertos temas, figuras y procedimientos de la expresión, Juarroz cultivó ese valor a lo largo de su obra con sumo provecho. Por ejemplo, es famoso un poema de la *Tercera poesía vertical* que termina con este verso: “Pensar es como amar”¹². El cuarto aforismo de “Casi ficción”, por su parte, dice lo siguiente: “Pensar entre dos, como si hacer el pensamiento fuera igual a hacer el amor”¹³. Y el fragmento 40 de “Casi razón” es todavía más claro:

Hay que llevar el amor al pensamiento. Separarlos es amputarlos. Un amor que no piense a fondo lo que ama es una monstruosidad. Un pensamiento que no ame a fondo lo que piensa no es suficiente

¹⁰ “Un texto de Roberto Juarroz”, texto recogido en DANIEL GONZÁLEZ DUEÑAS y ALEJANDRO TOLEDO, *La fidelidad al relámpago. Conversaciones con Roberto Juarroz*, 2ª ed., Eds. Sin Nombre Juan Pablos, México, 1998, p. 78.

¹¹ THORPE RUNNING, “Tres poetas del lenguaje: Juarroz, Girri, Gianuzzi”, *Revista de Occidente*, 1994, núm. 154, p. 132.

¹² ROBERTO JUARROZ, *Poesía vertical, 1958-1962*, p. 163.

¹³ ROBERTO JUARROZ, *Decimocuarta poesía vertical / Fragmentos verticales*, p. 121.

pensamiento. Además, aquí se juega la suerte de la poesía, que no existe sin esa conjunción (p. 157).

En ciertos casos, los aforismos de Juarroz parecen corregir o, mejor aún, ceñir otros del propio autor. Así, por ejemplo, el fragmento 28 de “Casi razón”, que dice lo siguiente: “Hay que tener el cuidado de cambiar sólo por partes, ya que cambiar íntegramente de una sola vez equivale a arrojarse sin condiciones en lo desconocido” (p. 154), parece repetirse —con significativas modificaciones, desde luego— en el fragmento 88 de “Casi ficción”, que cito subrayando lo que ha cambiado: “Hay que tener *la prudencia* de cambiar sólo por partes, ya que cambiar *por entero* es *adoptar* sin condiciones lo desconocido” (p. 235). Resulta menos fácil distinguir las modificaciones en otros casos, como en el del fragmento 32 de “Casi poesía”, que aquí transcribo: “Para poder dormir, primero habría que saber despertar” (p. 127), y que apenas difiere (aunque, de cambiar, no cambia de manera trivial) del fragmento 99 de “Casi ficción”, que también copio: “Para poder dormir, habría que saber primero despertar” (p. 237).

En determinados momentos, el principio de repetición adopta en la obra de Juarroz formas comparables al recurso poético del estribillo. No sin paradoja, dicho recurso fija la continuidad interior de un libro tan esencialmente discontinuo como *Fragmentos verticales*. Obsérvese, por ejemplo, el aforismo 5 de “Casi razón”: “Entre quien da y quien recibe, entre quien habla y quien escucha, hay una eternidad sin consuelo. El poeta lo sabe” (p. 148). A continuación, setenta y cuatro páginas más adelante, léase la entrada número 39 de “Casi ficción”:

Toda escritura parece configurarse sobre un palimpsesto. Cualquier cosa que se escriba es un trazo dibujado sobre otra escritura, más o menos borrada, pero viva en el fondo. Cualquier palabra que se escriba despierta todo lo ya escrito debajo. Y también todo cuanto está por escribir. El palimpsesto sería entonces eterno. Por eso, en último término, no hay nada más grave que la escritura. El poeta lo sabe¹⁴.

¹⁴ ROBERTO JUARROZ, *ibid.*, p. 222. (He corregido aquí una errata no muy perceptible que, sin embargo, ha terminado pareciéndome obvia. En la edición original se lee, no sin oscuridad: “Cualquier cosa que se escriba *en* un trazo dibujado sobre otra escritura, más o menos borrada, pero viva en el fondo”. En mi opinión, la preposición “en” desfigura y oculta en esta frase una forma conjugada del verbo ser, “es”).

Como ya puede verse, la frase terminal de ambos aforismos no ha cambiado. Ello refuerza, en la práctica, la manifestación de un asunto de la mayor importancia en la obra de Juarroz: el diálogo. En los casos que menciono, los aforismos dialogan entre sí además de abordar el tema del diálogo, del “pensar entre dos”. También el tema del palimpsesto es afín al tema del diálogo, y de algún modo el fragmento 39 de “Casi ficción” está escrito en palimpsesto con respecto al fragmento 5 de “Casi razón”, ambos anteriormente citados. Por esta clase de razones, la prosa de Roberto Juarroz tiene que ser leída en su conjunto: a la vez como repaso y extensión del ideario estético desarrollado por el autor en su *Poesía vertical* y como exploración autónoma con respecto a los contenidos particulares de tales poemas.

Es difícil restringir el comentario de la prosa de Juarroz —y no digamos ya del conjunto de sus textos en prosa, sino apenas de los *Fragmentos verticales*— a unas cuantas páginas. La tentación de citar muchos de sus pasajes daría lugar a libros completos, a muestras variables en función del gusto de cada uno de sus lectores (por no hablar aquí de otro libro que tampoco existe y que debería recopilar, sin demasiado aparato, esos textos en sus versiones íntegras). Como quiera que sea, tengo motivos para sospechar que un tema, un interés, una preocupación concreta predominará en cualquier selección que pueda realizarse a partir de los materiales que aquí me han ocupado. Me refiero al tema ya visto del acercamiento al otro, el diálogo, la necesaria confrontación del *yo* en ese *tú* que, después de todo, lo configura y lo convoca, volviéndolo posible: “Aunque pierda mi nombre y yo no responda ya a su llamado, volveré siempre al lugar donde tú lo pronunciabas” (p. 133).

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

Universidad de Guadalajara

FE Y RAZÓN EN LA EDUCACIÓN DE LAS MUJERES:
EL ILUMINISMO CRISTIANO
DE FERNÁNDEZ DE LIZARDI EN SU *QUIJOTITA*

A partir de la libertad de prensa instaurada en la Nueva España en 1812, José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), participó de lleno en la esfera pública capitalina. Tomando como nombre de pluma el título de su primer periódico, *El Pensador Mexicano*, escribió con ojo crítico sobre los avatares de las postrimerías del virreinato y los primeros años de independencia. Haciendo de la palabra impresa tanto una cátedra como un foro de debate político, descuella entre sus copiosos y heterogéneos escritos un proyecto de modernidad nutrido de su profundo deseo de reformar las creencias y los modos de vida de sus coterráneos. Aunque limitado y contradictorio en sus alcances por las premisas del iluminismo cristiano, dicho proyecto es la constante temática que mejor caracteriza el quehacer de Lizardi ya que, sobrellevando todo tipo de dificultades, se mantuvo firme en este cometido hasta su muerte¹.

En febrero de 1822, recién instaurado el Imperio Mexicano, y a poco de abolida la Inquisición, el Tribunal de Censura Eclesiástica excomulgó a Lizardi. La excomunión afectaba también a quienes dependían de él, sobre todo a su esposa, Dolores Orendain, y a su hija Lolita, de unos diez años de edad. Aunque la causa inmediata de la excomunión fue la publicación de su folleto titulado “Defensa de los francmasones”, donde protesta las bulas papales en que los juzgan herejes, de tiempo atrás se había hecho persona *non grata* a la Iglesia, culpándola de la ignorancia del pueblo, repudiando la Inquisición y abogando por el constitucionalismo. Lizardi siempre se declaró católico, negó ser masón y escribió apasionadamente sobre las bondades del cristianismo. Sin embargo, a partir de su excomunión, su postura hacia la Iglesia se radicalizó. En los folletos y periódicos publicados en el último lustro de su vida denunció el autoritarismo eclesiástico, pidió la libertad de cultos, argumentó a favor

¹ Los mejores datos biográficos de Lizardi los siguen proporcionando LUIS GONZÁLEZ OBREGÓN, *Novelistas mexicanos: Don José Joaquín Fernández de Lizardi*, Botas, México, 1938, pp. 15-62, y JEFFERSON REA SPELL, *Bridging the gap: Articles on Mexican literature*, Libros de México, México, 1971, pp. 99-141. Véase también MARÍA ROSA PALAZÓN, *Imagen del hechizo que más quiero. Autobiografía apócrifa de José Joaquín Fernández de Lizardi*, Planeta, México, 2001.

del matrimonio de los sacerdotes y de la separación de los bienes de la Iglesia y del Estado; negó la infalibilidad papal, se opuso al bautismo infantil, y propuso que no se permitiera la profesión religiosa antes de los cuarenta años². En su novela de 1818 *La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima*, un Lizardi mucho menos combativo plasma ya como idea central que la auténtica instrucción cristiana se contrapone al fanatismo religioso y a la “vagamundería espiritual”³.

Meses después de su excomunión, doblegado por la lenta condena de muerte que significaba el apestamiento social al que había sido reducido, Lizardi se dirige por quinta vez al Congreso. “Yo me vi repentina y públicamente excomulgado sin delito, sin justicia y formalidad de juicio”, informa Lizardi. Y aclara: “Me vi infamado ante el Imperio; me vi expuesto a ser víctima, con mi inocente familia, de un pueblo concitado contra mí so pretexto de religión que no ataque”. Afirma, además, que el pueblo era de temerse ya que “por la mala educación que le han dado en trescientos años, tiene más de fanático que de instruido en materias de religión”⁴. La respuesta del Congreso, señalaba Lizardi, era de interés general pues haría claro si, en el nuevo régimen, los ciudadanos serían protegidos por derechos civiles o, dicho en sus palabras, serían “tratados como hombres libres”⁵. Para 1824, al ver que no obtenía el respaldo que solicitaba, buscó la reinserción en la Iglesia. Había experimentado en carne propia el peso de la autoridad eclesiástica en una sociedad que, de espaldas a la modernidad, seguía viéndose como baluarte del catolicismo.

Años atrás, al plantear en su *Quijotita* la situación de las novohispanas, Lizardi mostró buen grado de empatía por ese vulnerable género.

² Consúltense los tomos 5, 12 y 13 de JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras*, eds. J. Chencinsky Veksler, M. R. Palazón *et al.*, UNAM, México, 1963-1997. Véase también SPELL, *op. cit.*, pp. 100-105, 109 y la ponencia de COLUMBA GALVÁN GAYTÁN, “Plaza pública: conversaciones del payo y el sacristán (un periódico de José Joaquín Fernández de Lizardi) publicada en estas *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*.”

³ JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras*, t. 7: *Novelas. La educación de las mujeres o La Quijotita y su prima y Vida y hechos del famoso caballero don Catrín de la Fachenda*, ed. M. R. Palazón, UNAM, México, 1980, p. 434. En adelante, toda referencia a esta obra se hará parentéticamente en el texto.

⁴ J. J. FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras*, t. 12: *Folleto (1822-1824)*, eds. I. Fernández Arias y M. R. Palazón, UNAM, México, 1991, p. 135.

⁵ “Lo que conmigo se hizo —explica Lizardi—, se hará impunemente con cualquier ciudadano, advertido por el tribunal eclesiástico el acatamiento o temor con que parece que usted, Soberano [Congreso], respeta los más escandalosos excesos de su Curia” (*Obras*, t. 12, p. 134).

Expuso las grandes arbitrariedades y riesgos a las que las exponía su “natural” dependencia a la autoridad masculina, ya fuera la de padres, esposos, hijos o clérigos. Por ello, aunque dedicada a las mujeres, Lizardi continúa ahí la educación de los hombres que había comenzado en su *Vida de Periquillo Sarmiento* de 1816⁶. Al igual que Benito Jerónimo Feijoo, el novohispano sostiene que la responsabilidad última de la conducta de las mujeres recae en los hombres (*Obras*, t. 7, p. 127). En consecuencia, no rechaza la subordinación moral, económica y legal de la mujer, sino el grado y modo de subordinación. Su meta es conciliar un pequeño margen de autonomía para las mujeres, dentro de un patriarcado razonable y respetuoso de las leyes.

Lizardi no concibe que se oriente la conducta solamente conforme a una moral secular. Así, su propuesta de un patriarcado benévolo es apuntalada por la práctica de un catolicismo ilustrado, caracterizado tanto por la aceptación razonada de los principios religiosos, como por el rechazo de las prácticas de devoción tradicional. Reprobando la coerción patriarcal, argumentó que para la profesión religiosa al igual que para el matrimonio se necesitan libre albedrío y vocación, entendiendo la vocación como llamado divino e inclinación personal. Sin embargo, las premisas de vocación y libre albedrío, fundamentales para Lizardi, parecen contradecir las bases mismas de un sistema patriarcal. Por un lado, bajo el concepto de vocación se encubren con frecuencia los deseos, la atracción entre los sexos y el amor, todos ellos poderosos motivantes conductuales que no siempre pueden encauzarse a favor de la autoridad masculina. Por otro lado, el libre albedrío de la mujer difícilmente puede concebirse dentro de la dependencia. El texto de Lizardi, entonces, es el campo donde estas contradicciones se manifiestan y donde él intenta resolverlas de manera convincente.

Para dar mayor credibilidad a *La Quijotita*, declaró que no era “novela, sino una historia verdadera, que [él había] presenciado” y cuyos personajes no eran desconocidos para los lectores (p. 14). Por medio de dos familias que educan a sus hijas de diverso modo, contrapone el desatinado comportamiento de la protagonista Pomposa –cuyas extravagancias le ganan el apodo de Quijotita– con el proceder modesto, juicioso y siempre casero de su prima Pudenciana. Si, por un lado, Lizardi presenta la debilidad de la autoridad paterna como la causa

⁶ Para una discusión del cristianismo ilustrado en la educación de los hombres que Lizardi propone en su novela de 1816 véase BEATRIZ DE ALBA-KOCH, *Ilustrando la Nueva España: Texto e imagen en el “Periquillo Sarmiento” de Fernández de Lizardi*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1999, pp. 69-93.

fundamental del descarrío de Pomposa, por otro, condena los excesos de esa autoridad en dos historias intercaladas, la de Carlota y la de Irene, cuyos padres recurren a la violencia para hacerse obedecer.

El padre de Pudenciana y principal portavoz del autor, el coronel Rodrigo Linarte, guía las discusiones sobre la naturaleza y el papel de la mujer en la sociedad. Amante de la “lectura de buenos libros” (p. 15), la educación que Linarte imparte a su joven esposa Matilde, y a la hija de ambos, ejemplifica las normas que debe seguir el hombre de bien en su responsabilidad de jefe de familia. En contraste, Dionisio Langaruto, el padre de Pomposa, dado al lujo y al “gran mundo”, es descrito como afeminado porque su esposa, Eufrosina, es la que rige en su hogar (p. 435). En todo opuesta a su hermana Matilde, Eufrosina es “una petrime-tra o curra de las últimas modas; su casa una perfecta sociedad de caballeretes almidonados, y su vida un continuado círculo de diversiones y alegría” (p. 15). Pero la desgracia de Pomposa es debida no sólo a la irresponsabilidad paterna, sino a la ingerencia en su hogar de una vieja beata —una Celestina a lo divino— transmisora de ridículas y perniciosas supersticiones.

Doña María, “tía primera” de Eufrosina y Matilde, es “una venerable beata de Santa Rosa, ya vieja” (p. 82). Aunque a primera vista este personaje parece servir sólo como contrincante del coronel, es notable que buena parte del cuarto y último tomo de la novela está dedicado a acciones en las cuales la beata mueve la trama. Uno de los pocos episodios con algo de suspenso es aquel en el cual ella amenaza acusar a la familia Linarte ante la Inquisición. Aquí la beata no es objeto de persecución, sino agente de ello, intentando llevar ante los inquisidores a quienes no atribuyen la causalidad de fenómenos extraordinarios a una intervención milagrosa o demoníaca.

La primera confrontación entre la beata y el coronel ocurre respecto al “milagro” que salvó la vida de Quijotita que, cuando niña, resultó ilesa de la caída de un balcón. La voz narradora explica que “hubiera dejado los sesos con la vida, si, por una casualidad, no hubiera caído sobre un montón de lana, que habían sacado a asolear unas pobres que vivían en la accesoria que caía bajo del balcón” (p. 30). Don Rodrigo insiste en la casualidad de los hechos; doña María, en cambio, sostiene: “Fue milagro y muy milagro que lo hizo nuestra señora de la Soledad de Santa Cruz, señor san Agustín y mi madre Santa Rosa de Lima, a quien yo invoqué” (p. 404). A la negación del coronel, secundada por Matilde y Pudenciana, de que ni la Virgen ni los santos pueden hacer milagros porque, afirman, así “nos lo enseña la Iglesia”, la beata, “llena del espanto más pánico”,

exclama: “¡La Iglesia! ¡Qué testimonio! ¡Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar! Ya todos los de esta casa son herejes. Es menester delatarlos. Ellos son mis parientes, pero no tiene remedio, de aquí derecho a la Inquisición. Sí, sí, que los quemen. Primero es la alma” (p. 405).

Para que no logre su propósito, los amigos y familiares de los Linarte llevan a la vieja a casa de Eufrosina, donde el cuidado es “general” y “todos estaban apesadumbrados” por sus amenazas (p. 407). Ya en casa de Quijotita, don Rodrigo demuestra lo infundado de las creencias de la beata respecto a los milagros y, por medio de demostraciones empíricas, revela que las sombras y ruidos que la beata y los Langaruto atribuían al demonio eran producidos por el viento y la sombra de un gato. El coronel concluye que “el miedo y la ignorancia son lo que asustan a los vulgares cada rato, y no el diablo ni los pobres muertos a quienes les levantan innumerables falsos testimonios” (p. 432).

No obstante las propuestas de don Rodrigo por vivir la religión con más luces, “había dado Pomposa en que era santa, y que para hacer milagros no le faltaba sino vivir en el yermo. La vieja beata con sus elogios y cuentos la alucinaba más cada día” (p. 445). Alentada por la beata a ser ermitaña, Quijotita emprende esta aventura—su única salida—de la cual regresa en tan mal estado que provoca en su madre un violento rechazo a las devociones. Eufrosina, “para que su hija no pensara otra vez en ser ermitaña”, tira a la calle los cilicios y otros instrumentos de penitencia de la chica. A la manera del *Quijote*, realiza “un escrutinio de todos los libros que había en su casa”, y quema todos los “piadosos y como quinientas novenas”, diciendo: “Id al fuego pervertidores del talento de mi hija. No, no más virtud en mi casa, no más libros devotos, no más encierro, no rezos. Desde este instante yo haré que vuelva a reinar en el corazón de mi hija la alegría y que se divierta como siempre” (p. 457). La alegría de Quijotita, sin embargo, tuvo corta duración: seducción, aborto, engaño, miseria, prostitución y encarcelamiento, seguidos por una fiebre “voraz” y una sífilis “irremediable” terminan con ella. La muerte de Quijotita, es “patético y sensible ejemplo y escarmiento a las mujeres sin juicio que siguen las mismas ideas y conducta de la infeliz Pomposa” (p. 529). Ideas y conducta que son debidas al relajamiento de las costumbres, a un hogar mal constituido y a la propia vanidad de Quijotita; fuerzas ante las cuales, arguye Lizardi, son inútiles las falsas devociones.

Ni Pomposa ni su prima protagonizan una historia de amor. Lizardi sólo explora “la fuerza del amor” (p. 257) en las historias intercaladas,

sobre todo en la de Carlota por el anabaptista Jacobo. Es también en este episodio lleno de dramatismo donde se propone demostrar que se puede llegar a la fe católica por medio de la razón. Originario de Washington, Jacobo es un hombre de negocios que, enamorado de Carlota, hija de un rico comerciante, decide radicar en la Ciudad de México. La conversión de Jacobo, que Carlota le exige para casarse con él, facilita una serie de reflexiones sobre la importancia de abrazar la fe católica no por tradición o presión social, sino como consecuencia del análisis de sus virtudes.

Caracterizados por el bautismo adulto, los anabaptistas hacen de ese sacramento un acto voluntario del creyente, algo que ya aquí Lizardi no desprecia. A pesar de que sus personajes se propongan catequizar a Jacobo para que “deteste los errores de los anabaptistas” (p. 260), la lucidez con la que este “neófito” (p. 267) se explica sobre su nueva religión llena de admiración a los católicos de viejo cuño. Al nivel de la trama, el discurso de Jacobo le permite a Lizardi potenciar los sensatos pero sencillos razonamientos de la niña Pudenciana sobre la fe, que contrastan con la irreflexiva memorización que hace Pomposa del *Catecismo* de Ripalda. Prescindiendo de revelaciones o experiencias místicas, Jacobo declara que su resolución es debida “al largo tiempo que [ha] vivido con los católicos, [a] la íntima amistad que [ha] llevado con algunos de las luces y probidad del... [señor Linarte] y del señor Labín, y [a] tal cual instrucción que [ha] tenido por los libros que [ha] leído” (p. 261). De manera más específica, se expone en seis postulados que, dice, “serían bastantes para persuadir a cualquiera que los examinase sin pasión”⁷.

La conversión de Jacobo también permite explicar la manera en que “la mujer fiel santifica al marido infiel” (p. 257), que, toda proporción guardada, es lo que logra Carlota. Aunque ésta exige la conversión de su amado porque desea casarse con él, Lizardi argumenta que la atracción entre los sexos puede conllevar una consecuencia social positiva. Un eco rousseauniano puede escucharse aquí, pero Lizardi prefiere no recurrir al texto del ginebrino, sino a la historia: Don Rodrigo enumera los pueblos europeos convertidos al cristianismo por el amor de una mujer

⁷ Estos son: “1. Las revelaciones. 2. La pureza de la moral de Jesucristo. 3. Sus milagros y su resurrección incontestables. 4. El modo con que estableció la religión. 5. La constancia y uniformidad de la tradición. 6 y último. La perseverancia y unión de la Iglesia católica” (pp. 262-267).

y se explaya en la manera en que “toda la nación de los godos de España” pasó al catolicismo gracias a la virtud de Ingunda⁸.

Puesto que las promesas de esponsales fueron hechas sin el consentimiento de don Tadeo, padre de Carlota, éste se opone a su unión. Llamando a su hija a una pieza retirada de la casa, se encierra con ella a llave, dando inicio a una de las escenas clave de la obra donde se presenta a la autoridad paterna en su manifestación más violenta. Don Tadeo acusa a Carlota de ingrata y liviana: “¿No sabes que una hija de familia no debe tener más voluntad que la de su padre, y que no es dueña ni de sus pensamientos? Pues, ¿cómo te has arrojado a amar a ese hombre sin mi licencia...?” (p. 274). Carlota se declara culpable del “delito del amor”; para poder perdonarla, don Tadeo la obliga a que se haga monja y que aborrezca a Jacobo. Al negarse a abjurar su amor, su padre la baña en sangre a bofetadas. “Así se cansó de golpearla”, dice el narrador, “se paseaba furioso por el cuarto, mientras la triste Carlota permanecía en un rincón hincada de rodillas, lavando la sangre de su rostro con las lágrimas que corrían de sus ojos” (p. 275). La ira paterna oprime tanto a Carlota que ésta “se abalanzó a los pies de su cruel padre, se los besó mil veces, los empapó con sus lágrimas y apenas articulando las palabras le decía: —Ya está, papá de mi alma, ya está: yo seré monja y cuando usted quisiere, pero deje ya de maldecirme...” Tras este patético sometimiento, Carlota recibe caricias y abrazos de su padre que ahora le habla con dulzura, prometiéndole una alegre vida en el convento donde, asegura, “cuantas están ahí están contentas, sin echar de menos la calle para nada” (p. 276). Con el forzado ingreso de Carlota al convento, y su vida en él como un encarcelamiento, Lizardi condena la complicidad de las instituciones religiosas con la autoridad paterna.

La historia de Carlota se entreteje con la de Irene, pero ésta última queda inconclusa. En el convento se conocen y lloran juntas la pérdida de sus amados. Aunque Lizardi postula la amistad entre mujeres como un consuelo, arguye que sólo un patriarcado benévolo puede oponerse a uno arbitrario. No son ni las mujeres solidarias entre sí, ni un galán como Jacobo que interrumpe con sus reclamos la toma de velo de su dama, quienes logran liberar a Carlota. El paterfamilias ilustrado, don Rodrigo, es el que aboga por el derecho de la mujer a elegir estado, y la salva de una profesión forzada el mayor Enrique Labín, un húngaro

⁸ Los pueblos nombrados por don Rodrigo en donde “las mujeres cristianas, colocadas en los tronos, hicieron cristiana a la mayor parte de Europa” son: “la Francia, la Inglaterra, parte de la Alemania, la Baviera, la Hungría, la Bohemia, la Lituania, la Polonia” (pp. 258-260).

amigo de Linarte, que también goza de conocimientos, prestigio y holgura económica. Son estos hombres de bien los que conocen las leyes que ofrecían cierta protección a las mujeres, y es Labín el que exige que se apliquen, apelando al arzobispo y al virrey. Finalmente, son Labín y Linarte los que apadrinan la boda de Carlota y Jacobo, ya que don Tadeo, enloquecido porque su hija ya no es monja, no puede cumplir con su papel de padre.

Para un ilustrado como Lizardi, una discusión realista de la mujer y su mejor educación no podía disociarse de una consideración del papel que en ello jugaba la religión. Aunque en su obra periodística se adelanta tres décadas a la reforma juarista, en *La Quijotita* está lejos de cuestionar la centralidad de la fe, abogando simplemente por una vivencia razonada de la misma. Si bien sus propuestas respecto al “sexo débil” no son revolucionarias, pues sigue confinándolo al matrimonio y a la maternidad, da un primer paso hacia su autonomía al pedir límites para la autoridad patriarcal. Es importante señalar también que tuvo presente los graves problemas de la dependencia económica de la mujer. Por ello, a Pudenciana la hace relojera para que, de llegar a necesitarlo, pueda emplearse en una labor que no fuese demasiado mal pagada. La preocupación de Lizardi por el bienestar económico de las mujeres no era meramente literaria. Ya muy enfermo de tuberculosis, para escándalo de algunos, inscribió a su hija en la primera escuela de ballet en México. Pensó que Lolita podría sobrevivir “con más comodidad de bailarina en un teatro que de costurera de a real en una casa o de infeliz coqueta en una calle”⁹. No sospechaba que ella, y Dolores, morirían poco después que él.

BEATRIZ DE ALBA-KOCH

University of Victoria

⁹ Lizardi citado en MAYA RAMOS SMITH, *El ballet en México en el siglo XIX: De la Independencia al Segundo Imperio*, Alianza, México, 1991, p. 54.

DESDOBLAMIENTO, TRASVESTISMO Y OTREDAD EN LOS CUENTOS DE JUAN VICENTE MELO

Si nos detenemos un momento en la *Autobiografía*¹ precoz de Juan Vicente Melo, escrita a los 34 años cumplidos, encontramos que su vida estuvo misteriosamente marcada por la repetición; en ella confluyeron por lo menos tres caminos: dos (la medicina y la escritura) fueron trazados de forma significativa por las generaciones que lo antecedieron (su padre y su abuelo eran médicos; su madre y una tía de la que él siempre renegó gustaban de la literatura). El tercero, sin embargo, lo hizo víctima de un destino personalísimo, exclusivamente suyo: su signo zodiacal era Piscis con ascendente en Piscis:

Nací —escribe Melo— el primer día de marzo de 1932: Todos los horóscopos registran que, en ese día, rige el signo de Piscis y los Piscis —dicen, y estoy de acuerdo—, son nefastos, gustan de decir mentiras. Están destinados a diversos oficios y su configuración astral es doble: dos peces que se abrazan en sentido inverso: la cabeza de uno corresponde a la cola del otro y viceversa. Signo de agua, disolución, habitación en las profundidades. Signo de la movilidad, de la inconsistencia, lo que nunca permanece quieto, la ola (p. 18).

Si los dos peces que se miran en el signo zodiacal de Melo funcionan como espejos enfrentados (uno es la imagen invertida del otro), la repetición y la otredad permean también sus cuentos, recorridos por infinidad de signos, de señales, de claves y tics que, por efectos de la aliteración, adquieren sentido en los maniáticos protagonistas de sus historias: las palabras o los nombres que ellos pronuncian repetidamente, las melodías que escuchan o tararean, los espejos en los que su imagen se desfigura o en los que intentan reflejarse, la escritura invisible que sus dedos trazan sobre la mesa o sobre el cristal de una ventana no tienen valor sino en la medida en que acusan una participación con el otro, con esa otredad conflictiva que, al ser invocada, despierta de su escondrijo².

¹ Se publicó en 1966, en la colección *Nuevos escritores mexicanos presentados por sí mismos. Juan Vicente Melo*, de Empresas Editoriales, México, 1966.

² Sobre esta “ritualización” que los personajes de los cuentos realizan cotidianamente, LUIS ARTURO RAMOS acuñó un término genial y contundente: “melomanías”, en el único libro que a la fecha se ha escrito sobre la obra de Juan

Pero este afán obsesivo y meticuloso que casi todos los personajes de Melo realizan cotidianamente para encontrarse con lo otro (llámese como se llame: la mujer o el hombre amado, los momentos lúdicos de la infancia o aquella ilusión que alguna vez tuvieron en el pasado, pero que ahora ha quedado enterrada bajo las cenizas de una mediocre vida cotidiana) no llega nunca a ser un antídoto definitivo contra la triste realidad que los rodea. Se trata de una melancolía ancestral, de un desencanto primigenio, de una suerte de lodo denso y pegajoso que se amalgamó a sus vidas en el instante de nacer y que nunca —aunque lo intenten afanosamente— lograrán arrancar de sus entrañas. Ya lo había dicho Juan Vicente cuando, en la *Autobiografía* citada, habla del sentido que tuvo para él la literatura:

Si me asustan los principios, los finales me aterran, simplemente porque la vida sigue, continúo escribiendo, no sé lo que va a ser de mí el día de mañana. Sin embargo, repito, estas líneas representan un principio. Algo se me ocurre: seguir inventando lo no dicho, contando mentiras a fin de hacerme partícipe de otra realidad, porque ésta, la que vivo, me resulta intolerable³.

El tan llevado y traído pesimismo de Juan Vicente Melo y los personajes de sus ficciones, su terca voluntad de evadir el presente mediante el idílico y sublimado recuerdo, se expresa en todos y cada uno de sus relatos. En “La noche alucinada”, cuento tiernamente cruel que da título al primer volumen de relatos, la noche le dice al niño:

Te he hablado de ese mundo maravilloso que desconoces. No te resistas, sígueme. Te voy a enseñar la verdad. No creas que estoy loca; ellos, los de abajo, sí que lo están. Se han olvidado de que existe un mañana y la vida la reducen a instantes. Te han envenenado, niño, con sus supersticiones y sus terrores, con sus enfermedades, con su sangre intoxicada con pastillas de dormir y para comer, tratando inútilmente de excitar sus cerebros embotados y sus cuerpos insensibles, enloquecidos por el temor de perder una guerra o un alfiler, buscando, buscando, buscando con sus pies torpes y los ojos miopes algo que sólo encuentran después de muertos, cuando ya no les sirve de nada. Pero ya no puedo luchar más; estoy vieja y me han

Vicente Melo y que se titula, precisamente, *Melomanías: la ritualización del universo (una lectura de la obra de Juan Vicente Melo)*, UNAM-Conaculta, México, 1990.

³ Cf. JUAN VICENTE MELO, *Autobiografía*, p. 61.

vencido... ¿No te ha gustado mi cuento? Quisiera contarte algo muy alegre, pero no puedo hablar más que de cosas tristes porque no soy feliz. Me han enseñado a no serlo⁴.

Como la noche, los personajes de Juan Vicente Melo tratan infructuosamente de salir de la desesperanza, pero se hallan inmersos en un estatismo mediocre y cotidiano, y su único refugio (si es que podemos llamarlo así) consiste en recordar épocas pasadas, jalando el hilo de una memoria frágil y escurridiza que se deforma o se encoge caprichosamente. No obstante, los caminos que eligen, las historias que se inventan no sólo no los reconfortan, sino que incluso son aún más desoladoras y tristes que sus respectivas realidades. El intento de fuga, la falsa puerta de salida vía lo otro, vía el otro —tan buscado y rumiado por los protagonistas que, a base de conjuros, guiños, hábitos y mañas cotidianas tratan de salir de sus propias cárceles—, no les trae más que un renovado vacío cada vez más profundo, más oscuro.

Las ciernes de esos frustrados rituales cotidianos, que en relatos posteriores alcanzarán la fuerza de las ceremonias religiosas, las encontramos en los cuentos de *La noche alucinada*, libro que, a pesar de los repetidos esfuerzos de su autor por borrarlo del mapa literario, fue reeditado (junto con los otros dos volúmenes de relatos) por la Universidad Veracruzana en *El agua cae en otra fuente*, y que no volvió a recoger en ninguna otra ocasión afectado (¿por qué no?) por la sinceridad de los comentarios de León Felipe, a quien el audaz médico le había enviado el borrador de su primer libro. Cito las palabras de León Felipe *in extenso*:

Joven y querido amigo:

He leído sus cuentos. Para un libro, pienso yo que aún no están maduros. Aún no tiene usted herramienta. Pero tiene usted imaginación, sensibilidad... y un mundo dentro de su sangre y de su espíritu... un mundo poético... y la cantera de donde sale todo. La herramienta se adquiere... y usted tiene 23 años. El cuento “¿Por qué lloras?” parece que va a cristalizar en un poema. Todo tiende en usted al poema, más que al cuento... El relato marcha turbio muchas veces —sombras y nieblas surrealistas— pero hay siempre y por todos los rincones una vibración mágica y permanente.

⁴ En Juan Vicente Melo, *La noche alucinada*, publicado por Prensa Médica Mexicana en 1956 e incluido también en el volumen titulado *El agua cae en otra fuente*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1985, pp. 50-51.

Está usted en un momento difícil, muy comprometido entre lo que es ya, oficialmente, su profesión y la llamada de su vocación. Es un conflicto que usted únicamente puede resolver. Yo sólo le advierto que la Poesía no admite componendas y que considerarla como un hobby es ponerla a la altura de un deporte. O todo o nada. O es usted un poeta o es usted un médico. El problema es de usted. Personalísimo... Problema heroico siempre el de la vocación que es el de nuestro destino. Determinar bien aquello para lo que hemos nacido, para lo que se nos ha puesto aquí y aceptarlo sin engaños ni cobardías es lo que más le importa al hombre...⁵

Aunque, ciertamente, *La noche alucinada* es un libro de juventud (hermético, exagerado, difícil y, por momentos, incomprensible por la excesiva presencia de referencias a autores a quienes el joven Juan Vicente intentaba imitar), en él asistimos a un abigarrado mundo de espacios, voces y gestos en el que se mezclan, hasta confundirse, los nombres, los rostros, los sexos, como una suerte de carnaval orgiástico. Pienso, sobre todo, en dos relatos: “Tarántula” y “Estela”. En el primero, de evidente influencia kafkiana, el hombre-tarántula condensa en una frase el delirio persecutorio que padecerán muchos otros protagonistas de los cuentos de Melo (recordemos “El día del reposo”, del libro *Fin de semana*⁶, o la novela *La obediencia nocturna*, por sólo mencionar dos ejemplos ya clásicos en la narrativa de este escritor), quienes son uno y muchos a la vez: “El del espejo soy yo, y yo soy el otro, el que no tiene dientes, el que en vez de manos posee tentáculos”⁷, dice el hombre-tarántula.

Por su parte, la “Estela” de *La noche alucinada* inaugura en la cuentística de Melo la figura del travesti, que también estará presente en “El verano de la mariposa”, cuando la solterona Titina decide probarse el vestido de la señora Lola, y alcanza mayor riqueza y complejidad desde el punto de vista narrativo en “El día del reposo” (ambos cuentos, pertenecientes al volumen *Fin de semana*⁸). En la “Estela” de *La noche alucinada*, Xavier o Roberto o quizá la propia Estela se mira frente al

⁵ Juan Vicente Melo incluyó esta carta de León Felipe como “Carta a guisa de prólogo” en la primera edición de *La noche alucinada*, así como en *El agua cae en otra fuente*, p. 45.

⁶ Era, México, 1964.

⁷ *Ibid.*, p. 68.

⁸ Este libro, al igual que *La noche alucinada* y *Fin de semana*, también se incluyen en *El agua cae en otra fuente*.

espejo, pero su voz y su imagen convulsa se yuxtapone y combina con otras más, hasta que el lector llega a perder el rostro supuestamente inequívoco de la voz inicial. ¿Quién grita: “Te amo, te amo, ¡Xavier!”?⁹ ¿Quién fuma mientras se contempla en el espejo, si se nos acaba de decir que Estela no ha encendido un cigarrillo? ¿Quién cierra la puerta (¡o es la ventana!) del cuarto? ¿Quién tiene las uñas pintadas: es Estela, es Xavier, es Roberto, o bien, es ese otro personaje sin nombre que al final del relato surge del fondo del espejo para afirmar contundentemente: “Lo siento... ¡pero no me llamo Estela!...”?¹⁰ La única certeza que el lector tiene es que alguien —sea cual fuere su identidad— se mira al espejo mientras intenta recuperar un recuerdo que, al menos al principio, parece dulce y reconfortante. No obstante, transcurridos algunos minutos, a su imagen reflejada en el espejo van yuxtaponiéndosele otros rostros, otros gestos ajenos, fantasmas traídos de tiempos y vivencias remotas que no sólo deforman su figura sino que incluso consiguen colarse en la mente del narrador-personaje, en su pensamiento, desvirtuando y traicionando el discurso con el que había iniciado la historia.

Y es que la “Estela” de *La noche alucinada* de alguna manera pronostica el enriquecimiento que la figura del doble tendrá en la obra posterior de Juan Vicente Melo. Como dije, se trata de un relato sumamente complejo en el que el escritor veracruzano consigue dibujar los rasgos del esquizoide, esa figura fragmentada, evanescente e inasible que alcanzará su expresión más acabada en *La obediencia nocturna*¹¹, pero a la que Melo volvió una y otra vez en sus relatos.

A esa imagen del yo desdoblado o distorsionado de la primera “Estela”, Juan Vicente le irá añadiendo en cuentos posteriores un complejo juego de voces, de reiterados movimientos corporales, de mañas, horas y días precisos que, al pronunciarse o suceder con la exactitud de un reloj, darán mayor densidad y corporeidad a las metamorfosis de los personajes.

En *Los muros enemigos*¹², nos encontramos con otra innumerable serie de repeticiones que adquieren en los relatos el poder de un ritual religioso. Así como los fieles asisten los domingos a la ceremonia de la

⁹ *Ibid.*, p. 87.

¹⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹¹ Se publicó originalmente en 1969, en la editorial Era, México, y en 1987 la reeditaron SEP-Cultura-Era en la colección *Lecturas mexicanas, Segunda serie*, núm. 96.

¹² Universidad Veracruzana, Xalapa, 1962.

misa con el propósito de invocar a Dios —el gran ausente—, el médico de la “Estela” de *Los muros enemigos* todos los lunes lleva a cabo un ritual para invocar a su novia de la adolescencia, otra gran ausente. Las letras que el médico dibuja sobre la superficie de su escritorio (y que no son sino la escritura invisible del nombre de la muchacha —Estela—) prefiguran el constante subir y bajar del acto onanista que realizará más tarde en su pequeño santuario, el baño, mientras invoca a su diosa-virgen. El movimiento ascendente y descendente del dedo del médico (quien copia incesantemente el nombre de Estela sobre su mesa de trabajo) encuentra eco en el subir y bajar del rastrillo por su barbilla mientras pronuncia una y otra vez el nombre sagrado que le permitirá seguir la huella, el rastro, la estela (de ahí el nombre de la mujer) del amor adolescente. Y es que, como Juan Vicente Melo explicó en varias ocasiones: uno no puede decir jamás una palabra porque, si la dice, la realidad deja de pertenecernos.

El nombre, la palabra, la melodía, un día específico, funcionan, pues, como formas rituales para que los personajes construyan otro mundo; son frágiles puentes que les permiten —aunque sólo sea por un instante— la comunión con el otro. Pero también es cierto que esa posibilidad —debido justamente a su carácter evocativo (todo sucede en un ámbito imaginario)— los precipita a un abismo mucho más oscuro, mucho más cruel. Se trata, entonces, de un doble fracaso, de una doble caída: aquella producto de la insatisfacción del deseo, del desamor, del abandono, de la esperanza frustrada en el pasado, y aquella otra, la que viene después de realizada la liturgia o el rito y que, como la cruda que sigue a la euforia de la borrachera, sumergirá a los personajes en una realidad más terrible y desesperanzadora de la que intentaban escapar.

En *Los muros enemigos* abundan ejemplos sobre este tema. Pensemos en Enrique, personaje del cuento “Los amigos”, que intenta reavivar sin éxito su deseo homosexual por Andrés cuando recorre una y otra vez el camino hacia la casa del amigo muerto o cuando silba la señal que los hacía cómplices de su callada e insatisfecha relación amorosa. Pensemos también en el protagonista de “Cihuatéotl”, quien, desde la culpa y el remordimiento, se tortura recordando la historia de la relación con su mujer para tratar, sin éxito, de enmendarla.

A diferencia de *La noche alucinada* y de *Los muros enemigos*, en los que, como dije, el desdoblamiento de los personajes aparece intermitentemente, en *Fin de semana* el problema del doble parece recorrer todas las historias. El título de este tercer volumen de relatos establece una sutil distinción respecto a los dos libros anteriores: Juan Vicente Melo no

privilegió un cuento para nombrar al volumen completo, sino que reunió tres relatos (dos de ellos publicados con anterioridad en revistas literarias) bajo un nuevo nombre: *Fin de semana*, para referirse a ese otro tiempo en el cual la rutina, la cotidianidad, el trabajo diario, se interrumpen para permitir el descanso y el ocio. Será allí, en ese paréntesis temporal, en donde los protagonistas de los cuentos experimentarán una mutación, a veces efímera, pero decisiva para su identidad.

Concebido a la manera de un ritornello, “La hora inmóvil” (primer relato del libro) funciona como un laberinto caleidoscópico en el que los dos protagonistas —guiados por un supuesto testigo— reproducirán la historia de enemistad que marcó la vida de sus respectivos padres y que, a la vez y de acuerdo con la estructura circular del cuento, será reproducida hasta el infinito por las generaciones que les siguen, como una suerte de obsesivo e ineludible destino. Desde luego, a la obediencia incondicional de los protagonistas del cuento (que, al duplicarse, repiten y cumplen cabalmente con lo que el supuesto narrador-testigo les ordena), se le añadirá una metamorfosis más: la del propio narrador, que no actúa como el testigo que prometió ser¹³, sino que controla, altera, aconseja y guía a ambos personajes (ya encarnados en sus respectivos progenitores) hasta conseguir que sus vidas se encuentren y que se repita la historia de sus progenitores.

En “El verano de la mariposa”, la tímida y mediocre señorita Titina adopta una personalidad desinhibida gracias a que, azarosamente, se prueba el vestido de su clienta, la señora Lola. El cambio de vestuario, el ritual que la solterona lleva a cabo en el río (y que, por lo demás, en la obra de Melo constituye una de las escenas más ricas en cuanto a simbolismo se refiere) le permiten salir por un momento de la crisálida y conocer al enemigo, a ese ser amenazante con quien —lamentablemente, debido a sus miedos y a sus prejuicios morales— la solterona no podrá tener un encuentro erótico. El título que Juan Vicente eligió para este cuento tiene, además, un doble juego metafórico implícito que podría servirnos de símil, de imagen totalizadora para referirnos al papel que desempeña el desdoblamiento, la otredad y el travestismo en su obra.

¹³ El relato inicia y concluye con la siguiente frase del narrador: “Esto fue lo que vi” (*El agua cae en otra fuente*, pp. 153 y 167, respectivamente), pero a lo largo de la historia el supuesto narrador-testigo no sólo ve, sino que mueve los hilos de la historia e induce a los protagonistas a actuar conforme a su voluntad. Por ende, la frase con la que inicia y concluye el relato resulta totalmente falsa, mentirosa, por parte del supuesto narrador-testigo. Tendría que haber sido: Esto fue lo que *hice*.

El primero de estos términos remite al simbolismo del verano como un período de plenitud. Asociado a las estaciones del año y a la actividad agrícola, el verano es el tiempo en el que se recogen las cosechas y, por ello, generalmente se habla de él como la época de mayor abundancia. En este cuento, como en muchos otros, la protagonista vivirá un segundo de felicidad, un momento fugaz, parecido a la plenitud, y renacerá simbólicamente para morir instantes después. Por su parte, el segundo de los términos del título conduce, mediante esa figura metafórica que lo constituye, a la transformación de la identidad de la señorita Titina y, en general, remite también a la temática constante de la cuentística de Melo: la despersonalización.

Al igual que muchos otros protagonistas —grises, insignificantes, mediocres— de los cuentos de Melo, la señorita Titina intentará por única vez transgredir ciertos límites, tratará de “inventar el mundo” (como escribió el propio Melo en su *Autobiografía*) y por un instante vivirá un momento de plenitud, tras desobedecer el tabú familiar de no ir a la otra orilla del río. Pero, evidentemente, el que Titina u otros personajes de los cuentos sean seres degradados no quiere decir que sus experiencias necesariamente lo sean: la paradoja constante en los relatos de Juan Vicente es que esta sed de ser otro, este deseo de trascender su estatismo, esa incipiente y esporádica voluntad de transformación encarne en seres imposibilitados para alcanzarlo en realidad. No hay nada más desalentador, parece decirnos Melo, contradiciendo a Marcel Proust, que recurrir al recuerdo como una vía para enmendar la realidad. La verdadera zaga de estos trágicos héroes consiste, pues, en hacer sangrar una y otra vez esa llaga que el tiempo pasado ha querido sanar, pero que ellos deben mantener abierta cada minuto de su presente.

Por último, en el tercer relato que integra *Fin de semana*, Antonio adquiere, también por la fuerza de la repetición, la personalidad del amigo Ricardo mientras que, en forma simultánea, en el narrador de la historia se lleva a cabo el mismo proceso de identificación que ha hecho posible la mutación de Antonio en Ricardo. Se trata de un cuento cerrado, perfecto, en el que Melo logra fundir la voz (o voces) del narrador con las de los demás personajes de la historia, al tiempo que entremezcla sus personalidades y yuxtapone sus deseos. Valiéndose de nuevo de un sinfín de registros discursivos ya característicos de su complejo estilo narrativo (negritas, cursivas, guiones), Juan Vicente irá transformando la identidad del narrador hasta que consigue confundirla con la del personaje central. Así, mientras en Antonio se realiza la metamorfosis física (usa el carro del amigo, se viste como el amigo, habla

como el amigo... *ergo*, es el amigo), en ese supuesto narrador-testigo se realiza también un cambio paulatino de identidad en la medida que va contando la historia: primero, se vuelve Antonio y, cuando Antonio consigue ser Ricardo, el narrador-testigo abandona la imparcialidad y se asume como Ricardo.

Siempre dobles, evanescentes, escondidos, mentirosos, disfrazados, los personajes de los cuentos de Juan Vicente se escabullen como peces en el agua: son otros y los mismos, como ese signo Piscis que, si de alguna manera marcó el destino de Melo, en sus cuentos terminaría convirtiéndose en destino de su escritura.

CLAUDIA ALBARRÁN

Instituto Tecnológico Autónomo de México

LA PALABRA COMO ARMA:
EL PARAÍSO EN LA OTRA ESQUINA
DE MARIO VARGAS LLOSA

Mario Vargas Llosa dijo a propósito de su novela *El Paraíso en la otra esquina* (2003) que “la literatura es un arma que puede empuñarse en defensa de los valores, los derechos humanos, la libertad, la justicia”¹. Se puede examinar la novela en términos de esta declaración: sus mensajes, sus valores, sus dualidades, y la relación inestable entre “realidad histórica” y narrativa ficticia. La novela explora el anhelo humano de lo ideal y de la utopía y las posibilidades de su implementación en este mundo imperfecto. Como *La fiesta del chivo* (2000), la novela se enfoca en personajes históricos bien conocidos (Flora Tristán y su nieto, Paul Gauguin) y los reconfigura a una empresa supuestamente ficcional. Vargas Llosa ha insistido en esto, diciendo repetidamente que “esta es una novela, cabe aclarar, no un libro de historia” (*id.*) y varias veces él ha reiterado que “Soy un novelista, no un biógrafo... Faltar a la realidad no es tan fácil como parece. Exige un trabajo de investigación muy minucioso no para encontrar una verdad, sino para mentir con conocimiento de causa”². Esta “verdad de las mentiras”³ es compleja.

La novela comienza en 1803 (con el nacimiento de Flora Tristán) y termina en 1903 (con la muerte de Paul Gauguin) y se pone énfasis en la repetida presencia del Perú, donde Tristán y Gauguin vivieron durante etapas breves pero importantes para ellos. Como en todas las novelas de Vargas Llosa, el esqueleto de la estructura es bastante evidente: él es carpintero que no oculta su andamiaje. Se cuenta la vida de Tristán en los once capítulos impares y la de su nieto en los once capítulos pares. Se destacan las coincidencias: Tristán vivió cuarenta y un años, también la duración de la vida de su hija Aline, la madre de Gauguin. Tristán y Gauguin (que nació cuatro años después de la muerte de su abuela) querían mucho a sus respectivas hijas llamadas Aline pero los dos se

¹ *Página/12*, 2 de mayo 22003, [www.pagina12web.com.ar/ buscador/ver.php?idnota= 19531&idsec= 6&fecha=2003-05-02](http://www.pagina12web.com.ar/buscador/ver.php?idnota=19531&idsec=6&fecha=2003-05-02).

² “*El Paraíso en la otra esquina* relata las extraordinarias vidas de Flora Tristán y su nieto, el pintor Paul Gauguin: La utopía, una herencia de familia”, en *El País*, Montevideo, 3 de abril, 2003, [www.elpais.com.uy/ 03/04/20/ pespec](http://www.elpais.com.uy/03/04/20/pespec).

³ MARIO VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002.

alejaron deliberadamente de sus familias. La novela se enfoca en los últimos años de las vidas de los dos y en sus esfuerzos finales por explicar y justificar su desafío de autoridades legales y su entrega apasionada a su obsesión utópica personal. En sus últimas autoevaluaciones en esta novela, también se recapitulan sus trayectorias vitales en secuencias cronológicas de memorias y sumarios biográficos.

Las dos narrativas, basadas en una variedad de documentos y hechos casi todos bien conocidos y bien difundidos, están intercalados con comentarios íntimos dirigidos a Tristán y Gauguin en segunda persona —esto crea un espacio dialógico entre los hechos históricos y el comentario, entre el lector y los personajes— nada nuevo en la literatura, por supuesto (desde *Tristram Shandy* a *Niebla*), un espacio habitado por el *alter ego* indefinido, y el observador omnisciente, creador de la ficción. Como ha dicho Peter Elmore, en su discusión de la nueva novela histórica en Hispanoamérica, “en el discurso histórico sólo es posible sobrevivir en la memoria de los otros, en el presente de las generaciones futuras”⁴ y en esta novela, la voz del narrador —más bien del hablador, o del escritor, inventado por Vargas Llosa— es explícitamente componente de la narración. Y también, voluntariamente o no, el lector se encuentra incorporado como intérprete, tanto como testigo de las acciones contadas y los varios niveles de comentarios y reacciones.

La imagen titular de un juego infantil advierte que el texto se compone de palabras elegidas por su ambivalencia o su doble sentido. Repetidamente en la novela, se observa a grupos de niños (en Francia, en el Perú, en las islas del Pacífico) que se reúnen con uno al centro (designado) que pregunta:

“¿Es aquí el Paraíso?” “No señorita, en la otra esquina”. Y, mientras la niña, de esquina en esquina, preguntaba por el esquivo Paraíso, las demás se divertían cambiando a sus espaldas de lugar. [Flora] recordó la impresión de aquel día en Arequipa, el año 1833, cerca de la iglesia de la Merced, cuando, de pronto, se encontró con un grupo de niños y niñas que correteaban en el zaguán de una casa profunda. “¿Es aquí el Paraíso?” “En la otra esquina, mi señor”. Ese juego que creías francés resultó también peruano. Bueno, qué tenía de raro, ¿no era una aspiración universal llegar al Paraíso? (pp. 18-19)⁵.

⁴ PETER ELMORE, *La fábrica de la memoria: La crisis de la representación en la novela histórica hispanoamericana*, F.C.E., Lima, 1997, p. 17.

⁵ Todas las citas a *El Paraíso en la otra esquina* son de la edición de Alfaguara, Bogotá, 2003.

Es una imagen seductora pero bien problemática del Paraíso siempre anhelado pero nunca encontrado. Pero en los juegos infantiles reales se posterga la gratificación, no se la imposibilita totalmente. En la rayuela y los muchos otros juegos donde figuran las designaciones “cielo” o “paraíso”, el participante eventualmente logra llegar a ese lugar. La piñata se quiebra, el premio se gana. Vargas Llosa se detiene en sólo parte del juego; nos recuerda que las narrativas históricas y las novelas históricas sólo nos cuentan un aspecto, una faceta de la realidad y que nos es imprescindible leer tomando esto en cuenta.

La búsqueda del paraíso es también una imagen evocadora del deseo, y el tema del deseo es central a la novela. Vargas Llosa ha escrito con frecuencia del poder (y el deseo del poder) y es esta emoción que se examina y se dramatiza aquí. Los logros de Tristán y Gauguin se cuentan, pero se dan por sabidos: los hechos son más bien el escenario, el trasfondo, de sus pasiones personales, de lo que sienten y ambicionan. El momento de búsqueda en el juego del paraíso, el instante preciso de máxima ambición, es el momento cuando Gauguin y Tristán se sienten más intensamente vivos. Como el anhelo del poder, el anhelo de la perfección es obsesivo, solitario, individual y casi incommunicable. La novela narra el intento de Tristán y Gauguin de captar este anhelo, esta pasión, en imágenes y en palabras: en sus cuadros, diarios y cartas. Vargas Llosa dramatiza su aislamiento, su incapacidad de comunicar sus convicciones a otros, y la ironía de su fama en el siglo XXI cuando ya se estiman los cuadros de Gauguin y se admira el feminismo (y la rebeldía) de Tristán, y estamos en un siglo que ha visto múltiples ediciones de los textos de los dos, además del éxito de docenas de libros sobre ellos, incluyendo los de Vargas Llosa.

Otra resonancia de la imagen del juego del Paraíso es que en cada ocasión, los niños se describen en medio del juego, como en foto, inmovilizados, paralizados en el instante de “el Paraíso es en la otra esquina”, incapaces de llegar al Paraíso. La novela enfatiza la mortalidad, las estrategias lúdicas interrumpidas, las muertes, las frustraciones. Los niños reiteran su pregunta, “¿Es aquí el Paraíso?” y Gauguin y Tristán también se ven atrapados en repeticiones obsesivas en sus últimos años. Su deseo de utopía se aumenta mientras luchan con sus enfermedades y se mueren. Se muestran más y más estrechamente enfocados. Esto se dramatiza en el texto por la repetición obsesiva de ciertas palabras clave, y en su autocuestionamiento más y más frenético.

EL RELATO DE FLORA TRISTÁN

La relación entre las trayectorias vitales de Tristán y Gauguin es central en la novela pero también son personas separables, descritos en sus capítulos distintos, con sus propias cronologías. Como son pocos los personajes femeninos seriamente analizados por Vargas Llosa, su selección de Flora Tristán es de interés. Es obvio que Vargas Llosa se basó en documentación extensa en el caso de los dos. Cita y parafrasea constantemente de sus obras escritas: cartas, diarios, memorias. Vargas Llosa no sólo leyó toda la documentación sino viajó a los lugares donde vivieron Gauguin y Tristán acompañado por cinematógrafos y su director, Mauricio Bonnett. Se produjo un documental del viaje. Vargas Llosa también fue acompañado por su hija Morgana, que fotografió esta odisea —exposiciones de estas fotos se hicieron en los muchos lugares donde el autor habló de su libro y de su viaje, y luego se publicaron en un libro titulado *Las Fotos del Paraíso*. Vargas Llosa ha presentado cantidades de conferencias y seminarios sobre la novela, muchos de los cuales han aparecido en el *internet*, y dada esa abundancia de información documentaria, es interesante que decidió *no* incluir ni documentación ni indicios bibliográficos con el texto de la novela. Tomó la decisión consciente de evocar la curiosidad (o la inquietud, o la frustración) del lector sin resolverla. Esto también forma parte de la novela. No hay manera de saber cuáles palabras se derivan directamente de las fuentes y cuáles surgen de la imaginación de Vargas Llosa. Claro que nunca hay certeza de esto en una novela histórica pero muchos autores entran en un juego de atribuciones. Alejo Carpentier añadió un postcrito a *El siglo de las luces*, “Acerca de la historicidad de Victor Hugues”, García Márquez puso una sección de “Gratitudes” al final de *El general en su laberinto*, y Roa Bastos finge citar de documentos históricos genuinos al comienzo de *Yo el supremo*⁶. En el caso de Vargas Llosa, el lector tiene que decidir si es importante saber exactamente cómo y dónde el novelista traiciona o inventa los hechos históricos.

Todo lector curioso puede consultar fácilmente los textos de Gauguin y Tristán y se sorprenderá al verificar cuántos párrafos enteros se han reproducido poco cambiados —con pronombres diferentes y comentarios añadidos— en el texto de Vargas Llosa. La discusión de los cuadros de Gauguin nos remite a las imágenes —he notado que en librerías con frecuencia se venden juntos la novela y varios libros sobre Gauguin—

⁶ PETER ELMORE incluye una discusión perspicaz de este tema en *La fábrica de la memoria*.

pero es menos obvio qué hace Vargas Llosa con los textos de Flora Tristán. La historia central del relato Tristán se enfoca en los últimos ocho meses de su vida, en 1843-1844, mientras viajaba por unos veinte pueblos en el sur de Francia, en una cruzada personal con el objetivo de convencer a grupos de obreros de que debían participar en la formación de una unión utópica. Tristán acababa de describir su visión en un libro mesiánico, *Union Ouvriere*, cuya primera edición se publicó en París en junio de 1843, y ella vendía ejemplares de ese libro mientras iba de pueblo en pueblo dialogando con obreros. Mantenía un diario escrito detallado y maravillosamente espontáneo. Tristán tenía la intención de publicar este diario, pero como murió antes de terminar el viaje, no se publicó hasta 1973, como *Le Tour de France: Journal inédit 1843-44*. Recientemente han salido varias nuevas ediciones de este libro. Es este diario y las cartas que ella escribió durante este mismo período, cartas que también se han reeditado recientemente (editadas por Stéphane Michaud, *La Paria et son rêve*, con prólogo de Mario Vargas Llosa⁷) que proveen casi todos los detalles —y la voz— de *El Paraíso en la otra esquina*. Antes de morir (quizás de cáncer, o de tifo, exacerbado por su extremo cansancio) en 1844, Tristán le dio a una de sus discípulas, Eléonore Blanc, que figura en la novela, páginas de notas que indicaban cómo quería convertir sus diarios en libro. El formato que resume es exactamente lo que reproduce Vargas Llosa en los capítulos impares hasta el final, donde se relata su muerte en Bordeaux. Así que en cierto sentido, Vargas Llosa ha escrito el libro planeado por Flora Tristán misma, basado en sus propios textos. Me hubiera gustado saber eso mientras leía la novela, especulando sobre por qué elegía un formato tan repetitivo y poco dinámico. Las reseñas de la novela lo han comentado. Las experiencias de Tristán que se cuentan son muy parecidas de un pueblo a otro, los sucesos cotidianos que se cuentan son los de un diario no editado. Vargas Llosa corta muchos comentarios de Tristán que reduce el texto aun más a una lista de sucesos, mientras Tristán conversa con obreros y otros reformistas y oficiales, manteniéndose resolutamente optimista a pesar de las desilusiones frecuentes. Al trasponer la narrativa a la tercera persona, los comentarios agudos de Tristán se debilitan —comentó Barbara Mujica en una reseña, que estas secciones “más que ficción parecen artículos de una enciclopedia”⁸.

⁷ Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, 2003.

⁸ *Américas*, 56 (marzo-abril 2004), núm. 2, p. 45.

La subnarrativa en segunda persona (dirigida a Florita, Andaluza, y a veces a Madame-la-Colère, todos apodos de la Flora descrita en tercera persona) comenta y a veces se burla de la seriedad del relato en tercera persona, además de recordarnos reiteradamente (y a veces obsesivamente) del estado subjuntivo o condicional de lo que ya se puede averiguar de lo que pasó en 1844, a pesar de que Vargas Llosa ha escogido deliberadamente el período mejor documentado de la vida de Tristán como marco principal. El diario y las cartas de Tristán informan sobre los hechos de cada día, y Vargas Llosa inserta estos detalles concretos en una cronología biográfica más amplia, mientras la novela imagina a Tristán revisitando su vida previa en su memoria. Estas supuestas memorias retrospectivas de Flora Tristán incluyen especulación extensa sobre si son o no son falsas, alteradas por el fluir del tiempo y por el deseo de recordar u olvidar ciertos momentos y por la arbitrariedad de la memoria.

Aunque la novela presenta cantidades de datos, hechos e información sobre las vidas de Gauguin y Tristán, y Vargas Llosa también ha dado múltiples conferencias y presentaciones sobre la historicidad de los personajes de su novela, se incluyen especulaciones también. Es interesante que lo que añade Vargas Llosa a la conocida biografía/autobiografía de Flora Tristán es una insistencia en su sexualidad lesbiana explícita, nada claro en los textos históricos⁹. Tristán ha sido redescubierta en años recientes precisamente porque ella escribió escandalosamente de sí misma. Violó las convenciones de modestia de su época, y habló abiertamente de dinámicas hombre/mujer. Pero Vargas Llosa transforma la espontaneidad e imprudencia aparentemente ingenuas de los textos de Tristán en un sensacionalismo y en un lesbianismo titilantes que recuerda otras novelas de Vargas Llosa donde también lo homosexual se ha visto como algo dudoso si no repugnante.

Varios biógrafos de Flora Tristán han comentado que es difícil saber con certeza cómo distinguir entre la fábula y la verdad en los textos de

⁹ Es decisión de Vargas Llosa interpretar las cartas que intercambiaron Tristán y Olympe Chodzko como evidencia de una relación sexual lesbiana activa, titilante, la pasión de su vida. Varios biógrafos de Tristán han examinado la evidencia (las cartas) y opinan, como SUSAN GROGAN, que aunque algunas cartas son ambiguas, "there is no proof that Tristán formed sexual relations with other women, although she would no doubt have concealed such relationships carefully" (*Flora Tristán: Life stories*, Routledge, London-New York, 1998, p. 217).

Tristán¹⁰. Vargas Llosa lo resuelve trasponiéndolo todo al reino de ficción, pero dejándonos algo inquietos en este mundo donde siempre queremos distinguir entre verdades y mentiras, donde siempre preguntamos “¿pero qué es lo que pasó de veras?” Y nos deja también cuestionando cuál es la responsabilidad de un autor, sea biógrafo o novelista, de distinguir —y dejar que su lector distinga— entre hechos históricos comprobables e invenciones. La novela será arma forjada de verdades y mentiras, pero ¿hasta qué punto tenemos derecho de saber dónde uno empieza y otro termina? Vargas Llosa nos deja con la pregunta abierta.

MARY G. BERG

Harvard University

¹⁰ Muchas biografías (que se declaran históricas) tampoco distinguen; MÁRGARA RUSSOTTO en un artículo sobre biógrafos de Tristán se queja de la “borrosa división entre sujeto y objeto” en varias y los muchos “chistes y comentarios maliciosos” (“El objeto de la discordia: las biografías de Flora Tristán”, en L. CAMPUZANO, ed., *Mujeres latinoamericanas: Historia y cultura. Siglos XVI al XIX*, Casa de las Américas, La Habana, 1997, t. 2, p. 164.

DEL MARGEN AL CENTRO:
LA INTERACCIÓN ENTRE LA FAMILIA DE
SUSTITUCIÓN Y EL PERSONAJE HOMOSEXUAL
EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA
DE LA ÚLTIMA DÉCADA

El rechazo de la familia hacia la persona homosexual unido a la necesidad humana de pertenecer a grupos y de establecer lazos afectivos e íntimos con otras personas crean lo que Didier Eribon¹ denomina “familia de sustitución”. En aquellos que optan por una “doble vida” la importancia de una familia de sustitución probablemente es mínima o no existe. En cambio, en aquellos que deciden romper con las expectativas familiares podría ser enormemente importante.

En la narrativa aparecida durante los últimos años tanto en los Estados Unidos, como en Europa y más recientemente en algunos países de América Latina, se puede apreciar una extensión de la noción de familia hacia personas que no poseen ningún vínculo sanguíneo con el protagonista. Esta relación entre un personaje homosexual y su familia de sustitución se ha convertido en un nuevo material literario que ha permitido comprender mejor la relación entre los mundos heterosexual y homosexual. Al otorgar papeles protagónicos no tan sólo a personajes homosexuales, autores como Jaime Bayly (Perú, 1965), Osvaldo Bazán (Argentina, 1960) y Víctor Bórquez (Chile, 1960) entre otros, reflejan en sus obras un interés por ser leídos por un mayor número de lectores. Se evidencia además una intención de sacar al personaje homosexual de la marginalidad para situarlo en una relación simétrica con los personajes heterosexuales. Precisamente una de las líneas más significativas de la narrativa de los años noventa en América Latina es la apertura hacia fronteras inexploradas anteriormente, destacándose todo lo relacionado con los códigos sociales y la necesidad de transgredir.

Este nuevo espacio literario ofrece la posibilidad de apreciar los cambios que se han producido en la sociedad latinoamericana a partir de la caída de las dictaduras a finales de los años ochenta. Ahora, los personajes homosexuales ya no son metáforas ni símbolos (de la perversión, la degeneración, etc.) sino que corresponden a retratos verídicos. Ellos logran establecer vínculos de amistad con mujeres y

¹ DIDIER ERIBON, *Réflexions sur la question gay*, Fayard, Paris, 1999, p. 58.

hombres heterosexuales. Cabe hacer notar que este tipo de relaciones se describen sin ser idealizadas y a través de ellas se busca narrar experiencias emocionales diferentes, personales y, en algunos casos, sorprendentes. El presente trabajo se centrará en la interacción entre la familia de adopción y el personaje homosexual en la novela *Y un día Nico se fue* (1999).

En la novela del escritor y periodista argentino Osvaldo Bazán, el personaje principal es un profesor de literatura de treinta y tres años, perteneciente a una típica familia de clase media sudamericana, que vive y trabaja en Rosario, una ciudad argentina de provincia. Osvaldo, el narrador/protagonista nos cuenta en primera persona los pormenores de su relación con Nico y de paso trata de explicarnos o de explicarse por qué su compañero de seis años decide partir “de un día para otro” (p. 10) sin que nada presagiara la ruptura. Para intentar explicar las causas de lo sucedido, Osvaldo ofrece un relato de su vida en pareja con Nico. Pero por medio de una serie de secuencias retroactivas, el narrador interrumpe el relato lineal para buscar tanto en el pasado de la pareja como en su propia historia personal las claves necesarias para dilucidar el enigma del abandono:

¿Cómo te puede decir la persona a la que le dedicaste los últimos seis años de tu vida, el tipo al que consideras parte tuya, que la situación es insostenible y se vaya así como así, de un día para otro, sólo porque no pasa nada?

¿Cómo me puede haber hecho esto a mí?

Un incordio².

En la literatura que aborda la temática homosexual se puede apreciar que durante la adolescencia la mayoría de los personajes homosexuales se cuestionan y se preguntan por el origen de su “diferencia” y el por qué de la atracción por las personas de su mismo sexo. Una gran confusión los embarga y no atreviéndose a confiar en sus padres o en algún adulto por temor a ser rechazados o ridiculizados, la mayoría de las veces sufren en silencio aislándose de sus compañeros de escuela o a lo más tratan, tímidamente, de buscar y de establecer con algún semejante un espacio de confianza y afección recíprocos. La siguiente reflexión de Osvaldo, muestra precisamente la alienación que experimentan estos adolescentes al no encontrar referentes culturales que imitar:

² OSVALDO BAZÁN, *Y un día Nico se fue*, Bajo la Luna Nueva, Rosario, 1999, pp. 9-10. En adelante todas las citas del texto remitirán a esta edición.

Todo lo que aprendí desde que nació, las canciones que escuché, los libros que leí, las películas que ví, las historias que me contaron, los juegos que jugué, mi familia, mi escuela, la iglesia, todos, absolutamente todos, me hablaron de lo maravilloso del amor heterosexual (p. 47).

Uno de los aportes temáticos de Osvaldo Bazán lo constituye el hecho de presentar como posible una relación de amistad de larga duración entre hombres de orientaciones sexuales diferentes, Osvaldo y Roberto:

Somos amigos hace muchísimos años, desde que íbamos juntos a la primaria. Él fue el primero en saber que me gustaban los tipos, justamente cuando le dije que estaba enamorado de él. Que nos escapáramos juntos de la colonia de vacaciones, le pedí. Me miró esa vez, creo que andábamos por los diez años, y con su mayor poder de comprensión me dijo: “Sos puto”. “Sos puto” (p. 21).

Esta alusión a un recuerdo de la adolescencia es una constante en la literatura de temática homosexual. En algunos casos, forma parte de la dinámica misma de las novelas de iniciación; sin embargo, suelen encontrarse muchos personajes homosexuales adultos que mediante la rememoración de experiencias pasadas intentan comprender mejor su propia evolución existencial.

Pero mirá vos si es cosa para decirle a un amigo de toda la vida. Más aún cuando vos, efectivamente, sos puto y resulta que todavía no lo sabés. Bueno yo me enteré así. Me enteré porque mi amigo Roberto me lo dijo, en una tardecita en la que habíamos juntado ramitas para asar papas y habíamos andado a caballo y habíamos jugado a la pelota y nos habíamos bañado en el río Carcarañá.

Yo no sabía cómo se respondía a la frase “sos puto”.

Además, porque no me lo dijo como me lo dirían otros después a lo largo de los años, así onda “puto de mierda” o su variante más común “¿qué mirás, puto de mierda?” (porque hay gente estúpida, dejame de joder, ¿no es recontra claro lo que estás mirando, cuando te dicen eso?).

No, me lo dijo como un diagnóstico.

Un certero diagnóstico (p. 21).

La reacción de sorna afectuosa de Roberto, que recuerda el tipo de trato de “brusca ternura” tan común entre muchachos u hombres heterosexua-

les jóvenes, permitió a Osvaldo asumir un aspecto de su intimidad que le era desconocido hasta entonces. Roberto habló con Osvaldo con una actitud de aceptación del otro digna de un ducho terapeuta, que de sobra compensó su uso de uno de los apelativos peyorativos para referirse a los hombres homosexuales en Argentina. El hecho de que Roberto no lo ofendiera, fortaleció el vínculo entre ambos amigos y de paso le quitó rápidamente el componente erótico. Al eliminar la ambigüedad, el misterio y las interpretaciones equívocas ya no había espacio ni motivación para alimentar fantasías de ningún tipo.

La relación entre Roberto, su esposa Cecilia y Osvaldo es tan estrecha que funciona como si se tratara de una familia. Por ejemplo, si Osvaldo conocía a alguien que le parecía un eventual candidato para formalizar una relación, la aprobación final necesariamente tenía que pasar por ellos. El sólo hecho de presentar un eventual novio a una pareja de amigos heterosexuales, tal y como lo haría un personaje heterosexual, constituye otra novedad en el tratamiento de la homosexualidad en la literatura hispanoamericana. Hasta no hace mucho el personaje homosexual podía ser patético, psicopático, grotesco o incluso divertido, pero nunca se veía en él la “seriedad” necesaria como para creer que su interés por otro hombre era algo sincero. Piénsese, por ejemplo, en el personaje “La Manuela” de José Donoso: “ella” es divertida e incluso puede llegar a ser un personaje “querible” para el lector; sin embargo, nadie toma en serio ni sus necesidades ni menos aún sus sentimientos. Osvaldo, en cambio, busca una pareja estable. Es más: él quiere casarse.

En la tradición literaria hispanoamericana, cuando el personaje homosexual interactuaba con amigos o conocidos heterosexuales, generalmente ocultaba su orientación sexual. Bazán explora la potencialidad novelesca que puede tener el querer presentar el novio de un hombre a un matrimonio “convencional”: “Él estaba contentísimo con ir a cenar con mis amigos heterosexuales. Era algo así como entrar en la familia” (p. 24). Al situar en un nivel de igualdad ambas presentaciones formales de un enamorado, el autor diluye las diferencias y, de paso, «normaliza» el amor homosexual.

La novela ofrece otra innovación temática, al invertir el tratamiento que suele hacerse de la actitud de los heterosexuales frente a la homosexualidad: “Y Cecilia me dijo «...No seas prejuicioso. Nosotros no lo somos. Que te gusten los tipos es bastante entendible. A mí también me gustan. Y si sos nuestro amigo, tu novio o lo que fuere es bienvenido»” (p. 25). Irónicamente, aquí el portador de los prejuicios y la homofobia

es el personaje homosexual, mientras que una mujer heterosexual es la vocera de la tolerancia y la aceptación.

La aprobación del proyecto de ley de unión civil el 13 de diciembre de 2002, que otorga a las parejas del mismo sexo ciertos derechos hasta ahora reservados a los matrimonios, por parte de la legislatura de la ciudad autónoma de Buenos Aires, constituye en sí un hito, pero no se puede generalizar y afirmar que la sociedad otorga un lugar reconocible a la pareja homosexual. Dos hombres o dos mujeres que se aman tienen que establecerse sin la ayuda de la sociedad. Como generalmente las relaciones con la familia no son fáciles, no cuentan ni con el apoyo afectivo ni material del que disfrutaban los matrimonios heterosexuales. Esta situación ofrece un material literario que comienza a ser explorado en la narrativa hispanoamericana de los años noventa. Por ejemplo, en una de las partes de la novela que nos ocupa, titulada “El casamiento”, el narrador-protagonista describe la situación aludida y de paso subraya la carencia de un modelo que permita la identificación a las parejas homosexuales:

Sin jurisprudencia a la que poder remitirse, sin contrato matrimonial, sin despedidas de solteros, ni arroz, ni luna de miel en Los Cocos, Nico y yo tuvimos que descubrir cuáles eran los inconvenientes de ser una pareja gay. A algunos los superamos, a otros no, pero todos fueron parte de una revelación que tuvimos que hacer solos porque a nuestros hermanos, a nuestros padres, a nuestros primos o a los protagonistas de las películas que veíamos por la tele o en el cine no le pasaban las cosas que nos pasaban a nosotros (p. 117).

Si bien tanto las parejas heterosexuales como las homosexuales están sujetas a los mismos problemas e ilusiones, ambas son diferentes en la medida en que sus proyectos de vida no necesariamente son los mismos. Una pareja de recién casados deseará generalmente tener hijos y así establecerá su propia familia. Dos hombres, en cambio, no necesariamente querrán establecer una familia, salvo si uno de los dos o ambos son divorciados y con hijos. Ello podría explicar la importancia que tiene para una pareja homosexual el establecer una red de amigos, tanto solteros como casados, que venga a sustituir a la familia sanguínea.

Fue Cecilia la que dijo:

Me contaron que cerca de Carcarañá hay una especie de recreo, que es medio como desconocido. Es un camping con árboles, pileta, está al lado del río y parece que está bueno. Se llama *Los Arrayanes*.

Fue suficiente invitación para que ese domingo de verano saliésemos los cuatro, cerca del mediodía. Tomamos el Cañadense, que va por la ruta 9, dejamos atrás la salida de la ciudad, las quintas de Funes, Roldán y llegamos hasta Carcarañá. Decidimos bajar frente a la plaza. Alguien ya nos diría dónde quedaba el paraíso bajo el nombre de *Los Arrayanes* (pp. 144-145).

Este pasaje es un buen ejemplo de la interacción entre ambas parejas. Sin embargo, el realizar un viaje a un espacio natural; más aún, al “paraíso”, para dejar “atrás la salida de la ciudad” (p. 144), podría interpretarse también como un recurso de la novela para poner de manifiesto que el poder de las regulaciones sociales, representado por la ciudad, es tan fuerte que la liberación individual supone un alejamiento o una distancia para con este espacio urbano. Esta búsqueda de un lugar diferente, que sea acogedor y agradable, se ve reforzada por la descripción que el protagonista hace de su propia ciudad: “Hacia un calor insoportable cerca de cuarenta grados; Rosario sufría sus rutinarios cortes eléctricos que no te permitían ni el respiro del ventilador” (*id.*).

Durante el paseo, Roberto y Cecilia anuncian a Nico y Osvaldo que están esperando un hijo:

Van a ser tíos dijo Roberto, y sonrió.
Nico abrazó a Cecilia y me buscó con la mirada...
¡Estamos embarazados! gritó Nico y los cuatro nos abrazamos emocionados (pp. 147-148).

La noticia alegra a Osvaldo y a Nico; sin embargo, al mismo tiempo provoca una toma de conciencia de la diferencia fundamental entre ambas parejas:

Abrazados, Roberto y Cecilia nos contaron todo lo que sabían de eso que habían hecho. El atraso, las rayitas del evatest, la confirmación del médico el día anterior.

Sentí una envidia atroz.

Me sentí castigado y noté que a Nico le pasaba lo mismo. Hasta ahora los nacimientos habían sido cosas de gente grande, de tíos, de compañeros de trabajo. Pero yo conocía a Roberto desde la primaria. Lo había visto crecer, jugarse, enamorarse...

Nunca antes tan claramente había sentido rabia por ser gay.

Y nunca antes tan claramente supe lo que era.

Mi esperma o el de Nico eran, técnicamente, igual al de Roberto. Nuestro amor, técnicamente, también. Y sin embargo estábamos tan, tan lejos. Yo quería un hijo, sí, pero con amor. Con mi amor (p. 149).

Este pasaje resulta particularmente interesante porque por una parte refleja la evolución actual de las mentalidades, que tienden progresivamente a considerar la homosexualidad como una variante más de la sexualidad humana y por otra, porque el sufrimiento psíquico del personaje ya no se debe a su homosexualidad sino a la imposibilidad de tener hijos. Una de las particularidades de las novelas y cuentos de los escritores hispanoamericanos homosexuales o sensibles al imaginario homosexual, nacidos a partir de los años sesenta, es que ya casi no toman como material literario el *coming-out* del personaje principal, simplemente porque la orientación sexual de éste ya es un dato que se conoce de antemano. Sin embargo, no se debe olvidar que si bien Osvaldo Bazán aporta una idea no tan sólo nueva sino que polémica, lo hace respetando una de las tradicionales convenciones de la literatura que nos ocupa. En efecto, recordemos que para el tratamiento de la secuencia el autor emplea como estrategia el viaje hacia un espacio natural. El traslado geográfico permite una mayor aceptación del contenido transgresor porque no se produce en la ciudad, que es por definición el símbolo del orden establecido. Por oposición el tópico literario del *beatus ille* y la referencia a un paraíso terrenal —en el cual ya no existe el pecado— permite plantear las cuestiones cruciales referentes a la noción de pareja homosexual.

Plantear la posibilidad de querer tener un hijo, es una innovación temática de envergadura porque introduce en el paisaje literario latinoamericano la idea de formar una familia alternativa al modelo tradicional en países donde hasta hace muy poco las relaciones sexuales entre personas de un mismo sexo eran penadas con cárcel. Bazán es uno de los pocos escritores latinoamericanos que se han referido a este tema. Al hacerlo, el autor pone en evidencia la transformación que ha venido experimentando la sociedad en general desde la puesta en marcha de las diferentes técnicas de fertilidad y reproducción. Estos avances junto al nuevo rol que juega la mujer y la influencia que ha tenido en América Latina la aprobación de leyes que han otorgado derechos a las parejas formadas por dos hombres o dos mujeres en países como Holanda, Francia, Dinamarca o incluso en algunas regiones de España, como es el caso de Cataluña, están abriendo nuevos debates sobre lo que se espera de la estructura familiar.

La novela *Y un día Nico se fue* aborda con originalidad las relaciones entre los personajes de distintas orientaciones sexuales. Bazán parece querer probar que la ciudad es hostil sólo en apariencia y que pese a los prejuicios es posible el acercamiento, el contacto humano, la comunicación al menos entre aquellos que no forman parte de la familia nuclear. Su novela se inscribe dentro de los cambios radicales que ha sufrido la sociedad latinoamericana en los últimos veinte años, como resultado de la influencia de la globalización de la cultura. A esta sociedad ya le queda muy poco de regional y por ende los nuevos códigos sociales son mucho más fluidos y globales. La novela estudiada da cuenta precisamente de un proceso de cambio, de redefinición que por naturaleza implica tanto una pérdida de lo tradicional como el surgimiento de una nueva realidad. No es tanto que la escritura haya cambiado, sino que la realidad de la cual surge ya no es la misma.

JOAQUÍN HENRI BILLARD MOCOCAIN

Université Paris Sorbonne, Paris IV

LECTURAS DE IGNACIO DOMEYKO, VIAJERO POLACO DEL SIGLO XIX

Este trabajo, parte de un estudio mayor, intenta mostrar el rico nivel de intertextualidad en las narraciones de viaje del científico polaco Ignacio Domeyko, deteniéndome en particular, aunque brevemente, en una de sus lecturas realizada a propósito de su excursión a la región de la Araucanía en Chile, en 1845: me refiero a *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga. Su viaje a la Araucanía dio como resultado el libro titulado *Araucanía y sus habitantes*¹, obra en la que el texto de Ercilla aparece citado explícitamente varias veces.

Domeyko viajó a Chile en 1844 y hasta 1889, año de su muerte, realizó en Chile una actividad que devino más y más científica y profesional. Vivió en Zapole, Lituania, hasta los 28 años, momento en que junto con sesenta mil polacos tuvo que abandonar Polonia debido a su participación en la insurrección del país en 1830, exiliándose primero en Francia en 1832, para posteriormente viajar a Chile el 2 de febrero de 1838, contratado por el gobierno de Chile, para dar clases de química y mineralogía en el Colegio de Coquimbo², por cinco años. Entre sus labores más relevantes, aparte de sus clases, podemos mencionar que fue Delegado universitario y posteriormente Rector de la Universidad de Chile por quince años consecutivos.

La relación de Domeyko con los libros es de suyo relevante, puesto que se trata no sólo de un viajero que escribió sus viajes, sino de un hombre dedicado al estudio, a la investigación, a la enseñanza y a la escritura. Como dato ilustrativo de la dimensión de su trabajo, se puede señalar que dictó clases de gnososis, minerología, geología, química y física y que

¹ IGNACIO DOMEYKO, *Araucanía y sus habitantes*, eds. María Paradowska y Andrzej Krzanowski, Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos, Warszawa-Kraków, 1992. Las citas del poema de Ercilla aparecen en las páginas: 157, 158, 159 y 239.

² Datos biográficos obtenidos de MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI, "Ignacio Domeyko", en *Ensayos biográficos*, Imprenta Nacional, Santiago de Chile, 1883, t. 1, pp. 185-414; de BERTA LASTARRIA CAVERO, *Ignacio Domeyko y su época, 1802-1888. Héroe e ilustre polaco. Sabio eminente. Hijo adoptivo de Chile*, Viña del Mar, 1936; del libro de ANIELA SZWEJCEROWA, *Ignacy Domeyko*, Wydawn. Interpress, Warszawa, 1975; y también de PAZ DOMEYKO LEA-PLAZA, *Ignacio Domeyko: La vida de un emigrante*, Editorial Sudamericana, Santiago de Chile, 2002.

escribió un total de 394 obras: 307 estudios sobre minerología, 30 sobre geología y paleontología, una sobre física, 11 sobre química, 15 sobre metalurgia, seis sobre pedagogía y 24 estudios de materias diversas, entre los que están, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*³ y *Araucanía y sus habitantes*. Sus modelos de escritura provienen de textos de científicos y de viajeros europeos que Domeyko conocía y juzgaba, como por ejemplo del viajero naturalista Eduard Poeppig⁴, del botánico Franz Julius Ferdinand Meyen⁵, de Eschholz, de Kittlitz, del topógrafo y cartógrafo Frederik Müller, de Harttaub, del botánico Karl Bor Presl, de Ramnellsberg, de Petermann, de Bertero, del mineralogista norteamericano Dana; asimismo de algunos geólogos de la expedición de Dumont D'Urville, como Boussingault y D'Orbigny, del viajero Juan Ignacio Molina, de Jean Baptiste Lacordaire, de Juan Bautista Pastena⁶, de Chaudet⁷, del minerólogo Andrés del Río⁸, del viajero naturalista y químico Ernst Freiherr von Bibra⁹, del minerólogo Amado Pissis¹⁰; de Rodulfo Amando Philippi¹¹, del astrónomo Karl Wilhlem Moesta¹² y, por supuesto, del naturalista Alexander von Humboldt¹³, quien a su vez cita a Domeyko en su obra *Cosmos*¹⁴, del viajero

³ IGNACIO DOMEYKO, *Mis viajes. Memorias de un exiliado*. Ts. 1-2, Universidad de Chile, Santiago, 1978.

⁴ *Reise in Chile, Perú und auf dem Amazonenstrome 1827-1832*, Leipzig, 1835.

⁵ F.J.F. MEYEN, *Reise um die Erde*, Berlin, 1834.

⁶ No me ha sido posible aún averiguar los libros de estos catorce autores, algunos científicos, otros viajeros, que Domeyko habría leído.

⁷ *El arte del ensayador* (s.p.i.).

⁸ *Mineralogía* (s.p.i.).

⁹ *Erinnerungen aus Süd-Amerika*, H. Costenoble, Leipzig, 1861.

¹⁰ *Jeometría subterránea; y Nuevo examen i análisis del carbón fósil del estrecho de Magallanes, 1850*, Santiago de Chile, s.f.

¹¹ *Viaje al desierto de Atacama, hecho de orden del gobierno de Chile en el verano de 1853-54 o Viaje al desierto de Atacama*, Halle, 1860.

¹² *Observaciones astronómicas hechas en el observatorio nacional de Santiago de Chile en los años 1853-1854-1855 [y de 1856 a 1860]*, Imprenta J. Belin, Santiago de Chile, 1859-1875.

¹³ *Viajes a las regiones equinociales del Nuevo Continente hecho en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, 1804*, Ministerio de Educación-Dirección del Cultura y Bellas Artes, Caracas, 1956, 5 ts.

¹⁴ Alexander von Humboldt, *Cosmos*, London, 1850-1858, t. 4, p. 687, citado por MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI en "Ignacio Domeyko", p. 298.

naturalista Charles Darwin¹⁵, del cartógrafo Claude Gay¹⁶, del ingeniero minerólogo Amédée Burat¹⁷, de Degenhardt¹⁸, y del viajero inglés Robert Fitz Roy¹⁹. Domeyko, escribió más de cuatrocientas cartas²⁰ en correspondencia con su hermano Casimiro, su sobrino Wladislaw Laskowicz, su tío Ignacio, sus amigos, principalmente con Adam Mickiewisk, el poeta polaco más importante del siglo XIX; a la muerte de Mickiewisk, Domeyko escribió: “Hoy se cierran 46 años de correspondencia”²¹. Los críticos Godoy y Lastra, aseguran que la correspondencia de Domeyko consiste en “...centenares y tal vez miles de cartas dirigidas a sus amigos y colegas...”²². En su obra abundan citas de autores como Jędrzej Siadecki y del botánico lituano Stanislaw Bonifacy Jundzill²³, del historiador polaco Prot Adam Jacet Lelewel²⁴. Su relación con los libros y papeles de todo tipo o “papelotes” como él solía decir, desde folios legales, informes, periódicos, hasta pasaportes, tiene una función importante no sólo en lo personal, puesto que aprendemos a conocer su carácter y talento, sino en su escritura.

¹⁵ *The voyage of the Beagle; Darwin in Chile: 1832-1833*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1996; y *Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, London, 1839-1840.

¹⁶ *Historia física y política de Chile 1829-1845*, Imprenta de E. Thunot, Paris, 1854; y *XVI Conversaciones históricas de Claudio Gay con algunos testigos y actores de la Independencia de Chile 1808-1826*; y *Suplemento de los batraquios chilenos descritos en la Historia física i política de Chile de Don Claudio Gay*, J. Ivens, Santiago de Chile, 1902.

¹⁷ *Cours d'exploitation des mines*, J. Baudry, Paris, 1871; y *Géologie appliquée*, Garnier Frères, Paris, 1870.

¹⁸ JOSEPH MARIE, BARÓN DE DEGENHARDT (o Degérando), *The observation of savage people*, University of California Press, Berkeley, 1969.

¹⁹ *Narración de los viajes de levantamiento de los buques de S. M. “Adventure y Beagle” en los años 1826-36*, Buenos Aires, 1933.

²⁰ Según HERNÁN GODOY y ALFREDO LASTRA, *Ignacio Domeyko. Un testigo de su tiempo. Memorias y correspondencia*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1994, la correspondencia de Domeyko escritas a su primo Wladislaw Laskowicz “...abarcaban un periodo de casi 57 años... La primera de sus cartas que conocemos está fechada el 24 de mayo de 1832 y la última el 18 de enero de 1889... en total son 447 cartas” (p. 269).

²¹ P. DOMEYKO-LEA PLAZA, *op. cit.*, p. 336, citando a Domeyko.

²² *Ignacio Domeyko: Un testigo de su tiempo*, p. 269. GODOY y LASTRA agregan: “Epistolario que se encuentra casi totalmente inédito, con la excepción de sus cartas al poeta Adán Mickiewicz, que fueron publicadas en Polonia con el título de *Un viaje de cuatro meses de París a Coquimbo*”, p. 30.

²³ No me ha sido posible aún averiguar los libros de ambos autores polacos.

²⁴ *Historia de Polonia: 1795-1864*.

No es difícil imaginarse a este sabio “Trabaja[ndo] en el estrecho recinto de un cuarto lleno de libros i papeles”²⁵ impulsando la construcción de la nación chilena decimonónica.

Dentro del anecdotario domeykiano, en lo relativo a libros, papeles y documentos, hay algunos episodios dignos de mencionarse: Domeyko cuenta que mientras se encontraba visitando la región de la Araucanía, sobrevino un incendio en Coquimbo, en donde se quemaron todos sus papeles: apuntes, informes, cartas de sus amigos y sus libros que atesoraba –además de su colección completa de rocas, fósiles y varias muestras científicas, como también el laboratorio donde hacía sus experimentos de física y sus ensayos de minerales. Esta pérdida lo angustió sobremedida por lo que escribió a su familia y amigos de Polonia que le enviaran libros, en particular “otros volúmenes de poesía de Lituania y Polonia”²⁶. Cuenta también que para pasar las tensiones del día que le producían los cargos de profesor, delegado y Rector universitario tanto en el Instituto Nacional como en la Universidad de Chile, y como una manera de no olvidar los idiomas que conocía, leía sistemáticamente “...las comedias de Calderón en español”²⁷, los dramas de Shakespeare en inglés, las tragedias de Racine en francés y las obras de Goethe en alemán”²⁸; dedicándose los domingos a leer únicamente en polaco. Fue también gran lector de Chateaubriand²⁹. Tradujo obras del francés al español, especialmente obras de Pouillet³⁰. Su hijo Hernán confiesa que su padre leía muchos “diarios y libros místicos”³¹. En su casa en Santiago abundaban los libros de “religión, historia polaca, [y] poesía de Adam Mickiewicz y otros poetas polacos”³² como Wezyk, Krasicki, Adam Bohdan, Górecki y Witwicki; y libros de gramática polaca; en una de sus cartas a Laskowicz, Domeyko escribió:

²⁵ Palabras de Domeyko citadas por MIGUEL LUIS AMUNÁTEGUI en “Ignacio Domeyko”, p. 339.

²⁶ P. DOMEYKO LEA-PLAZA, *op. cit.*, p. 217.

²⁷ AMUNÁTEGUI, cuenta en su ensayo biográfico que “La primera vez que le visitamos, el distinguido profesor de mineralogía estaba leyendo con suma atención el drama de Calderón titulado *La aurora en Copacabana*”, p. 405.

²⁸ P. DOMEYKO LEA-PLAZA, *op. cit.*, p. 236.

²⁹ AMUNÁTEGUI, *op. cit.*, p. 396.

³⁰ El libro en dos tomos *Elementos de física experimental i meteorología*, corrigiéndolo y actualizándolo para sus estudiantes del Instituto Nacional.

³¹ P. DOMEYKO LEA-PLAZA, *op. cit.*, p. 289.

³² *Ibid.*, p. 235.

¡Con gusto traería a mi retiro los libros de Skarga, los de Kochanowski y a nuestros cronistas, aunque el camino es largo y nuestro pasar por este mundo es breve e insignificante!³³.

Y como bien se podía esperar de un gran lector y de un gran Rector, crea una “Sala de lectura” en la Universidad de Chile³⁴. Una de sus anécdotas con el documento oficial más importante para un viajero, el pasaporte, ocurrió cuando, animado por sus colegas y amigos chilenos, quienes conocían su fuerte deseo de regresar a Polonia³⁵, para que se tomara un descanso después de tantos años de infatigable trabajo en Chile, Domeyko solicitó los permisos y pasaportes para él y su familia, al Embajador de Rusia en Berlín a través del Embajador de Prusia en Chile, quien llevaría su carta en su próximo viaje a Europa y, desde luego, a Berlín. Lo que sucedió nos lo cuenta sintéticamente su biógrafa Paz Domeyko Lea-Plaza:

Cuando le llegó la carta al Embajador de Rusia en Berlín, éste concedió el permiso para permanecer en Lituania inmediatamente; sin embargo, envió por error la aceptación oficial a su contraparte de Washington, quien despachó a su vez la carta al cónsul ruso en Valparaíso³⁶. Cuando la nota llegó, el cónsul andaba de viaje de negocios, por lo que permaneció largo tiempo sobre su escritorio. Al regresar, la llevó él mismo a Ignacio pero ya no servía. El embarazo de Enriqueta [su esposa] hacía imposible el viaje³⁷.

³³ Ignacio Domeyko: *Un testigo de su tiempo...*, p. 227. Y en las notas 8, 9 y 10 informan: “Franciszek Węzyk (1785-1862), poeta y dramaturgo polaco; Ignacy Krasicki (1735-1801), uno de los más destacados escritores polacos... Antoni Górecki (1787-1861), poeta de la región de Stefan Witwicki (1802-1847). Amigo de Mickiewicz... Piotr Poweski (1536-1612), escritor; Jan Kochanowski (1530-1584), destacado poeta polaco”.

³⁴ P. DOMEYKO LEA-PLAZA, *op. cit.*, p. 252.

³⁵ Para mayor información sobre el aspecto del regreso de Domeyko a Polonia, véase LILIANET BRINTRUP, “Postergaciones de un regreso: el caso de Ignacio Domeyko”, en *Actas del Primer Congreso Internacional Alexander von Humboldt 2001*, Universidad Autónoma Benito Juárez de Oaxaca-Humboldt State University, Oaxaca-Arcata, 2004.

³⁶ Se trata del señor Levenhagen, C.F., encargado de negocios y cónsul general de Santiago [Chile] durante los años 1859-1877. Citado por GODOY y LASTRA, *op. cit.*, p. 365.

³⁷ P. DOMEYKO LEA-PLAZA, *op. cit.*, p. 241; y I. DOMEYKO, *Mis Viajes...*, p. 281.

La única transgresión legal que Domeyko cometiera en su vida, se debió al pasaporte. En su viaje de regreso a Polonia³⁸, ocurrido después de 46 años, decide visitar Tierra Santa, pero una vez en Turquía, se da cuenta que para entrar a Palestina necesitaba un pasaporte especial. Domeyko nos lo cuenta así:

¿Cómo superar esta dificultad en vista de que yo era ciudadano chileno y en Constantinopla no había un cónsul de Chile? Fui, pues, al cónsul general de los Estados Unidos solicitando ayuda. “¿Cómo quiere usted que le entregue el certificado siendo que Chile es una República soberana que no forma parte de la Unión? Ello sería ilegal” —dijo el cónsul. Y yo le respondí: “Señor, en Europa, y con más motivo aquí, la gente cree que América pertenece a los Estados Unidos; puedo apostar con Ud. que nadie le acusará de ilegalidad”. Tanto le gustó mi respuesta al buen cónsul, que ordenó en seguida extenderme amablemente el certificado, y recibí sin resistencia alguna el pasaporte a Palestina³⁹.

Y ocurrió lo que no podía dejar de ocurrirle a un hombre que viajaba con libros: un robo. En una de sus estadías en París, durante su regreso a Polonia, le robaron cuatro libros. Su hijo Casimiro vio uno de ellos en una vitrina de libros usados, entró y lo compró. No se recuperaron los demás⁴⁰. De todo su enorme quehacer con libros y papeles, tanto los escritos como los leídos por él, hubo una tarea relativa a libros que fue extremadamente desagradable para el viajero: la de tener que hacerse cargo de un “desdichado botín”, por medio de un decreto gubernamental y “siguiendo el ejemplo de nuestras guerras y depredaciones europeas”⁴¹, de libros saqueados de las bibliotecas del Perú durante la Guerra del Pacífico en 1879. Domeyko escribió: “Esta misión fue para mí de lo más desagradable y antipática, pues me recordaba lo que habían hecho los rusos con nuestras bibliotecas y colecciones de la Universidad de Vilna”⁴².

³⁸ Para información sobre esta parte de su viaje de regreso a Polonia, véase LILIANET BRINTRUP, “El viaje a Jerusalén de Ignacio Domeyko”, en *Viajes, viajeros y literatura de viajes hacia México, América Latina y el Caribe, siglos XVI-XX*, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Morelia, 2004.

³⁹ *Mis Viajes...*, t. 2, p. 988.

⁴⁰ P. DOMEYKO LEA-PLAZA, *op. cit.*, p. 414.

⁴¹ *Mis Viajes...*, t. 2, p. 838.

⁴² *Ibid.*, t. 2, p. 839.

Su recorrido por la Araucanía⁴³ aparece desde un comienzo bien equipado en lo que a libros se refiere. Domeyko se sirve de la narración de viaje de Poeppig quien, a su vez, cita *La Araucana* de Ercilla. Además y sin duda, Domeyko leyó también algunos *relatos de viaje* a la Araucanía escritos por viajeros europeos; aquí se trata sin duda del libro de Bernardo Havestadt, *Chilidúgu*⁴⁴; el de Edmond Reuel Smith, *Los Araucanos o Notas sobre una gira efectuada entre las tribus indígenas de Chile Meridional*⁴⁵, Smith cita a Domeyko y cita cuatro veces al poeta Ercilla; y desde luego, el libro del obispo chileno Orrego Luco, *Viaje a la Araucanía*⁴⁶. Como telón de fondo y fundamento de su conocimiento sobre Chile, no es improbable pensar que Domeyko hubiera leído los libros más importantes de la historia del Reyno de Chile, como por ejemplo el de Alonso de Ovalle⁴⁷; el de Diego de Rosales⁴⁸; el de Miguel de Olivares⁴⁹; el de Alonso de Góngora Marmolejo⁵⁰; el de V.O. Goyeneche⁵¹; y el de José Toribio Medina⁵², libros todos que incluyen extensos capítulos sobre los aborígenes de Chile. Constituyen también base de su conocimiento, textos puramente ficticios,

⁴³ Para un estudio completo sobre los araucanos, su historia y su cultura, véase *Historia del pueblo mapuche. Siglo XIX y XX* de JOSÉ BENGEOA (Editorial Interamericana, Santiago de Chile, 1996).

⁴⁴ Leipzig, 1883.

⁴⁵ Viaje realizado en 1853 y publicado en Santiago de Chile: Traducción de Ricardo Latcham de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía. Colección de Autores Extranjeros relativos a Chile, Imprenta Universitaria, 1915. Edmond Reuel Smith fue Miembro de la Expedición Astronómica Naval de los Estados Unidos en Chile, expedición dirigida por James M. Gillis, autor de la obra *Expedición Naval astronómica norte-americana al hemisferio austral en los años de 1849, 1850, 1851 i 1852*.

⁴⁶ Santiago de Chile, s.f.

⁴⁷ *Histórica relación del reyno de Chile, i de las misiones y ministerios que ejercita en él la Compañía de Jesús a Nuestro Señor Jesucristo, Dios-hombre, i a la Santísima Virgen, Madre Maria, Señora del Cielo i de la Tierra i a los Santos José, Joaquín, Ana, sus padres i agüelos*, F. Cavallo, Roma, 1646; e Imprenta Ercilla, Santiago de Chile, 1888; como también, Instituto de Literatura Chilena, Santiago de Chile, 1969.

⁴⁸ *Historia general de el reyno de Chile, Flandes Indiano*, Imprenta del Mercurio, Valparaíso, 1877-1878, 3 ts.

⁴⁹ Santiago de Chile, s.f.

⁵⁰ *Historia de Chile desde su descubrimiento hasta el año 1575*, Santiago de Chile, 1862. Alonso de Ovalle cita profusamente el poema de Ercilla, *La Araucana*.

⁵¹ Santiago de Chile, s.f.

⁵² *Los aborígenes de Chile*, introd. de Carlos Keller R., Imprenta Universitaria-Fondo Histórico y Bibliográfico José Toribio Medina, Santiago de Chile, 1952.

literarios, que circulaban en las bibliotecas chilenas sobre el tema de los araucanos y la Araucanía, como por ejemplo el de Pedro de Oña, *Arauco Domado*⁵³; *El cautiverio feliz* de Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán⁵⁴ y, desde luego, el texto más importante sobre las guerras entre españoles y araucanos durante la conquista de Chile y que Domeyko no sólo cita, sino que fue parte de su equipaje de viaje durante su excursión al territorio araucano: *La Araucana* de Ercilla y Zúñiga⁵⁵, poema épico del siglo XVI escrito por el poeta soldado español quien tomara parte en las luchas entre españoles y araucanos durante la conquista de Chile. El viaje de Domeyko a la región de la Araucanía fue parte de un proyecto gubernamental por lo que su narración no está en absoluto desligada con la ideología imperante del siglo ni con los hechos históricos del proyecto civilizador chileno. La Araucanía aparece como un espacio poco amenazante carente de animales ponzoñosos y donde los indígenas son atentos, hospitalarios y honrados. Domeyko muestra su confianza hacia el “otro” poniendo el pie en esta tierra con “respecto y veneración” puesto que por sus lecturas ha aprendido que los “...habitantes araucanos son los descendientes de los Lautaros, Colocolos, Caupolicanes, que han logrado llenar de admiración al poeta [Ercilla]...”; aunque sean “...gentiles hostiles a la civilización y sumergidos en la barbarie”⁵⁶. Domeyko confirma su lectura de *La Araucana* diciendo que: “Nos hallamos en la tierra clásica de Arauco, dando a cada paso con los recuerdos de tiempos que fueron y con las riberas cantadas por el esforzado Ercilla”⁵⁷. Penetra al espacio de la Araucanía chilena, literalmente, con *La Araucana* de Ercilla en la mano, la cual dijo haber comprado unos días antes de emprender su excursión a la región mapuche. Creemos que Domeyko cita el texto de Ercilla básicamente por tres motivos:

⁵³ Libro escrito en 1596, *Arauco domado*, pról. y notas de Hugo Montes, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1979; y *Arauco domado, de Pedro de Oña*, ed. de la Academia de la Lengua Chilena, correspondiente de la Real Academia Española, anotada por José Toribio Medina, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1917.

⁵⁴ *El cautiverio feliz*, introd. de Ángel Custodio González, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1948.

⁵⁵ La Primera parte de *La Araucana* de Alonso de Ercilla y Zúñiga fue publicada en 1569, la Segunda en 1578 y la Tercera en 1589.

⁵⁶ *Araucanía y sus habitantes*, p. 42.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 57.

1) Porque al citar este reputado poema, el más importante sobre las luchas entre españoles y araucanos⁵⁸, Domeyko autoriza y legitima sus propios comentarios sobre la región y sus habitantes y muestra ser parte de las letras chilenas. Citar este reputado poema, que ha sido citado por la mayoría de los más importantes historiadores chilenos, es exactamente la manera como él procede en su calidad de naturalista, citando a connotados científicos europeos. Hay que recordar que, a su vez, Domeyko es citado por autoridades en el campo científico, histórico y literario por autores como Humboldt, Bello, Lastarria, D'Orbigny y Dufrenoy y otros; es citado y publicado en los *Anales de Ciencias* de París y de Cracovia; es honrado por científicos europeos que nombran sus descubrimientos de plantas y rocas con su nombre: "*Domeykut*", "*Viola Domeykus*", "*Nautilus Domeykus*", "*Ammonites Domeykanus*", etc.

2) Pudiendo haber citado otro texto que tematizara a los araucanos, Domeyko escoge un poema. El hecho habla de su proximidad con el género lírico. Leía constantemente la poesía de su amigo polaco Adam Mickiewicz y regalaba poemas a sus amigos. Además, era asiduo lector de poesía polaca en general; y como ha señalado la crítica, su prosa, tanto la científica como la testimonial, se acercan a la poesía. El historiador chileno Amunátegui, dice refiriéndose a la prosa del libro *Araucanía y sus habitantes* que: "El estilo de esta obra es sumamente poético, pintoresco, de ninguna manera inferior al de las mejores páginas de Humboldt"⁵⁹, "...lleno de brillantez i poesía"⁶⁰; también hay constancia de su preferencia por el poeta alemán Schiller y, desde luego, su lectura⁶¹. Leer un poema épico de extensión tan considerable como *La Araucana* (de 37 Cantos y con 2623 estrofas escritas en octavas reales), para informarse sobre la naturaleza, la geografía y los habitantes de la región de la Araucanía, quiere decir que el viajero científico no sólo amaba la poesía, sino que le daba crédito a este tipo de discurso. Las citas que Domeyko toma de *La Araucana* son específicas para constatar y confirmar la geografía del lugar, el físico y ciertos valores morales de los araucanos. Domeyko escribe:

⁵⁸ Considerado el poema nacional de Chile.

⁵⁹ M. L. AMUNÁTEGUI, p. 250.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 320.

⁶¹ Comenta Domeyko: "La ciencia, dice el poeta alemán Schiller, es para unos una diosa; para otros una vaca de leche", en M. L. AMUNÁTEGUI, p. 284.

Había que subir despacio la pendiente empinada de esta cuesta... El día fue sin nubes, calma en el aire, el cielo azul; *saqué del bolsillo La Araucana de Ercilla y leí como canta el triunfo de los indios independientes*. Primero que nada me extrañaba la precisión con que pintó la forma de esta cuesta el poeta invasor, quien aunque no tomó parte en la batalla de Marihuenu, pasaba por este camino durante las escaramuzas posteriores con los araucanos⁶².

Domeyko y Ercilla caminaron por esta misma cuesta marcando una doble huella en la historia de las invasiones de Chile: “Más de ocho leguas hay de esta montaña, en cuyo trecho involuntariamente se nos trae a la memoria lo que decía Ercilla pasando por las montañas de Valdivia...”, y cita a Ercilla:

Nunca con tanto estorbo a los humanos
 Quiso impedir el paso la natura,
 Y que así de los cielos soberanos
 los árboles midiesen la altura:
 Ni entre tantos peñascos y pantanos
 Mezcló tanta maleza y espesura,
 Como en este camino defendido
 De zarzas, breñas y árboles tejido
 (p. 72).

El gesto repetido y simultáneo al gesto de su memoria, es el de sacar de su bolsillo *La Araucana* y leer cómo Ercilla canta el triunfo de los indios independientes y la exhuberancia de la naturaleza. Su atención se centra en la precisión con que el “poeta invasor” “pintó la forma” (p. 156) de la cuesta, en donde él mismo encuentra un “bastión de tres siglos”. Sentado en él, Domeyko reflexiona sobre el sentido de la invasión⁶³ con la cual

⁶² *Araucanía y sus habitantes*, p. 64; las cursivas son mías.

⁶³ Domeyko hace una distinción interesante entre el concepto de “invasión” y “conquista”; señala que las proezas que realizaban los españoles no eran por el oro, puesto que sabían que en esa región de la Araucanía no había oro, sino por el hecho de que “arraigaban la fe en Dios verdadero trayendo gloria y lejanas posesiones a su patria”, *Araucanía y sus habitantes*, p. 156. Por esta razón Domeyko, en una carta dirigida al General José Santiago Aldunate en 1845, explicándole su estudio sobre la Araucanía, le expone: “...que para la reducción de los indios, me he circunscrito especialmente a examinar la cuestión moral i religiosa; porque a mi modo de ver es la que promete más el porvenir de aquel afortunado país, i porque, en los medios que ella nos suministra, no peligran la paz ni la

simpatiza en parte. *La Araucana* vuelve a salir del bolsillo de Domeyko, en el valle de Carampangue donde ocurrieron sangrientos encuentros entre araucanos y españoles⁶⁴ y donde se mide la fuerza física y voluntad moral de sus hombres. Domeyko escribe:

Desde hace trescientos años la orgullosa civilización libra aquí la batalla al salvajismo... aquí un puñado de habitantes primarios (araucanos) ha conservado su espíritu, severidad y valentía de sus antepasados, los Lautaros, los Tucapeles y los Colocolos cuyas hazañas canta Ercilla (p. 173).

Y si la geografía y la naturaleza⁶⁵ continúan intactas como las viera el poeta del siglo XVI, también para Domeyko, los mismos araucanos son, en el siglo XIX, iguales a los que conoció Ercilla: “Los araucanos, comprendiendo bajo este nombre a *los indios independientes* que viven entre Concepción y Valdivia, *son todavía como los conocía, hace tres siglos el poeta*”⁶⁶. Y Domeyko insiste: “Los indios en toda la Araucanía, como les he visto en los campos del Imperial, no cambiaron desde el descubrimiento de América, hoy son así como les pinta Ercilla”:

...robustos desbarbados.
 Bien formados los cuerpos crecidos;
 Espaldas grandes, pechos levantados,
 Recios miembros, de nervios bien fornidos;
 Ágiles, desenvueltos, alentados,
 Animosos, valientes, atrevidos,
 Duros en el trabajo, sufridores
 De fríos mortales, hambres y calores
 (p. 76).

3) El tercer motivo por el cual creemos que Domeyko cita *La Araucana* de Ercilla, tiene que ver con cierto tipo de identificación que el viajero

tranquilidad pública i doméstica, tanto de los indios como de sus civilizaciones; porque es el único punto de vista, bajo el cual la reducción deja de ser conquista”; citado por M. L. AMUNÁTEGUI, p. 249.

⁶⁴ *Araucanía y sus habitantes*, pp. 158-159.

⁶⁵ Para un trabajo sobre la relación de Ignacio Domeyko y la naturaleza, véase LILIANET BRINTRUP, “Encuentros en el viaje a la Araucanía de Ignacio Domeyko: naturaleza y araucanos”, *Anales de Literatura Chilena*, Santiago, 4 (2004), pp. 35-57.

⁶⁶ Las cursivas son mías.

establece entre él y los araucanos. Tanto los historiadores sobre los aborígenes, como Ercilla, admiraron el espíritu de resistencia bélica de los araucanos. La defensa del territorio de la Araucanía, a sangre y fuego, con el espíritu de “severidad y valentía de sus antepasados, los Lautaros, los Tucapeles y los Colocolos”, significa para Domeyko, amor profundo por la tierra de Arauco. Su aprecio y simpatía por los aborígenes del pasado y del presente, nacen de un sentimiento experimentado por él en relación a Lituania y Polonia. Al respecto, Domeyko escribió: “...esa gente extraordinaria con la cual simpatizo porque aman a su tierra con la misma pasión que yo a la mía”⁶⁷. De ello bien supo don Ignacio Domeyko, quien pasó cincuenta años de su vida recordando y añorando su amada Polonia⁶⁸. Domeyko sufría por el destino histórico y político de Polonia, al mismo tiempo que construía el destino histórico de su nueva patria de adopción. Ocupado con las innumerables tareas y compromisos que tenía en Chile, Domeyko tuvo que postergar su regreso a Polonia muchas veces. En ocasiones se sentía “casi derrotado” en su intento de regreso. Únicamente su gran amor por la tierra natal era invencible. Sólo así podemos entender la inclusión de los siguientes versos de Ercilla en el texto de Domeyko, en cuanto ofrecen una clara imagen de la fuerza y el espíritu infatigables con que los araucanos defendían a su amado territorio del yugo español, aunque por momentos sintiéndose casi derrotados:

Miserables, los gestos afligidos,
algunos de cansados cojeando,
mostrándose marchitos y encogidos;
por dentro las cargas desatando,
arrebataban las armas atrevidas,
con amenaza, orgullo y confianza
de la esperada y súbita venganza⁶⁹.

Aunque Domeyko se refiere al indígena como el “fiero araucano”, “el cruel pehuenche”, “el enemigo”, “gentiles hostiles a la civilización y sumergidos en la barbarie”, el lector percibe que durante su recorrido Domeyko no se desplaza con miedo por este territorio visitado por primera

⁶⁷ Citado por PAZ DOMEYKO LEA-PLAZA, *op. cit.*, p. 186.

⁶⁸ Para mayor información sobre el trabajo de la memoria en Domeyko, véase LILIANET BRINTRUP, “Ignacio Domeyko: la memoria del exilio”, en *Estudios de Literatura Chilena e Hispanoamericana*, ACTAS SOCHEL, Universidad de Los Lagos, Osorno (Chile), 1996, pp. 85-91.

⁶⁹ *Mis Viajes...*, p. 159.

vez, aunque sí con cautela y precaución. La alteridad se reduce al descodificarla en un paisaje sereno y falto de amenazas. La “mirada salvaje” del araucano —llamada así después de sus primeros encuentros con los aborígenes— se asocia con la mirada de un animal que no atemoriza, porque no amenaza. Así, Domeyko deshace la imagen del indígena amenazador y agresivo, fiero y belicoso —aunque no por eso menos digna de alabanza y admiración— que pesaba en su mente por todas las precauciones que debió tomar para realizar el viaje; precauciones que provenían tanto de sus lecturas de historiadores como de relatos de viajes y versiones poéticas como la de Ercilla. Por otro lado, su guía real, un capitán de amigos que lo acompañará en esta excursión, apellidado, curiosa y paradójicamente, Zúñiga, ofrece a Domeyko su versión oral y prejuiciosa sobre los araucanos comparándolos con animales, relato que de algún modo entra en contradicción con el objetivo principal de Domeyko al visitar estas tierras, el cual era, “...observar al nativo americano independiente, señor, y dueño de su tierra, crónica viva de los tiempos precolombinos”⁷⁰, tal como los poetizara Ercilla (p. 153). Domeyko deseaba encontrarse con esa imagen de independencia y señorío construida por el poeta-soldado y dice: “...saqué del bolsillo *La Araucana* de Ercilla y leí como canta el triunfo de los indios independientes” (p. 150), unida a la imagen que él como viajero, se construyera: “A [Indígenas] medio desnudos, con arco y maza, [que] resistieron el poder castellano y conservaron hasta ahora su espíritu duro y lo que heredaron de sus antepasados”. En realidad, Domeyko no ve nada de esto. Lo que ve es un pueblo nativo amedrentado por ciertas amenazas gubernamentales y personales de seres como su flamante guía Zúñiga, quién, a su vez, en su descripción oral dada a Domeyko, desautoriza no sólo al poeta-soldado del siglo XVI, sino a los propósitos y objetivos del científico del siglo XIX. En un tono antiépico y anticientífico, el guía Zúñiga describe:

El indio... es pícaro, traicionero, engañoso no soporta al cristiano ni al español, nunca se rinde por las buenas; es un *animal*, no se debe soltarle las riendas, hay que tratarlo cruel y severamente y hasta aniquilarlo, si hace falta, y sobretodo obligarlo a todo a la fuerza, ni dejarle en paz ni darle descanso (p. 190).

Domeyko, a su vez, no sólo desautoriza las palabras de su guía Zúñiga, al narrar sobre la hospitalidad, amabilidad y honradez del araucano y por

⁷⁰ *Araucanía y sus habitantes*, p. 153.

admirarlos por el amor y apego que manifiestan por su territorio, sino que tampoco pudo corroborar las palabras de Ercilla con respecto a la independencia y libertad de los araucanos. La idea brutal de dominación por parte de Zúñiga, se contrapone a la imagen construida por Domeyko no sólo gracias a su lectura del poema-épico de Ercilla, sino que también por su propia interacción con los indígenas. Si bien es cierto que Domeyko no se encuentra con el indígena libre e independiente, tematizado por Ercilla, se encuentra, sin embargo, con una geografía idéntica a la descrita por el poeta. Domeyko corrobora cada una de las descripciones del paisaje natural y geográfico que hace Ercilla: no hay re-evaluación o re-interpretación de lo visto por el poeta. Domeyko no coteja la nueva información. Se observa una coincidencia exacta y absoluta. Extraña y paradójica resulta esta confianza de un científico geógrafo y geólogo, en un poeta. Domeyko otorga el mismo nivel de importancia tanto a un texto científico como a un texto poético. Tal vez habría que pensar que su lectura devota por el poema reside en el valor que Domeyko le atribuyó al texto de Ercilla: es decir, que además de ser *La Araucana* un poema épico consagrado, es un relato de viaje, versificado, que muestra a un viajero —como Domeyko mismo, aunque en siglos diferentes— uno soldado y otro científico, tan testigo de los hechos el uno como el otro.

En otras palabras, el valor para Domeyko, no reside tanto en el dato geográfico específico ni en las descripciones y características de los indígenas, sino en el hecho mismo de que ambos escriben, en que esa alteridad, “eso otro” devino texto. No se debe olvidar que Domeyko también fue soldado en Polonia durante los primeros meses de la lucha en contra de la invasión rusa⁷¹. Tenemos así un soldado-poeta y un ex-soldado-científico con alma de poeta, ambos en la lucha y en la escritura⁷² separados por tres siglos. Sus ojos, a diferencia de los ojos imperiales de Ercilla y de los colonialistas de su guía Zúñiga, recorren otros aspectos aunque sus propósitos coincidan en algunos puntos. Ambos textos se tocan en el sentido en que al escribir sobre la alteridad —los araucanos— ya sea para admirar su valor y fiereza como en el caso de Ercilla; como para estudiar la naturaleza, la geografía, sus habitantes, su historia y su vida social como en el caso de Domeyko, ambos textos atestiguan la existencia de los araucanos e impulsan la construcción de los fundamentos de una

⁷¹ AMUNÁTEGUI señala al respecto que Domeyko “Corrió a pedir la bendición a su madre; y sin pérdida de tiempo se alistó en uno de los escuadrones de la división Chlapowski”, en *op. cit.*, p. 409.

⁷² Ercilla en la lucha a favor de la Conquista e invasión; Domeyko en la lucha a favor del progreso de una nación; en favor de los derechos de los invadidos.

literatura nacional. Los dos textos de Domeyko, *Araucanía y sus habitantes* y *Memoria sobre la colonización en Chile* constituyen su sólida lucha a favor (y disfavor) de los araucanos.

LILIANET BRINTRUP HERTLING

Humboldt State University, USA

BORGES: DE LA CRÓNICA A LA CITA, Y DE LA CITA AL POEMA

En la sección de “Crónicas” de la revista *Sur* de junio de 1941 aparece la que Borges redactó bajo el título de “La creación y P. H. Gosse”, texto breve que en 1952 va a incluir entre los que forman el volumen de *Otras inquisiciones*¹.

Si bien en estas páginas Borges fija la discusión en “el problema central de la metafísica: el problema del tiempo” (*OI*, p. 37), más que en el contenido nuestro análisis va a orientarse a observar la forma en que éste se organiza en cuanto y en tanto ejemplifica acabadamente el rumbo que sigue el pensamiento de Borges al momento de fijarlo en sus escritos. De acuerdo con este propósito una primera pregunta es qué llevó a Borges a interesarse por las ideas del naturalista inglés del siglo XIX Philip Henry Gosse. Gosse había escrito varios tratados de zoología entre los que sobresalen los referidos a la fauna marina pero Borges no repara en éstos sino en el libro que Gosse publicó en 1857 titulado *Omphalos*², el vocablo griego que en latín da *umbilicus* y, en castellano, ombligo³.

Al comienzo de su crónica Borges transcribe dos citas. La primera es de Sir Thomas Browne quien en *Religio medici* anota: “«*The man without a Navel yet lives in me*», «el hombre sin Ombligo perdura en mí»” (*OI*, p. 37), en alusión a ser descendiente de Adán. Y la segunda es la que toma del primer capítulo del *Ulises* cuando “Joyce evoca asimismo el vientre inmaculado y tirante de la mujer sin madre: *Heva, naked Eve. She had no navel*” (*id.*).

Borges reconoce que el tema de la ausencia de ombligo en estas primeras criaturas “corre el albur de parecer grotesco y baladí” (*id.*), pero indica que en su libro, subtítulo *Tentativa de desatar el nudo geológico* (*An Attempt to Untie the Geological Knot*), Gosse propone una cosmogonía que en última instancia conlleva una explicación del problema del tiempo.

¹ *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1960. En adelante cito esta edición como *OI*, en el texto.

² PHILIP HENRY GOSSE, *Omphalos: An attempt to untie the geological knot*, John Van Voorst, London, 1857.

³ Cf. EDMUND GOSSE, *Father and Son: Biographical recollections*, Charles Scribner's Sons, New York, 1907.

Dado que las reflexiones sobre el tiempo y sobre su correlato, la eternidad, son omnipresentes en la mente y en la obra de Borges, no sorprende que un texto como el de Gosse, que detrás de un título extraño va a dedicarse a ese tema, haya atraído su atención.

En cuanto a las circunstancias que acercaron a Borges al texto de Gosse él mismo se encarga de aclarar que no había podido leerlo directamente. Dice: “En vano he interrogado las bibliotecas en busca de ese libro; para redactar esta nota, me serviré de los resúmenes de Edmund Gosse (*Father and Son*, 1907) y de H. G. Wells (*All Aboard for Ararat*, 1940)” (*OI*, p. 38).

Interesa destacar aquí el hecho de que sus comentarios no deriven de una lectura del original sino que se apoyen en los que otros autores escribieron sobre el mismo. Por otra parte, este no es el único caso en que Borges procede de esta manera. Baste recordar, por ejemplo, lo que indica en el primer párrafo de “La penúltima versión de la realidad”, artículo de 1928 incluido después en *Discusión*, donde leemos:

Francisco Luis Bernárdez acaba de publicar una apasionada noticia de las especulaciones ontológicas del libro *The Manhood of Humanity* (La edad viril de la humanidad), compuesto por el conde Korzybski: libro que desconozco. Deberé atenerme, por consiguiente, en esta consideración general de los productos metafísicos de ese patricio, a la límpida relación de Bernárdez⁴.

Y así, a lo largo de todo el texto presenta las ideas del escritor polaco según las transcribe el poeta argentino. Mejor aún, en “El idioma analítico de John Wilkins” de 1942 recurre a cuatro textos diversos para conocer lo que el obispo inglés había anotado en *An essay towards a real character, and a philosophical language*: “No hay ejemplares de ese libro en nuestra Biblioteca Nacional; he interrogado para redactar esta nota, *The life and times of John Wilkins* (1910), de P. A. Wright Henderson; el *Woerterbuch der Philosophie* (1924), de Fritz Mauthner; *Delphos* (1935), de E. Sylvia Pankhurst; *Dangerous thoughts* (1939), de Lancelot Hogben” (*OI*, p. 139).

Todo esto prueba que cuando Borges encuentra o percibe una idea o una imagen atrayente, si no puede acceder al texto original se ingenia para informarse de su contenido por medio de lecturas de segunda mano. Según este razonamiento, cabe preguntarse ahora cuándo y dónde

⁴ *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1957, p. 39.

encontró Borges la mención de ese libro en el que Gosse sustenta la idea de que los primeros padres presentan la marca del cordón umbilical aunque no hayan nacido de una madre a la que éste los unía.

Una primera hipótesis es suponer que, como en muchas otras oportunidades, Borges halló la información en las páginas de la *Enciclopedia Británica*, en esa undécima edición que atesoraba entre los volúmenes de su biblioteca desde finales de la década de 1930. Pero aunque aceptemos que tal vez reparó en el artículo sobre Philip Henry Gosse por casualidad, porque abrió el volumen en esa página o porque estaba leyendo un texto contiguo, vemos que casi todo el artículo sólo se dedica a resumir los datos biográficos del autor y a enumerar las fechas y títulos de sus publicaciones científicas. Y que la mención de *Omphalos* apenas cubre unas pocas líneas con una crítica negativa del intento de Gosse de aventurarse en especulaciones filosóficas alejadas de su campo de observación⁵.

Así, creemos más factible que la primera vez que Borges se informa acerca de la obra de Gosse es cuando lee el libro de H. G. Wells, *All Aboard for Ararat*⁶ el que ya ha mencionado como una de las fuentes en las que basa su comentario. Varios hechos apoyan esta suposición. En primer término, es significativo que Borges escribe su artículo en junio de 1941, a los pocos meses de la publicación del libro de Wells en 1940. Todavía más importante es recordar que Wells figuró siempre entre sus autores favoritos y que por los años de la década de 1930 esta preferencia se hace evidente en la cantidad de notas y comentarios que le dedicó. En breve enumeración podemos citar la publicación en 1934 de tres cuentos de Wells que tradujo para la *Revista multicolor de los sábados*⁷ del diario *Crítica*, entre 1936 y 1940, la de cuatro notas sobre sus obras en la revista *Sur*⁸, y entre 1936 y 1939, la de ocho reseñas bibliográficas y una Nota literaria en *El Hogar*⁹, número que excede en mucho al que corresponde a otros autores.

Borges apreciaba especialmente las primeras novelas de Wells a las que veía precursoras del género narrativo de ciencia ficción. Pero en *All*

⁵ *The Encyclopaedia Britannica*, 11th ed. 1911, pp. 268-269.

⁶ H. G. WELLS, *All aboard for Ararat*, Alliance, New York, 1941.

⁷ *Borges en "Revista multicolor"*, Investigación y recopilación de Irma Zangara, Atlántida, Buenos Aires, 1995.

⁸ Cf. *Jorge Luis Borges en "Sur", 1931-1980*, Emecé, Buenos Aires, 1999.

⁹ Cf. *Textos cautivos: Ensayos y reseñas en "El Hogar" (1936-1939)*, eds. E. Sacerio-Garí y E. Rodríguez Monegal, Tusquets, Barcelona, 1986.

Aboard for Ararat debe haberle interesado observar en la obra de Wells una característica a veces presente en la propia. Nos referimos a la forma irónica y con frecuencia irreverente con la que el escritor inglés aludía a dogmas religiosos o sistemas políticos.

La mención de Ararat, el monte donde según la Biblia encalló el Arca de Noé, anuncia desde el título la línea central en la trama de la novela que se desarrolla como un diálogo entre Dios, Creador del Cielo y de la Tierra, y Mr. Noah Lammock, la forma de recordar que en el Génesis se nombra a Noé como hijo de Lamek.

La propuesta de Dios es que este Noé moderno construya un Arca para escapar de ese mundo enloquecido, inundado de guerra y violencia¹⁰. (Recordemos aquí que en 1940 Europa ya estaba envuelta en la vorágine de la Segunda guerra mundial). Pero a diferencia de su predecesor bíblico, Mr. Noah no se somete a los designios del Señor sino que, por el contrario, cuestiona sus palabras y sus actos. Así, denuncia numerosas incoherencias en la Biblia, dice que la reacción de Dios al destruir la torre de Babel y confundir las lenguas fue un acto de injusta perfidia (p. 37), lo acusa de no mantener sus promesas (*id.*), y lo ve como un ser muy inestable y muy parecido a los humanos (p. 43). En forma más ligera, Mr. Noah que rechaza rotundamente la idea de reunirse con su mujer en el Arca, una mujer infernal que lo abandonó y le hizo aborrecible el matrimonio (pp. 15 y 26), comenta que considerando la simplicidad con que presenta a los personajes de Sara, Rebeca, y Raquel, Dios parece saber muy poco acerca de las mujeres (p. 27).

Este tono de incisivo escepticismo presente en todas las páginas de la novela demuestra que, sin preocuparse demasiado por esconder sus intenciones, Wells es quien habla en la voz de Mr. Noah. Y cuando éste se explaya en comentarios sobre Marx, la revolución bolchevique, la lucha de clases, el capitalismo y otros sistemas políticos y económicos (pp. 67-76), lo que percibimos nuevamente es la expresión del pensamiento de Wells, ahora acorde con sus ideas socialistas.

Pero si bien Borges debe haber interpretado las distintas ideas que Wells expone a lo largo de su narrativa, acerca del tema que nos ocupa sólo debió fijar su atención en una página (18) o, mejor aún, en un párrafo que aparece bien al comienzo de la novela. En éste, Mr. Noah le pregunta a Dios si es cierto que creó el universo el año 4004 a. J.C., en clara alusión a la tesis propuesta en 1658 por el Arzobispo irlandés James

¹⁰ *All Aboard for Ararat*, p. 46.

Ussher quien en su libro *The Annals of the World*¹¹, un tratado de casi mil páginas, pacientemente coteja cronologías desde el Génesis hasta el reinado del emperador Vespasiano para, en cuenta regresiva, concluir que Dios creó el universo el 22 de octubre del año 4004 a. J.C.

Dios responde que ciertamente esto es posible pero más le interesa explicar que entonces él se ató a un Universo en el que iban a ocurrir hechos, es decir que iba a haber un futuro (“That is to say there had to be a future”). Y agrega que en el instante en que él y el Universo llegaron a existir y a devenir trajeron con ellos, como algo esencialmente necesario, un pasado ilimitado (“at that instant we brought with us, as an essential necessity, an illimitable past”). Así, en ese instante los troncos de los árboles ya tenían que tener anillos concéntricos, las plantas, flores, frutos y semillas; Adán tenía un ombligo que implicaba una madre y un billón de antepasados. Y aquí Dios pregunta a Noah si no ha leído *Omphalos*, el libro de Gosse (“Have you never read Gosse’s *Omphalos*?”, p. 18). Por fin, termina diciendo que si él, Adán y todas las cosas tendían al porvenir, de la misma forma todo esto tenía que existir detrás de ellos, en el pasado.

En *Father and Son*, el otro libro que Borges consulta para informarse sobre las teorías de Philip Henry Gosse, el hijo, Edmund Gosse, también resume en una página la tesis central sustentada por su padre en *Omphalos*. Dice que, en síntesis, ésta suponía que cuando el acto de la creación tuvo lugar, al instante, el mundo presentó la apariencia estructural de un planeta en el que la vida ya hacía mucho que había existido (“when the catastrophic act of creation took place, the world presented, instantly, the structural appearance of a planet on which life had long existed”, p. 115). Según esto, Adán, creado ayer en completo desarrollo, tendría pelo y dientes y huesos en una condición que debía haber tomado muchos años para alcanzar. Y aunque Sir Thomas Browne lo niegue, ciertamente Adán mostraría un *omphalos* a pesar de que ningún cordón umbilical lo había unido a una madre (“He would certainly –though Sir Thomas Browne denied it– display an *omphalos*, yet no umbilical cord had ever attached him to a mother”, *id.*).

Si bien esta es la página del texto de Edmund Gosse que resulta más relevante para nuestro estudio, también conviene considerar otros comentarios contenidos en *Father and Son* cuyo subtítulo, “Biographical

¹¹ JAMES USSHER, *The Annals of the world: Deduced from the origin of time, and continued to the beginning of the Emperor Vespasians reign*, Crook & Bedell, London, 1658.

recollections” precisa la característica principal del libro. Así, en el “Prefacio” el autor indica que esos “Recuerdos biográficos” documentan las experiencias educativas y religiosas de su infancia. Pero al leer *Father and Son* la impresión que recibimos va mucho más allá de lo que sugiere la lacónica referencia a “experiencias educativas y religiosas de su infancia”. Lo que Edmund Gosse recuerda de los años de la niñez es el sentimiento confuso hacia unos padres que, por un lado, prodigaban amor y cuidados a ese hijo único mientras que, por el otro, lo hacían víctima de la rigidez de ideas religiosas llevadas a extremos casi intolerables.

Ambos, el padre y la madre, profesaban la doctrina calvinista y, nos dice, apoyaban cada acción y cada actitud sobre la base de su interpretación de las Escrituras y de acuerdo con la Voluntad Divina revelada, según creían, en respuesta directa a sus plegarias (*Father and Son*, pp. 15-16).

En el caso de Philip Henry Gosse este desaforado celo religioso va a avasallar la objetividad de su mente científica y llevarlo a publicar *Omphalos*, ese volumen curioso, obstinado y fanático, según lo califica su hijo en *Father and Son* (“this curious, this obstinate, this fanatical volume”, p. 116).

Edmund Gosse se refiere al dilema que su padre enfrentaba por esos años, escindido entre su fe en la Creación según la Biblia y la creciente evidencia de hallazgos que apoyaban la teoría evolucionista. Recordemos aquí que en 1859, dos años después de la aparición de *Omphalos*, Darwin publica *El origen de las especies por medio de la selección natural*.

En su artículo, Borges interpreta estas circunstancias. Dice:

En 1857, una discordia preocupaba a los hombres. El Génesis atribuía seis días —seis días hebreos inequívocos, de ocaso a ocaso— a la creación divina del mundo; los paleontólogos impiadosamente exigían enormes acumulaciones de tiempo... ¿Cómo reconciliar a Dios con los fósiles, a Sir Charles Lyell con Moisés? Gosse, fortalecido por la plegaria, propuso una respuesta asombrosa (*OI*, p. 39).

Pero antes de comentar la teoría de Gosse según las versiones que ha recogido en los dos textos que le sirven de referencia, Borges va a intercalar la cita más importante en el orden de sus reflexiones, cita que

proviene del *Sistema de lógica* de John Stuart Mill¹² y que introduce precisando su procedencia:

En aquel capítulo de su *Lógica* que trata de la ley de causalidad, John Stuart Mill razona que el estado del universo en cualquier instante es una consecuencia de su estado en el instante previo y que a una inteligencia infinita le bastaría el conocimiento perfecto de un *solo instante* para saber la historia del universo, pasada y venidera (*OI*, p. 38).

Y después de un paréntesis en el que relaciona la suposición de Stuart Mill de considerar la historia universal como una serie cíclica con las ideas sustentadas por Louis Auguste Blanqui, Nietzsche, y Pitágoras, concluye la cita con la frase más sugerente: “Mill no excluye la posibilidad de una futura intervención exterior que rompa la serie” (*id.*). Como Borges indicó, al consultar el *Sistema de lógica* de Stuart Mill hallamos que el párrafo de la cita aparece en el capítulo 5 del Libro III, capítulo titulado “De la ley de la causalidad universal”. Aunque Borges debe haber leído el libro de Mill en la versión en inglés¹³, a continuación transcribimos el texto de la cita en su traducción al castellano la que, en general, se ajusta literalmente al original:

El estado del universo es, creemos, la consecuencia de su estado en el momento antes; de suerte que el que conociese todos los agentes que existen en el momento presente, su distribución en el espacio y todas sus propiedades, es decir, las leyes de su acción, podría predecir toda la historia futura del mundo, a menos que no sobreviniese algún acto nuevo de una potencia que tuviese imperio sobre el universo, y si un estado dado del mundo volviese a producirse una segunda vez, todos los hechos subsiguientes volverían también, y la historia se repetiría periódicamente, como una decimal circular de varias cifras. (*Sistema de lógica*, pp. 343-344; *System of logic*, pp. 207-208).

Después de la última frase de su cita, Borges se extiende en interpretarla con más detalle. Dice:

Mill no excluye la posibilidad de una futura intervención exterior que rompa la serie. Afirma que el estado *q* fatalmente producirá el estado

¹² Cf. JOHN STUART MILL, *Sistema de lógica*, trads. Eduardo Ovejero y Maury Daniel Jorro, Madrid, 1917.

¹³ *A system of logic, ratiocinative and inductive*, Harper & Brothers, New York, 1850.

r ; el estado r , el s ; el estado s , el t ; pero admite que antes de t ; una catástrofe divina —la *consummatio mundi*, digamos— puede haber aniquilado el planeta (*OI*, pp. 38-39).

Y en seguida, Borges forja la imagen poética que, como veremos, seguirá resonando en su memoria por muchos años: “El porvenir es inevitable, preciso, pero puede no acontecer. Dios acecha en los intervalos” (*OI*, p. 39).

Una vez concluido el comentario sobre la tesis de Stuart Mill, Borges va a unirla a la de Gosse según la ha recibido a través de los dos textos en que se informó sobre ella:

Mill imagina un tiempo causal, infinito, que puede ser interrumpido por un acto futuro de Dios; Gosse, un tiempo rigurosamente causal, infinito, que ha sido interrumpido por un acto pretérito: la Creación. El estado n producirá fatalmente el estado v , pero antes de v puede ocurrir el Juicio Universal; el estado n presupone el estado c , pero c no ha ocurrido, porque el mundo fue creado en f o en h . El primer instante del tiempo coincide con el instante de la Creación, como dicta San Agustín, pero ese primer instante comporta no sólo un infinito porvenir sino un infinito pasado. Un pasado hipotético, claro está, pero minucioso y fatal. Surge Adán y sus dientes y su esqueleto cuentan 33 años; surge Adán... y ostenta un ombligo, aunque ningún cordón umbilical lo ha atado a una madre... Tal es la tesis ingeniosa (y ante todo increíble) que Philip Henry Gosse propuso a la religión y a la ciencia. Ambas la rechazaron (*OI*, pp. 39-40).

Borges concluye su crónica con citas de Rafael Cansinos Assens, Bertrand Russell, y François René de Chateaubriand, citas en las que observa coincidencias con la interpretación del tiempo tal como la propuso Philip Henry Gosse. Pero más que detenernos en estos textos anotados por Borges en 1941 nos interesa avanzar 35 años para llegar a 1976, fecha en que publica *La moneda de hierro*. En este poemario Borges incluye el soneto titulado “Para una versión del *I King*”, que dice así:

El porvenir es tan irrevocable
 Como el rígido ayer. No hay una cosa
 Que no sea una letra silenciosa
 De la eterna escritura indescifrable
 Cuyo libro es el tiempo. Quien se aleja
 De su casa ya ha vuelto. Nuestra vida
 Es la senda futura y recorrida.

Nada nos dice adiós. Nada nos deja.
 No te rindas. La ergástula es oscura,
 La firme trama es de incesante hierro,
 Pero en algún recodo de tu encierro
 Puede haber un descuido, una hendidura.
 El camino es fatal como la flecha
 Pero en las grietas está Dios, que acecha¹⁴.

Si nos detenemos a analizar estos 14 versos vemos que en ellos Borges ha sintetizado las ideas principales contenidas en “La creación y P. H. Gosse”. En los cuartetos establece primero que el tiempo es el libro que contiene todas las letras de la escritura eterna e indescifrable, es decir presenta al tiempo y la eternidad como misterios incomprensibles. También, como proponía Stuart Mill según la ley de causalidad, y suponía Gosse de acuerdo con su visión de un pasado ilimitado, dice que futuro y pasado están de por sí determinados: “El porvenir es tan irrevocable/ Como el rígido ayer”. Por último, ilustra la posibilidad de una repetición periódica de hechos y estados del universo, repetición a la que habían aludido tanto Mill como Gosse: “Quien se aleja/ De su casa ya ha vuelto. Nuestra vida/ Es la senda futura y recorrida./ Nada nos dice adiós. Nada nos deja”. Pero si el tono general de estos ocho versos es de fatal determinismo, el de los dos tercetos deja entrever una cierta esperanza. Primero, el imperativo: “No te rindas”. Y luego, la sugerencia alentadora: “La ergástula es oscura,/ La firme trama es de incesante hierro,/ Pero en algún recodo de tu encierro/ Puede haber un descuido, una hendidura./ El camino es fatal como la flecha/ Pero en las grietas está Dios, que acecha”. Así, en los dos versos del final Borges poetiza la prosa del artículo de 1941, donde decía: “El porvenir es inevitable, preciso, pero puede no acontecer. Dios acecha en los intervalos” (*OI*, p. 39).

Si, como dijimos, los últimos versos mencionan la posibilidad de liberarse de la cárcel de hierro de ese devenir temporal al que estamos sometidos, la forma o el medio de acceder a esa liberación produce una impresión ambigua. Esta se centra en el verso final que dice: “Pero en las grietas está Dios, que acecha”. En principio, la palabra “grietas” indica abertura, interrupción, discontinuidad, pero en la imagen que evoca puede valer también como escondite. Así tendríamos a un Dios que, oculto, acecha, es decir con el significado del verbo “acechar”, un Dios que observa o aguarda con algún propósito.

¹⁴ *La moneda de hierro*, Emecé, Buenos Aires, 1976, p. 127.

En el párrafo del *System of logic* que Borges comentó, y que transcribimos del texto citado, Stuart Mill no habla de ningún Dios amenazante sino que se refiere a “una potencia que tuviese imperio sobre el universo”, o “un poder capaz de controlar el universo” (“a power capable of controlling the universe”, p. 207). Y si de Dios se trata, este no es el Dios que aparece en *All Aboard for Ararat*, el Dios que consiente en dialogar con Noé y en atender a sus preguntas y a sus reproches sino el Dios tremendo en sus designios inapelables que regía la mente y la fe de Philip Henry Gosse.

Como comentario al margen digamos que, a diferencia de Borges, tuvimos la oportunidad de leer *Omphalos*, el volumen de 380 páginas en el que Gosse demuestra su enorme erudición en el campo de las ciencias naturales, conocimientos que apoya sobre la base de observar los distintos estratos de la corteza terrestre y las especies que la habitan partiendo de las algas diminutas para continuar en la escala de las plantas, árboles, insectos, peces, y animales, y concluir con los seres humanos. Pero al final, esta minuciosa investigación queda subordinada a ilustrar o justificar la tesis que Gosse propone, y que fue la razón que lo movió a escribir este volumen.

En tren de conjeturar cuál habría sido el comentario de Borges si hubiera podido leer *Omphalos*, creemos que en lo esencial no lo habría modificado. Porque, como vimos, lo que lo motiva a escribir la crónica no es la lectura de un tratado completo sino el hallar en textos secundarios una idea o una imagen sugerente. De ésta pasa a la cita filosófica y de allí a la frase poética: “Pero en las grietas está Dios, que acecha”.

MIREYA CAMURATI

State University of New York at Buffalo

LA IDENTIDAD FEMENINA DENTRO DE LA NOVELA MEXICANA

Somos las palabras que dicen lo que somos
Brianda Domecq

Dentro de la práctica literaria, mucho se ha discutido acerca de la diferencia de sexos sobre todo en la forma en que cada uno ve el mundo. No podemos dejar fuera las reflexiones que hace Virginia Woolf en su libro *A room of one's own*, libro que ha dado pie a una serie de importantes investigaciones.

Desde principios del siglo xx la mujer se cuestionaba sobre su papel dentro del plano intelectual. Es muy interesante el planteamiento de Woolf debatiendo si se puede hablar de la relación de la mujer y su producción literaria desde la apariencia que las mujeres tienen; la literatura que las mujeres escriben o desde lo que se escribe sobre ellas, se cuestiona la manera en que las tres perspectivas están intrínsecamente mezcladas.

Alejandra Kolontay plantea la idea de una “nueva” mujer pensante y creadora. Lo realmente interesante de su propuesta es el hecho de subrayar la manera en que el momento socio-histórico y cultural representa un factor primordial para poder establecer el discurso del que parte el escritor.

Los pensamientos feministas surgidos en la década de los años 60 que motivaron a muchos teóricos a plantearse y replantearse lo referente a discurso y género hacen una serie de consideraciones cuestionando el papel de las mujeres dentro de la literatura.

Laura Freixas, 70 años después de Woolf, realmente no encuentra diferencias notables ante las reflexiones que hace Woolf en relación con el Canon y la crítica compuesta básicamente por hombres en contraste con lo que las feministas de la década de los años 70 plantean. Sin embargo, hace valiosos avances en cuanto a los elementos para abordar el discurso. Enfatiza, por ejemplo, en que

las mujeres que a pesar de todo escribían no aspiraban a ser artistas, a ser escritores, a hacer literatura, aceptarían que eso era prerrogativa masculina: Ellas escribían con fines prácticos, familiares, de desahogo

personal, polémicos o... Escribirían sobre sus cosas, sobre temas que sólo las mujeres conocen y que sólo a las mujeres interesan. No le harían la competencia a nadie; renunciarían a unas aspiraciones que sólo podían desembocar en el ridículo; en una palabra: harían literatura femenina¹.

Es muy interesante el análisis de términos que hace en cuanto a generalidad y particularidad, puesto que no habla de competencia de géneros, más bien subraya el derecho a la expresión por medio de las letras.

Pierre Bourdieu, en su libro *La dominación masculina* intenta retomar la idea de discurso femenino y la visión que hombres y mujeres tienen de sus contrapartes. Es curioso, pero también considera las ideas woolfianas como el inicio para abordar el problema:

Era necesaria toda la agudeza de Virginia Woolf y el infinito refinamiento de su obra para llevar el análisis hasta los más recónditos efectos de una forma de dominio que se inscribe en la totalidad del orden social y opera en la oscuridad de los cuerpos, a un tiempo de bazas y principios de su eficacia. Y tal vez se precisaba también apelar a la autoridad de la autora de *Una habitación propia* para conferir alguna credibilidad a la evocación de las constantes ocultas de la relación de dominación sexual; tan poderosos son los factores que, sumándose a la mera ceguera, empujan a ignorarlos (como el legítimo orgullo de un movimiento feminista llevado a subrayar los evidentes progresos debidos a sus luchas)².

Elaine Showalter expone que la escritura femenina se amolda a la estructura de la sociedad. A través del tiempo y de acuerdo con el discurso feminista se propone dividirlo en tres etapas:

- 1) *escritura femenina*, que se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe;
- 2) *escritura feminista*, que se declara en rebeldía y polemiza;
- 3) *escritura de mujer*, que se concentra en el autodescubrimiento³.

¹ LAURA FREIXAS, *Literatura y mujeres*, Destino, Barcelona, 2000, p. 137.

² PIERRE BOURDIEU, *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 103.

³ Elaine Showalter, citada por BIRUTÉ CIPLIAUSKAITĖ, *La novela femenina contemporánea (1970–1985)*, Anthropos, Barcelona, 1988, p. 15.

En el caso de la literatura mexicana escrita por mujeres, y considerando el discurso que maneja, podemos plantear que aborda el enfoque *femenino*, con la intención un tanto diferente a lo propuesto por Showalter, donde no se “acepta” del todo el papel de la mujer tal como existe. Sin embargo, después de una serie de pasos y de situaciones sociales, no se puede hablar propiamente de literatura feminista, puesto que las autoras mexicanas mantienen una lucha razonada y justificada ante el canon y el falocentrismo que rige la norma; su actitud más frecuente en el presente, sigue siendo el buscar su propia voz y expresar su palabra aunque su situación social haya mejorado mucho. Las mujeres pretenden de otra manera encontrar una identidad propia que no esté en función del orden masculino.

Desde hace más de veinte años que se discurre sobre las diferencias entre la escritura de hombres y de mujeres sería y responsablemente. No es un hecho desconocido que la crítica nunca se ha cuestionado sobre la producción “masculina”; habría que decir que la novela escrita por mujeres parte de la perspectiva de la mujer y del modo en que ésta interpreta la historia y el universo que la rodean.

La correlación que existe entre literatura y feminismo se entiende a partir de la idea que Freud establece con respecto al ser humano que se compone esencialmente de sexo y lenguaje. Desde este punto de vista, la mujer y el hombre se diferencian entre sí a través de una serie de determinaciones que acaban por colocarlos en una relación de oposición en la dicotomía masculino-femenino. Iris M. Zavala, siguiendo las propuestas de Lacan, en su artículo “reflexiones sobre el feminismo del milenio” establece que cada individuo se ubica a un lado de la oposición a través de la palabra⁴.

Por otro lado, está la propuesta de Brianda Domecq retomando la idea de Virginia Woolf: “Con una voz, una identidad individualizada y un cuerpo propio (a veces cuarto también), las ensayistas, escritoras y sus personajes traspasan el umbral de la sala de estar woolfiana y salen a enfrentar la realidad y el mundo tal cual”⁵.

Es difícil establecer realmente el concepto de sexo en la literatura. Los críticos manejan este punto de vista con recelo. Biruté Cipliauskaitė declara que ha leído más de 600 novelas y no logra encontrar la

⁴ Iris Zavala citada por CRISTINA GARAIZABAL, *Materiales: Seminario sobre “subjetividad femenina”*, inéditos, 1996.

⁵ BRIANDA DOMEQ, *Mujer que publica, mujer pública*, Diana, México, 1994, p. 71.

diferencia entre la literatura de hombres y mujeres, “primero por el grado de subjetividad en la narración propia de las mujeres, y por el gusto por la narración del mundo interior característico de la novela femenina, a diferencia de la ordenación del mundo histórico frecuentemente utilizado por hombres”⁶.

Ella, al igual que Laura Freixas, son críticas españolas de finales del siglo XX, pero no por ello los problemas que discuten difieren en algo de lo que Woolf ya planteaba desde principios de siglo; tampoco hay cambio de apreciación con lo que manifiesta Bourdieu. Es muy sintomático, pero al parecer el discurso que se pudiera denominar ‘femenino’ permanece suspendido en el aire, quizás esperando, un mejor momento para darse a conocer.

Julio Ortega señala que “no es que haya una escritura ‘femenina’ y otra ‘masculina’, sino que lo ‘femenino’ está hecho en la diferencia, en la calidad inclusiva de lo Otro, que no sería posible su estadio, sino a través suyo”⁷.

Según Lucía Guerra, la literatura femenina es “una puerta de mi interior, la entrada, la salida, la morada de la otra que soy y no soy, que no sé como ser, pero que siento atravesarme, que me da vida, me desgaja, me inquieta, me modifica”⁸. Así, las creadoras de la “nueva novela” tratan de probar que la energía se transforma en una modificación de la expresión. Entre el grito y el canto, la voz femenina va encontrando lugar, mientras busca nuevas temáticas. La literatura femenina, según Silvia Durán, “tiene una historia larga en tiempo y espacio, se diferencia de la masculina en la percepción que se tiene del mundo, pues las mujeres vivimos, percibimos y representamos al mundo de otra manera”⁹.

Paloma Uría comenta que en el análisis de la realidad concreta es inevitable apreciar que las mujeres, lo mismo que los hombres, se sitúan en complejas relaciones personales y sociales. Sus identificaciones son múltiples y tienen que ver en el hecho de ser hombre o de ser mujer, pero también con el color de la piel, su nacionalidad, su nivel económico, cultura, con sus creencias, su opción sexual, con la situación política de

⁶ B. CIPLIJAUSKAITĖ, *op. cit.*, p. 15.

⁷ JULIO ORTEGA, “La literatura latinoamericana de la década de los noventa”, *Revista Plural*, núm. 22.

⁸ LUCÍA GUERRA, *La mujer fragmentada: historia de un signo*, Casa de las Américas, La Habana, p. 76.

⁹ MARTHA ROBLES, *Escritoras de la cultura nacional*, Diana, México, 1989, t. 2, p. 26.

su país. La interrogante sería si acaso es posible hablar de una identidad de las mujeres que trascienda todas esas diversidades o diferencias.

Cristina Garaizabal, por su parte, plantea el concepto de “subjektividad” frente a “identidad” e intenta delimitar los rasgos –contingentes, históricos, diversos, concretos– diferenciales que podrían incluirse en la definición de la subjetividad femenina y masculina¹⁰. Ella define la “subjektividad femenina” en los campos de las relaciones personales y afectivas, de las vivencias de la maternidad y la sexualidad, rasgos desmitificadores y matizados.

La perspectiva de Toril Moi es menos condescendiente, ella utiliza el término “feminista” con una clara convicción de que están trabajando contra los intereses del patriarcado, es decir, contra lo establecido como Canon dominante.

Comenta Sara Sefchovich que:

la mujer ha sometido su expresividad, ha sido filtrada por los valores y esquemas de la sociedad burguesa, ello con las características que la destacan: sociedad dominada, represiva, moralizada, y moralizante. Además, añade que el problema de la literatura femenina no radica sólo en los temas; el lenguaje empleado, las técnicas y la estructura son otros ejemplos del condicionamiento a la ideología dominante, quedando, entonces, reducida a la manifestación del desahogo más que a una expresión artística¹¹.

Los puntos de vista que se muestran en el ambiente literario europeo, exhiben matices un tanto distintos a los enfoques que se muestran en Latinoamérica, aunque el punto medular sigue siendo el mismo: No se le reconoce a la mujer el trabajo que manifiesta dentro de sus obras literarias, puesto que el Canon vigente sigue siendo el masculino. Nos gustaría entonces hacer una distinción entre lo que se entiende como diferencia, y de esta manera establecer lo que se denomina “escribir como mujer”.

Laura Freixas, en *Literatura y mujeres* percibe como una moda los libros llamados “de mujeres” categoría que engloba obras de género diverso (ensayo, biografía, novela, relato...) escritas generalmente por mujeres, que tienen a mujeres por protagonistas y “la condición

¹⁰ CRISTINA GARAIZABAL, *Materiales...*

¹¹ SARA SEFCHOVICH, en *Por la literatura: Mujeres y escritura en México*, ed. M. Morales, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1992, p. 68.

femenina como tema principal”¹². En dicho texto observa que la obra literaria se nutre de un sustrato social, histórico y político, y que no necesariamente tiene que reflejar la realidad, pero sí las circunstancias colectivas del momento específico que se representa dentro de la obra. “La mayoría de las investigaciones académicas feministas han estado más en la línea de romper las barreras del discurso masculino que crear un tipo de discurso que sea, para los propósitos políticos y académicos, específico de las mujeres” (*id.*).

Martha Robles afirma que cuando una escritora mexicana pretende elaborar una actitud crítica de la realidad femenina, aparecen protagonistas débiles, situaciones efímeras o imágenes intrascendentes. Las personas que han creado verdaderos personajes femeninos son las autoras más cultas; en estos personajes se representa el talento, la observación del medio, algo de la tradición literaria. No hay literatura que produzca personajes que procedan de la improvisación o de la audacia. Las protagonistas comunes: madres, amantes, esposas no son reflejo del desdoblamiento que provoca la cotidianeidad y su escape en la imaginación, por el contrario, los rasgos distintivos de las obras de las escritoras contemporáneas a partir de las de medio siglo, son las señales, la expresión simbólica y el forzoso encubrimiento de la verdad, recurso de apoyo para el cambio de manera fantástica. Hasta hoy, “no ha surgido un personaje femenino que pueda realizarse venciendo los obstáculos impuestos por el medio”¹³.

Un punto de vista en el que las autoras concuerdan es el rechazo “casi instintivo” del lenguaje y del discurso heredados. Una de las características que se debe destacar en la escritura producida por mujeres es lo incierto, lo sutil, lo que sigue los movimientos de la vida, lo que aún se está produciendo y que a veces cae en contradicción; cabe destacar que muchas de las escritoras hablan de sí mismas y es ostensible una revelación del *yo* dentro de sus producciones literarias.

Marina Fe en el libro *Otramente: lectura y escritura feministas*, considera que un primer obstáculo para crear un marco teórico para la crítica feminista fue la renuncia de muchas mujeres a limitar o confinar un proyecto dinámico y expresivo. La apertura de la crítica feminista atrajo particularmente a los estadounidenses, que consideraban los debates estructuralistas, postestructuralistas y deconstructivistas de los años setenta; años engañosamente objetivos que mostraban la esencia del

¹² FREIXAS, *op. cit.*, p. 50.

¹³ ROBLES, *op. cit.*, p. 137.

pernicioso discurso masculino del que muchas feministas deseaban escapar. Las partidarias de esta posición trazaron su descendencia a partir de Woolf. De esta manera la crítica feminista constituía un acto de resistencia contra la teoría, una confrontación con los cánones y juicios existentes. En *El orden del discurso* Foucault reflexiona en torno a los procedimientos de exclusión que toda sociedad utiliza para dejar fuera la voz (o discurso) de los marginados. Para Foucault, estos procedimientos se sintetizan en tres puntos: *La palabra prohibida*, *la separación de la locura* y *la voluntad de la verdad*. A pesar que Foucault no analiza en su ensayo el discurso femenino, considero que sus conclusiones son aplicables a este ámbito. En cuanto a la palabra prohibida,

se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia... sólo tiene derecho a hablar con mayor libertad aquél que tiene el poder, aunque a veces es el discurso aquel “poder del que quiere uno adueñarse”¹⁴.

En el segundo punto, *la separación de la locura*, no se trata de una prohibición sino de una separación y un rechazo donde la palabra del marginado se considera nula y sin valor. Foucault parte de la figura del loco del Medioevo hasta nuestra época para explicar este punto. A pesar de que en la actualidad este rechazo ante el discurso de los marginados (el loco y la mujer) se ha modificado. Estas palabras nos hacen reconocer lo que sucede en la actualidad con el discurso literario femenino. En primera instancia, se ha separado la producción literaria femenina de la masculina; a la primera se le llama literatura escrita por mujeres mientras que la segunda recibe el nombre simple de ‘literatura’. Esta voluntad de encasillamiento demuestra que aún las escritoras no pueden ocupar el mismo sitio que sus homólogos masculinos dentro del quehacer literario.

En el tercer punto, *la voluntad de la verdad*, Foucault se refiere a la verdad institucionalizada por quienes ejercen el poder. Si el hombre es quien dirige al mundo, su particular percepción es la única que cuenta. La mujer, para poder participar en este juego de fuerzas, debe acoplarse a las reglas impuestas por el hombre. Una de estas reglas en el mundo occidental es la razón; el hombre desea que todo se explique a través de

¹⁴ MICHEL FOUCAULT, “¿Qué es un autor?”, Conferencia. Sociedad Francesa de Filosofía, trad. Corina Iturbe. 22 de febrero de 1969, pp. 11-12.

la ciencia, en el caso de algunas autoras, pretenden recrear el mundo a partir de la imaginación.

En un mundo de hombres, como siempre ha sido la literatura, la mujer del nuevo milenio debe encontrar la manera de crear un discurso propio, maduro e independiente, pero que a la vez sea capaz de incluir una propuesta universal, es decir, que pueda abrirse para enriquecerse. De esta manera, quizá se puedan desechar las etiquetas que actualmente mantienen subordinada a la literatura escrita por mujeres.

La preponderancia de la narración autobiográfica entre las mujeres escritoras podría explicarse también por las observaciones hechas por Michelle Montrelay sobre la diferencia básica entre el hombre y la mujer. Según ella, el hombre se separa de sí mismo al escribir, tiende a ser objetivo, establece entes y mundos nuevos. En la mujer, al contrario, la palabra es la extensión de ella misma, lo cual produce una escritura más inmediata. Se ha sugerido reiteradamente que el discurso autobiográfico frecuentemente nace como una respuesta a la represión. Las investigaciones de Lacan sobre la función de la palabra en psicoanálisis parecen confirmarlo.

En general, se podría decir que la novela autobiográfica femenina sigue hoy dos direcciones principales: la configuración del *yo social* que tiene algún punto de contacto con el proceso de concienciación, en donde la novela autobiográfica se puede tomar como novela de formación. Las primeras novelas autobiográficas cuentan sus experiencias en la lucha por afirmarse como un ser independiente, con derecho a establecer un lenguaje aparte, un lenguaje hecho de silencios, medias palabras, disfraces, adaptado a la vida.

En muchas de las novelas, la protagonista no es únicamente mujer, además es escritora: se trata de la emancipación en dos niveles diferentes: "Al autoanálisis se une el problema de la expresión" la reflexión sobre la escritura se vuelve una meditación sobre la propia identidad, se habla cada vez más del proceso creativo como de un camino hacia la autorealización. De esta manera, los temas vienen a conformar solamente un eslabón de la cadena para lograr la libertad de expresión, que de alguna manera se busca en la producción literaria. Freixas aduce que a pesar de lo "forzado" que resulta hablar de literatura y mujeres y que ellas abogan por formar parte del Canon, hay tres diferentes maneras de percibir el porqué todavía no se les puede incluir en la Crítica Literaria de la misma manera que a los hombres:

7. El peligro con que se les hace protagonistas a las pocas escritoras, pues produce efectos contraproducentes.
2. El malentendido sobre la supuesta 'feminización' de la literatura.
3. La coexistencia de las políticas de segregación, puesto que hay público para ambos tipos de literatura¹⁵.

Luisa Valenzuela afirma escribir para develarse un mínimo misterio porque quiere entender un poquito, en lo posible. Y afirma, "estar dispuesta a poner su cuerpo en juego por esa mínima chispa de conocimiento"¹⁶. Afirma el hecho de no creer en lo inefable y asume que toda persona que escribe debe luchar con el demonio de aquello que se resiste a ser verbalizado, pues, al escribir con el cuerpo también se utilizan las palabras.

Para algunas feministas de la década de los setenta, el cuerpo, con toda su contingencia, es el punto de referencia con relación al cual nos aproximamos a nosotras mismas y a la realidad circundante. Puesto que de ese cuerpo depende nuestra ubicación en el mundo, él constituye la manera propia de experimentarlo, de intuirlo, y de organizarlo, es a través de él que modela y recrea la realidad y a sí misma.

Valenzuela afirma que la literatura femenina es mucho más realista que la otra, [¿cual?]

Digo que la literatura femenina es más realista que la otra. Preguntas, incertidumbres, búsquedas, contradicciones. Todo se funde, a veces se confunde, y nos involucra. El verdadero acto de escribir con el cuerpo implica involucrarse plenamente en la escena. Como quien se acuesta sobre una mesa de ruleta al grito de "¡Me juego entero!". Lo interesante de la apuesta literaria es que nos jugamos enteras, sí, pero no sabemos a qué (*id.*).

No deja de ser atractiva la afirmación de Hélène Cixous acerca de que la mujer se materializa con su carne y da significado a lo que piensa con su cuerpo, pero en un momento histórico en el que la mujer se encuentra escindida entre un yo social que no la satisface y la recupera-

¹⁵ FREIXAS, *op. cit.*, pp. 193-195.

¹⁶ VALENZUELA, "Escribir con el cuerpo", conferencia, 1995.

ción de un cuerpo reprimido, cabe cuestionar hasta qué punto el cuerpo como ella lo plantea, no lo revierte en su esencia patriarcal de Cuerpo-Naturaleza, cortando las alternativas del ser. Bourdieu afirma que “todo, en la génesis del hábito femenino y en las condiciones de su actualización, contribuye a hacer de la experiencia femenina del cuerpo el límite de la experiencia universal del cuerpo-para-otro, incesantemente expuesta a la objetividad operada por la mirada y el discurso de los otros”¹⁷. Por su parte, Margo Glantz sugiere que quizá no exista una mejor manera de resaltar la imagen de la mujer mexicana que la revisión de la que ofrece su cuerpo en la literatura, “La mayor parte de las mexicanas exhibe un cuerpo donde destacan dos protuberancias, la de los pies y la de los senos, y una delgadez, la de la cintura. Estas mujeres son de la clase baja, las mujeres de la aristocracia, las mujeres decentes, sólo tienen ojos, quizá hasta pelo”¹⁸. Lo que podemos apreciar con todas estas reflexiones es que las diferencias que se han establecido entre lo que escriben los hombres y lo que escriben las mujeres ha generado un sinfín de estimaciones, de explicaciones y de particularidades que definitivamente no son concluyentes, pero lamentablemente sí son excluyentes, sobre todo para las mujeres.

Desde el siglo XIX se dio un consenso sobre lo que era la *literatura femenina*; ésta no era simplemente la escrita por mujeres, sino que la escrita por mujeres, para mujeres, sobre mujeres y que daba por supuesto que carecía por definición, de proyección universal y de aspiraciones artísticas.

NORA LIZET CASTILLO AGUIRRE

Instituto Tecnológico de Monterrey

¹⁷ BOURDIEU, *op. cit.*, p. 83.

¹⁸ MARGO GLANTZ, *La lengua en la mano*, La Red de Jonás, México, 1983, p. 37.

BORGES Y EL ESPEJO

ENTRADA

Como es sabido, es muy difícil distinguir al hombre Borges del escritor. En un principio él quería ser un hombre aventurero al igual que muchos de sus ilustres antepasados. Pero con el paso del tiempo, contrario a lo que deseaba, no pudo menos que dedicarse a una vida sedentaria donde se ponen en juego la imaginación y la meditación. De esa manera él empieza a crearse a sí buscando su mito e identidad propios. Él dedica la mayor parte de su vida a trazar su autorretrato. De ahí surge la necesidad de leer las obras en las que se reflejan las imágenes auténticas borgeanas para entender a Borges a fondo. Él mismo en su poema “Arte poética” declara: “El arte debe ser como ese espejo que nos revela nuestra propia cara”. Nuestro escritor nos manifiesta su mundo interior acendrado en muchos de sus escritos. Lo que nos llama la atención es la técnica en la que se expresa el mundo artístico borgeano. Él mismo usa las funciones de espejo como técnicas para construir su mundo literario. Borges, como Samuel Beckett, tiene interés no sólo en el contenido sino también en las fórmulas de las ideas. Él considera todos los sistemas de pensamiento humanos como arbitrarios y trata de lograr un equilibrio formal entre el texto y el contexto mediante la ordenación de las imágenes que aparecen en el espejo.

El espejo contiene varios sentidos simbólicos. Él convierte las funciones materiales en símbolos literarios que le sirven como barril para guardar el mundo literario fruto de sus vastos conocimientos. En este sentido, no se encuentra el límite entre las técnicas simbólicas y los contenidos literarios en sus obras literarias. Borges se ha nombrado en “El muerto” como “el hombre que entreteje estos símbolos”. Para Borges palabras, signos, figuras y cifras simbolizan los actos humanos y la entera creación. En otras palabras, el universo entero y los actos de los hombres se pueden interpretar como figuras, letras, palabras o símbolos de nuestro destino. Así todas las letras y figuras van haciendo el espejo en el que nuestro destino y la perfección universal existen siempre.

Es muy natural que el hombre mortal que no puede asegurar nada del mundo después de la muerte, sienta horror ante el espejo que es la puerta por la que puede llegar a la creación perfecta. Borges ha expresado no pocas veces este tipo de miedo en sus obras y entrevistas. Su miedo al espejo no sólo deriva de la perfección sino también de la multiplica-

ción infinita de las imágenes. Es decir, siente miedo a la perfección y al tiempo mismo, a la lejanía continua de dicha perfección.

El miedo a los espejos enfrentados, con el correr del tiempo, orienta la atención de Borges hacia la infinitud. Él supone un universo donde trascienden el tiempo y el espacio. En este universo se niegan el tiempo lineal y el espacio, a su vez, se encuentran varias posibilidades de combinación tiempo y espacio. Esto dio origen a la flexibilidad que manifiestan varios pensamientos borgeanos.

Al ver su imagen que se refleja en el espejo, Borges supone al *otro yo* en lugar del *yo*. Al mismo tiempo él se da cuenta de que el lado derecho de su cara se convierte en el lado izquierdo en el espejo.

Borges insiste en que los escritores posteriores deforman de manera creativa las obras de los precursores, como existe la diferencia entre el objeto y la imagen refractada, ya que la luz deforma el objeto y lo refleja como imagen en el espejo.

Como hemos visto, Borges construye su mundo literario, utilizando las funciones materiales del espejo de manera artística. Ahora vamos a sondear el mundo artístico borgeano a través de las técnicas de espejo que aparecen en sus obras.

MIEDO

Paul de Man en su artículo publicado en *New York Review of Books* (19 de noviembre de 1964) explica que la ficción de Borges no es una representación de las experiencias, sino una hipótesis intelectual. Es obvio que en la tradición del realismo y del naturalismo el escritor hace creación literaria con base en la naturaleza y la realidad que viven los seres humanos. A diferencia de esto, Borges toma las obras de sus precursores como punto de partida para construir su mundo literario. Por eso en las obras borgeanas leemos que las obras de sus precursores son objeto de la imitación. Las duplicaciones infinitas de las imágenes del corredor que se hacen entre los dos espejos enfrentados nos recuerdan un laberinto. Este laberinto hace perderse al ser humano en el camino y prohíbe acercarse a un lugar específico como si fuera el laberinto que separa al Minotauro del mundo humano en el mito griego. El ser humano sufre el dolor causado por el aislamiento al que tiene miedo. De esta manera, el espejo nos recuerda la imagen de un horrible laberinto. Esta imagen monstruosa del espejo se ve en "Tlon, Uqbar, Orbis Tertius":

Desde el fondo remoto del corredor, el espejo nos acechaba. Descubrimos (en la alta noche ese descubrimiento es inevitable) que los

espejos tienen algo monstruoso. Entonces Bioy Casares recordó que uno de los heresiarcas de Uqbar había declarado que los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres¹.

La abominación es cuestión demográfica: el terror del género humano, la maldición del número, el pulular de las multitudes, la repetición de un error al infinito, como había denunciado el admirado Schopenhauer, las copias incontenibles que alejan y degradan el arquetipo. No es ni la primera ni la única vez que Borges abomina de los espejos y, a través suyo, de la incesante propagación de la especie. A fin de cuentas, al ver el Arquetipo al que no podemos acercarnos, dice Borges: “La tierra que habitamos es un error, una imprudente parodia”.

La abominación de Borges sobre los espejos y la cópula se deben a la obsesión de la continua proliferación. En una entrevista, él mismo revela que en la niñez no quiere estar solo en su habitación, porque tiene horror de los espejos². El joven se sentía inquieto ante el espejo donde su cuerpo está triplicado. Él vuelve a mencionar su obsesión alrededor de 1977: “Realmente es terrible que haya espejos. Creo que Poe lo sintió también... nos hemos acostumbrado a los espejos, pero hay algo de terrible en esa duplicación visual de la realidad”³.

Y trata de relacionar ese horror personal, que resulta de la disolución del yo, la pérdida de la identidad, el extravío de la memoria, con cierta tradición fantástica que saca del espejo el símbolo del Mal:

Eso se unió a un poema que leí sobre el Profeta Velado de Jorasán, el hombre que vela su rostro porque es leproso, y al Hombre de la Máscara de Hierro, de una novela de Dumas. Las dos ideas reunieron: la de un posible cambio en el espejo. Y también, naturalmente, porque el espejo está unido a la idea escocesa del *Fetch* (que se llama

¹ JORGE LUIS BORGES, *Ficciones*, Emecé, Buenos Aires, 1989, p. 13.

² “Los espejos corresponden al hecho de que en casa teníamos un gran ropero de tres cuerpos estilo hamburgués... Yo me acostaba y me veía triplicado en ese espejo y sentía el temor de que esas imágenes no correspondían exactamente a mí y de lo terrible que sería verme distinto en alguna de ellas... Ahora bien, yo sentía el horror de los espejos... cuando era chico nunca me atreví a decirle a mis padres que dejaran en una habitación totalmente oscura para no tener esa inquietud...”, JORGE LUIS BORGES, *Veinticinco de Agosto 1983 y otros cuentos*, Siruela, Buenos Aires, 1983, pp. 80-81. (*Borges igual a sí mismo*, entrevista de María Esther Vázquez).

³ JORGE LUIS BORGES, *Siete noches*, F.C.E., México, 1980, p. 114.

así porque viene a buscar a los hombres para llevarlos al otro mundo), a la idea alemana del *Doppelgänger*, el doble que camina a nuestro lado y que viene a ser la idea de Jekyll y Hyde y de tantas otras ficciones...⁴

Además en su cuento “Los espejos velados” nos relata que una señorita cubre con una tela los espejos de su habitación del dormitorio, porque ella teme que un señor pise su imagen en los espejos. Así Borges está obsesionado totalmente por el misterio y el miedo a los espejos, pero él no se queda en este estado obsesionado, sino que lo sublima para que llegue a ser la belleza artística.

El tema obsesivo se ha visto también en “El acercamiento a Almotásim”: “A medida que los hombres interrogados han conocido más de cerca a Almotásim, su porción divina es mayor, pero se entiende que son meros espejos”.

Sobre la base de los conocimientos eruditos, sugiere Borges que, Almotásim se identifica con el mismo estudiante, es decir el buscador se funde en lo buscado. Al respecto Juan Nuño opina que “lo sensible coincide finalmente con lo inteligible”⁵. Uno de los pensamientos que han ejercido en Borges como eje principal es platonizante: “Cualquier cosa es todas las cosas”⁶.

Junto con una versión panteísta o más bien vedantesca y recurrente del platonismo, “El acercamiento a Almotásim” hace la maldición de los espejos llegar a un camino de perfección unitaria, aliviando la abominación de los espejos.

También en su cuento “La Biblioteca de Babel”, imagen del universo, se encuentran espejos. En cada uno de los zaguanes estrechos que forman los hexágonos había un espejo, “que fielmente duplica las apariencias”. Es curioso: aquí, por primera vez sirven para negar la maldición de la óptica multiplicación: “los hombres suelen inferir de esos espejos que la Biblioteca no es infinita (si lo fuera realmente, ¿a qué esa duplicación ilusoria?)”. En todo caso, una infinitud se puede interpretar como la siempre maldita multiplicación de los humanos. Lo cual se expresa mediante la boca de un personaje: “yo prefiero soñar que las superficies bruñidas figuran y prometen el infinito...”

⁴ JORGE LUIS BORGES, *Veinticinco de agosto 1983...*, p. 81.

⁵ JUAN NUÑO, *La filosofía de Borges*, F.C.E., México, 1986, p. 25.

⁶ Plotino en la quinta Enéada postula para todo la vigencia celestial del principio de identidad. En cierto sentido este concepto platonizante es semejante al vedantesco.

De nuevo en “La cámara de las estatuas” aparece otro espejo. Este cuento empieza con un malvado que se apodera del reino de los andaluces y se esfuerza por abrir el castillo de las veinticuatro cerraduras, puestas cada una por los anteriores monarcas. Un día en un aposento de las terribles estatuas, el malvado encuentra “un espejo de forma circular, obra de Solimán, hijo de David —¡sea para los dos la salvación!- cuyo precio era mucho, pues estaba hecho de diversos metales y el que se miraba en su luna veía las caras de sus padres y sus hijos, desde el primer Adán hasta los que oirán la trompeta”⁷. Ahora los hombres se liberan del límite del tiempo en el espejo de forma circular, y pueden ver la primera cara del ser humano en la visión retrospectiva y la última en la futura. En conclusión, los espejos son un medio para librar al ser humano del límite espacial y temporal. Para Borges los espejos ya no son un ‘ser horroroso’ sino un ‘ser salvador’.

INFINITUD

Hay que tomar en cuenta que se observa un cambio de punto de vista borgeano acerca del lenguaje hasta que los espejos sean un medio salvador, porque los espejos no pocas veces simbolizan el lenguaje. Es decir, para Borges los espejos son un objeto horroroso cuando él siente el límite del lenguaje, mientras que los espejos se acercan a él como un objeto salvador cuando lo aguanta. Borges define el lenguaje como un sistema en el que la realidad se multiplica sin fin y se generaliza como si fuera una realidad verdadera. Y menciona que debido a estas características del lenguaje, los errores cometidos por el ser humano son fatales:

Todo estado mental es irreductible: el mero hecho de nombrarlo —*id est*, de clasificarlo— importa un falseo... Saben que un sistema no es otra cosa que la subordinación de todos los aspectos del universo a uno cualquiera de ellos⁸.

No obstante, Borges no puede hacer nada más que acudir al sistema de lenguaje para ordenar y expresar lo que experimenta sin cesar en la vida cotidiana. Sobre todo, nadie puede negar que el lenguaje es un sujeto que sustituye los datos detallados que queremos transferir y formar por sí mismo. Jaime Rest opina que a pesar de que Borges admite el límite del lenguaje, no puede rechazarlo, lo cual le hace caer en un

⁷ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989, t. 2, p. 337.

⁸ BORGES, *Obras completas*, t. 1, p. 436.

dilema⁹. Para salir de este dilema Borges planea un nuevo sistema de signos con que puede describir el universo: “Una tarde, hablamos del sistema duodecimal de numeración (el que doce se escribe 10). Ashe dijo que precisamente estaba trasladando no sé qué tablas duodecimales a sexagesimales (en las que sesenta se escribe 10)”¹⁰.

Como hemos visto, depende del “creador” que define por primera vez las reglas del código con una base de cierto sistema de lenguaje, el medio para expresar el concepto de la realidad puede ser variado. Por ejemplo, según el sistema numeral 60 se puede expresar por 10, de la misma manera 20 se puede expresar por 10 también. Todavía el sistema de lenguaje tan variado e inestable no puede llevar a cabo la descripción de la realidad.

Ante el obstáculo para realizar un sistema simple de signo, él intenta de manera más agresiva admitir el límite del lenguaje y más allá de esto desplazar el mundo que consta de puros conceptos incluso el lenguaje conceptual. Según el dogma cabalístico, el lenguaje no es sino acción de crear; la obra de crear el universo es el lenguaje de Dios; este universo es un sistema simbólico para que Dios escriba clandestinamente. En este sentido el juego lúdico borgeano del lenguaje podría ser una forma de crear otro universo.

Al principio se creyó que Tlon era un mero caos, una irresponsable licencia de la imaginación; ahora se sabe que es un cosmos y las íntimas leyes que lo rigen han sido formuladas, siquiera en modo provisional... Las naciones de ese planeta son —congénitamente— idealistas. Su lenguaje y las derivaciones de su lenguaje —la religión, las letras, la metafísica— presuponen el idealismo. El mundo para ellos no es un concurso de objetos en el espacio, es una serie heterogénea de actos independientes. Es sucesivo, temporal, no espacial¹¹.

Ahora el espacio no puede existir más y da su lugar al tiempo, ya que el universo ideal está establecido por el lenguaje ideal. La mayor razón borgeana de construir el universo ideal admitiendo el límite de lenguaje estriba en que dicho límite del lenguaje no deriva del lenguaje sino de la capacidad del hombre que lo utiliza. Por lo cual, en contraste con los filósofos analíticos Borges trata de buscar un sinnúmero de posibilidades

⁹ JAIME REST, *El laberinto del universo: Borges y el pensamiento nominalista*, Eds. Librerías Fausto, Buenos Aires, 1976, p. 110.

¹⁰ BORGES, *Obras completas*, t. 1, p. 433.

¹¹ *Ibid.*, p. 435.

del lenguaje en la literatura fantástica arraigada en el concepto humano fuera del escepticismo cognoscitivo. En “El jardín de senderos que se bifurcan” Borges dice que el jardín de senderos que se bifurcan es un “laberinto de símbolos... un invisible laberinto del tiempo... un laberinto estrictamente infinito”.

Es obvio que en un libro dictado por una inteligencia divina, ni siquiera el número de las palabras o el orden de los signos puede ser casual. Los cabalistas que lo creyeron se dedicaron a contar, combinar y permutar las letras de la Sagrada Escritura, urgidos por el ansia de penetrar los arcanos de Dios. Dante, en el siglo XIII, declaró que todo pasaje de la Biblia tiene cuatro sentidos: el literal, el alegórico, el moral y el analógico. Escoto Erígena, más consecuente con la noción de divinidad, ya había dicho que los sentidos de la Escritura son infinitos, como los colores de la cola del pavo real¹².

El mayor interés de los cabalistas se ubica en la función simbólica y la interpretación del lenguaje, y su postura acerca del lenguaje compara el mismo eje con la borgeana de descomposición donde un texto puede ser leído de varias maneras dependiendo del lector. Es decir, al igual que los cabalistas que crean todos los objetos con base en las combinaciones de las letras divinas, Borges va construyendo su mundo literario a través de la nueva lectura de los libros de sus precursores. Por ejemplo, Borges considera al tigre como un objeto inaccesible, brutalidad, violencia, y crueldad. De este modo nuestro escritor demuestra que un significante puede generar varios significados. Ahora Borges percibe la esperanza en el lenguaje ideal donde se crea el universo conceptual sin límite de la potencia cognoscitiva derivada del lenguaje. En este contexto el lenguaje aspira al ‘arquetipo’ y en lugar de expresarlo busca varios ‘pseudo-arquetipos’ en el lenguaje expresado. A consecuencia de esto, el lenguaje ya renuncia a su capacidad como medio de expresar algo y se hace un objeto. En conclusión, para Borges los actos lingüísticos son las combinaciones infinitas de signo sobre la base de la libertad creativa. Así su mundo literario construido por el lenguaje variable queda abierto hacia

¹² Borges en “Golem” menciona: “*Golem* se llamó al hombre creado por combinaciones de letras; la palabra significa, literalmente, una materia amorfa o sin vida...”. Eleazar de Worms ha conservado la fórmula necesaria para construir un Golem. Los pormenores de la empresa abarca veintitrés columnas en folio y exigen el conocimiento de los “alfabetos de las 221 puertas” que deben repetirse sobre cada órgano del Golem. En la frente se tatuará la palabra *emet*, que significa *verdad*. Para destruir la criatura, se borrará la letra inicial, porque así queda la palabra *met*, que significa *muerto*.

el símbolo y la idea infinitos. Por lo tanto el espejo que simboliza el lenguaje ya no es algo horroroso sino es un medio magnífico para liberar al ser humano.

La imagen de infinitud que proporciona el espejo se describe bien en su cuento “Las mil y una noches”. El rey encuentra las noches infinitas y circulares, oyendo lo que cuenta Shahrazad.

Es conocida como la historia preliminar de la serie: el desolado juramento del rey, que cada noche se desposa con una virgen que hace decapitar al alba, y la resolución de Shahrazad, que lo distrae con fábulas, hasta que por encima de los dos han girado mil y una noches y ella le muestra su hijo. La necesidad de completar mil y una secciones obligó a los copistas de la obra a interpolaciones de todas clases. Ninguna tan perturbadora como la de la noche DCII, mágica entre las noches. En esa noche, el rey oye de boca de la reina su propia historia. Oye el principio de la historia, que abarca a todas las demás, y también —de monstruoso modo—, a sí mismo. ¿Intuye claramente el lector la vasta posibilidad de esta interpolación, el curioso peligro? Que la reina persista y el inmóvil rey oirá para siempre la trunca historia de *Las Mil y Una Noches*, ahora infinita y circular¹³.

El cuento de *Las mil y una noches* citado arriba es una forma narrativa que refleja al ‘yo’. En la noche 602 el rey oye a la reina contar acerca de él mismo. De este modo el acto de representarse uno a sí mismo como si fueran las imágenes duplicadas infinitas entre los espejos enfrentados, nos lleva a las puertas abiertas hacia repeticiones interminables.

SIMETRÍA

La simetría es una de las funciones de los espejos. El objeto y la imagen reflejada en el espejo son simétricos con el eje simétrico de la superficie del espejo. En este caso el objeto y la imagen son una relación inseparable, ya que la imagen no puede existir sin el objeto y viceversa. Por lo tanto se puede observar que aunque ellos son dos cosas al parecer, a su vez, son paradójicamente una misma cosa en gran escala. Borges recibe la influencia de Schopenhauer respecto al doble en el que dos personas son una. Los pensamientos filosóficos de Schopenhauer acerca del doble proviene de *Upanishads*. Nosotros no somos nosotros mismos sino otros.

¹³ BORGES, *Obras completas*, t. 1, p. 47.

Borges dice: “Sugerido o estimulado por los espejos, las aguas, y los hermanos gemelos, el concepto del doble es común a muchas naciones”¹⁴. No es difícil suponer que sentencias como *Un amigo es un otro yo* de Pitágoras y *Conócete a ti mismo* de Platón implican el sentido del doble. Es bien sabido que la trágica balada *Ticonderoga* de Robert Louis Stevenson trata de una leyenda de este tema. Al respecto Rossetti nos dejó *How they met themselves*: dos amantes se encuentran consigo mismos en el crepúsculo de un bosque¹⁵.

Borges ha mencionado que los lectores estaban confundidos al darse cuenta de que dos nombres se referían a una misma persona en relación con la novela de Stevenson, *Doctor Jekyll y Mr. Hyde*. De la misma manera en sus cuentos “Tema del traidor y del héroe” y “Los teólogos” él mantiene la tensión de la obra, revelando que dos personajes son un mismo personaje al final de la obra.

Es menester observar que las cifras del número 1001 de *Las mil y una noches* son simétricas con los dos ceros como eje. Al mismo tiempo el número 1001 es la forma ligada de ‘10’ y ‘01’ que es la imagen reflejada de ‘10’ en el espejo. Este eje simétrico significa la frontera entre la realidad y la fantasía; el yo y el otro; el seguidor y el seguido; el nominalismo y el realismo; el aristotélico y el platónico. Aquí hay una cosa que nos llama la atención: el lado derecho en la realidad se hace el izquierdo en el espejo. Sin embargo, la primera cifra ‘1’ y la última ‘1’ de 1001 son iguales, lo cual enseña que el comienzo es el fin y viceversa. Así ambos lados con el eje simétrico son distintos y, al mismo tiempo, iguales. De ahí surge la división borgeana acerca del tipo humano entre el aristotélico y el platónico, basándose en las palabras de Coleridge.

Según Coleridge, todos los hombres nacen aristotélicos o platónicos. Para éstos las ideas son realidades, mientras que para los primeros, son generalizaciones; los aristotélicos entienden que el lenguaje no es otra cosa que un sistema de símbolos arbitrarios, mientras que los platónicos piensan que es el mapa del universo. El platónico concibe el universo

¹⁴ BORGES, *El libro de los seres imaginarios*, Emecé, Buenos Aires, 1985, pp. 76-77.

¹⁵ Borges explica en “El doble” que en las obras de Hawthorne, de Dostiewsky y de Alfred de Musset se ha visto el tema del doble. Y luego menciona la postura de los judíos acerca del doble que se encuentra en el *Talmud*: “Para los judíos, en cambio, la aparición del doble no era presagio de una próxima muerte. Era la certidumbre de haber logrado el estado profético. Así lo explica Gershom Scholem. Una tradición recogida por el *Talmud* narra el caso de un hombre en busca de Dios, que se encontró consigo mismo”.

como un cosmos y un orden, en cambio para el aristotélico, puede ser un error o una ficción de nuestro conocimiento parcial. En este contexto Borges divide los filósofos en dos grupos: “A través de las latitudes y de las épocas, los dos antagonistas inmortales cambian de dialecto y de nombre: uno es Parménides, Platón, Spinoza, Kant, Francis Bradley; el otro, Heráclito, Aristóteles, Locke, Hume, William James. En las arduas escuelas de la Edad Media todos invocan a Aristóteles, maestro de la humana razón (*Convivio*, IV, 2), pero los nominalistas son Aristóteles; los realistas, Platón”¹⁶.

Los realistas dan importancia a los universales (Platón diría las ideas, las formas; hoy en día, los conceptos abstractos), y los nominalistas, a los individuos. Las dos tesis nos enseñan dos maneras de intuir la realidad. El nominalismo, antes la novedad de unos pocos, hoy es aceptado por toda la gente. El nominalismo prevalece tan ampliamente en la vida cotidiana hoy día que su nombre es inútil. Nadie se declara nominalista porque no hay quien no lo sea. Para los hombres de la Edad Media lo sustantivo no eran los hombres sino la humanidad, no los individuos, sino la especie, no las especies sino el género, no los géneros sino Dios. De tales conceptos, Borges deduce la literatura alegórica, cuya esencia es fábula de abstracciones, como la esencia de la novela es de individuos. En el proceso de expresión las abstracciones estarán personificadas. En consecuencia, se puede observar que toda alegoría implica algo novelístico. Al contrario, los individuos que los novelistas designan están en busca de genéricos (Dupin es la Razón, Don Segundo Sombra es el Gaucho).

Se necesitaron algunos siglos para que la alegoría fuera novela, especies, individuos; realismo, nominalismo. En estas circunstancias ambiguas Borges nos sugiere una fecha ideal: aquel día de 1382 en que Geoffrey Chaucer, que tal vez no se creía nominalista, quiso traducir al inglés el verso de Boccaccio *E con gli occulti ferri i Tradimenti* (“y con hierros ocultos las Traicione”), y lo repitió de este modo: *The smyler with the knyff under the cloke* (“El que sonríe, con el cuchillo bajo la capa”). El original está en el séptimo libro de la *Teseida*; la versión inglesa, en el *Knights Tale*¹⁷.

Como hemos visto, con el paso del tiempo las dos tesis opuestas el nominalismo y el realismo, la alegoría y la novela, se unen al nominalismo y a la novela respectivamente.

¹⁶ BORGES, *Otras inquisiciones*, Emecé, Buenos Aires, 1991, pp. 197-198.

¹⁷ *Ibid.*, p. 199.

REFRACCIÓN

Cuando un objeto se duplica en el espejo, la imagen duplicada es simétrica con el objeto. Aún así, con mayor observación podemos entender que la duplicada es distinta al objeto. La verdad es que el espejo refracta los rayos de luz. En otras palabras la imagen reflejada en el espejo está deformada en comparación con el objeto. La razón por la cual, el mundo fantástico descrito por Borges renuncia imitar la realidad como es. Como si aludiera a este mundo literario borgeano, nos introduce él una leyenda china acerca del espejo: En la época legendaria del Emperador Amarillo, existían el mundo de los espejos y el mundo de los hombres. Ellos vivían en paz, metiéndose y saliéndose por los espejos. Una noche, la gente del espejo invadió la tierra. El emperador derrotó a los invasores y los encarceló en los espejos. Y luego les ordenó que imitaran los actos de los hombres como en una especie de sueño. Pero un día, el pez como vivientes del espejo se rebeló contra los hombres y no quiso más imitarlos, rompiendo las barreras de vidrio o de metal¹⁸.

La característica 'refractiva' es una de las técnicas básicas en los cuentos borgeanos, cuyo ejemplo se encuentra en "La escritura del dios" que es un cuento refractado de *Popol Vuh*. Borges hace su labor como escritor mediante el proceso de refractar las obras de los precursores. En este sentido para Borges el acto de escribir no es crear sino leer de nuevo las obras hechas por sus precursores, rehaciéndolas. En otras palabras, escribir una obra es hacer renacer a los precursores en lugar de crear una obra original. En estas circunstancias declara Borges en su "Kafka y sus precursores": "cada escritor crea a sus precursores". Como técnicas de refracción él nos señala varios procedimientos y los resume en cuatro: el texto dentro de otro texto; la contaminación de la realidad por el sueño; el viaje en el tiempo; el doble¹⁹. De esta manera estos procedimientos producen un ambiente fantástico en su obra. En "El sur" se han visto que *Las mil y una noches* juega el papel de "el texto dentro de otro texto" para refractar a *Martín Fierro*, produciendo los efectos de la literatura fantástica.

Por otro lado esta técnica refractiva se observa de manera variada en el texto de un escritor. Borges en su cuento "El espejo de los enigmas" nos muestra un buen ejemplo por medio de León Bloy. Los sentidos de

¹⁸ BORGES, "Animales de los espejos", en *El libro de los seres...*, pp. 23-24. En el Yunnan, el tigre, en lugar del pez rompió las barreras del espejo.

¹⁹ E. RODRÍGUEZ MONEGAL y JORGE LUIS BORGES, *A literary biography*, E. P. Dutton, New York, 1978, pp. 406-409.

la Sagrada Escritura son variados y simbólicos. No se puede conjeturar la historia del universo, ni siquiera existe un trecho eterno. No pocos hombres se esfuerzan por descifrar este secreto del universo. Según De Quincey, unos meros sonidos irracionales del globo pueden ser un lenguaje del sistema significativo. De este modo, una parte del universo puede ser un espejo secreto por el cual podemos ver el universo entero. León Bloy refracta de manera variada un versículo de San Pablo (I, Corintios, 13: 12) para sondear el secreto del universo:

Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem. Nunc cognosco esparte: tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum. Torres Amat miserablemente traduce: “Al presente no vemos a Dios sino como en un espejo, y bajo imágenes oscuras: pero entonces le veremos cara a cara. Yo no le conozco ahora sino imperfectamente: mas entonces le conoceré con una visión clara, a la manera que soy yo conocido”.

Este versículo de la Sagrada Biblia inspiró a León Bloy y a lo largo del tiempo él lo refracta o interpreta de manera variada. La primera es de junio de 1894. La tradujo así:

La sentencia de San Pablo: *Videmus nunc per speculum in aenigmate* sería una claraboya para sumergirse en el Abismo verdadero, que es el alma del hombre. La aterradora inmensidad de los abismos del firmamento es una ilusión, un reflejo exterior de *nuestros abismos*, percibidos “en un espejo”. Debemos invertir nuestros corazones, por los que Dios quiso morir... Si vemos la Vía Láctea, es porque existe *verdaderamente* en nuestra alma.

La segunda es de noviembre del mismo año:

Recuerdo una de mis ideas más antiguas. El Zar es el jefe y el padre espiritual de ciento cincuenta millones de hombres. Atroz responsabilidad que sólo es aparente. Quizá no es responsable, ante Dios, sino de unos pocos seres humanos. Si los pobres de su imperio están oprimidos durante su reinado, si de ese reinado resultan catástrofes inmensas ¿quién sabe si el sirviente encargado de lustrarle las botas no es el verdadero y solo culpable? En las disposiciones misteriosas de la Profundidad ¿quién es de veras Zar, quién es rey, quién puede jactarse de ser un mero sirviente?

La tercera es de una carta escrita en diciembre:

Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio secreto de nuestra alegría ulterior. Vemos ahora, afirma San Pablo, *per speculum in aenigmate*, literalmente: “en enigma por medio de un espejo” y no veremos de otro modo hasta el advenimiento de Aquel que está todo en llamas y que debe enseñarnos todas las cosas.

La cuarta es de mayo de 1904:

Per speculum in aenigmate, dice San Pablo. Vemos todas las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etc. Entonces (me dice una querida alma angustiada) nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra.

La quinta es de mayo de 1908:

Aterradora idea de Juana, acerca del texto *Per speculum*. Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos *al revés*, en un espejo.

La sexta es de 1912:

En cada una de las páginas de *L'Ame de Napoléon*, libro cuyo propósito es descifrar el símbolo *Napoléon*, considerado como precursor de otro héroe —hombre y simbólico también— que está oculto en el porvenir. Bástame citar dos pasajes: Uno: “Cada hombre está en la tierra para simbolizar algo que ignora y para realizar un partícula, o una montaña, de los materiales invisibles que servirán para edificar la Ciudad de Dios”. Otro: “No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quién es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a esta mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, no cuál es su *nombre* verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la Luz. La historia es un inmenso texto litúrgico donde las jotas y los puntos no valen menos que los versículos o capítulos íntegros, pero la importancia de unos y de otros es indeterminable y está profundamente escondida”²⁰.

²⁰ BORGES, *Otras inquisiciones*, pp. 156-158.

Como hemos señalado, Borges pone el mundo de la realidad opuesto al mundo ficticio por medio de la metáfora y más allá de esto refracta la relación imitativa entre ambos mundos para establecer una nueva pseudo-realidad en sus obras. Cuando esta pseudo-realidad se integra a la realidad, de ahí surge la literatura fantástica borgeana.

KYUNG-WON CHUNG

*Universidad Hankuk de Estudios Extranjeros,
Seúl, Corea*

IMAGEN DEL MUNDO INDÍGENA Y CRISIS DE IDENTIDAD CULTURAL EN LAS NOVELAS DE MANUEL SCORZA

La recepción y evaluación de las novelas de Manuel Scorza han venido desde el principio marcadas por las expectativas de la novela indigenista que habían imperado desde la década de los años 60, época en que el rechazo de la novela de la tierra por un lado empezó a complementarse por otro lado por la demanda de parte de la crítica de que el autor mostrara una comprensión casi mística del mundo indígena, tal y como se expresaba en la obra de escritores como José María Arguedas o Miguel Ángel Asturias. Para que los críticos aprobaran una obra de ficción indigenista se exigía un nivel de empatía con la comunidad nativa que sólo se podía esperar de un escritor que gozara de un estatus que le permitiera ver aquella comunidad desde dentro. Como ha señalado Antonio Cornejo Polar, "...la crítica... visualiza la novela indigenista como representación cada vez más certera, completa e interior del mundo indígena"¹.

Dado el contenido temático de *La guerra silenciosa*², se ha tendido o a clasificarle a Scorza de escritor indigenista que cumple perfectamente con las exigencias arriba mencionadas, o tacharle de mestizo y burgués, escritor plenamente inscrito en la tradición mágico-realista de García Márquez e incapaz de entender ni de captar en lo más mínimo el sabor del mundo que pretende retratar en las cinco novelas que componen el ciclo. A todo esto hay que sumar el consenso acordado de la crítica de que la novela indigenista ha pasado de moda y que, por lo tanto, la obra de Manuel Scorza simplemente carece de vigencia.

Sobra decir que es enteramente legítimo cuestionar la manera en que se ha comunicado la mentalidad y visión del mundo del indio mediante la ficción literaria —y con qué autoridad se emprende tal proyecto. Pero sí se ha empezado a cuestionar la idea de que el indigenismo haya perdido ya todo valor y significado en el contexto de las letras latinoame-

¹ ANTONIO CORNEJO POLAR, *La novela peruana*, Horizonte, Lima, 1989.

² MANUEL SCORZA, *Redoble por Rancas* (1970), Plaza y Janés, Barcelona, 1983; *Garabombo, el Invisible* (1972), Plaza y Janés, Barcelona, 1984; *El jinete insomne* (1976), Plaza y Janés, Barcelona, 1984; *Cantar de Agapito Robles* (1976), Plaza y Janés, Barcelona, 1984; *La tumba del relámpago* (1978), Siglo Veintiuno, Madrid, 1981. Todas las citas se refieren a estas ediciones.

ricanas. Y entre las voces que se han levantado para defender el género una de las más convincentes ha sido la de Carlos J. Alonso. En su libro *The Spanish American regional novel*³, revalúa la novela de la tierra —clasificando el indigenismo como una subcategoría del regionalismo— viendo en la novela de la tierra una preocupación con lo que él denomina “organicidad cultural”. Para Alonso la novela de la tierra responde a una crisis que pone en peligro la organicidad o integridad cultural, y propone que la negación de la integridad cultural se confirma cuando se crea un texto que pretende afirmar esa misma integridad cultural: o sea, que el texto mismo, queriendo afirmar la esencia de una cultura, constituye en sí una separación irremediable de ésta.

Si se acepta que el intento de la novela de la tierra de presentarse como legítima expresión de lo autóctono implica un comentario negativo sobre la validez de tal aseveración, es entonces lógico asumir que la compenetración de la psique nativa que la novela indigenista pretende comunicar al lector mediante la repetida y fuerte afirmación de conocimientos y entendimiento íntimos de la personalidad del indio debe inevitablemente comprender un gesto auto-crítico similar. Un ejemplo de este fenómeno se encuentra en *La serpiente de oro* de Ciro Alegría⁴: en esta novela la voz del narrador es supuestamente la de un nativo de una comunidad rural del Marañón, pero se expresa en un estilo altamente culto y formal, delatando así la postura auto-crítica inconsciente del autor. Los esfuerzos para probar el grado de comprensión que tiene este individuo del mundo y del pueblo que nos describe van perdiendo su autoridad a causa de las palabras que emplea el narrador para expresarse, ya que son incompatibles tanto con la persona del narrador como con el tema de la novela. Hasta en su obra cumbre, *El mundo es ancho y ajeno*⁵, la necesidad de explicar y en cierto modo traducir la mentalidad y cosmovisión indígenas sirve para reafirmar la dicotomía cultural que el autor se había propuesto salvar.

En el caso de José María Arguedas es precisamente la conciencia del autor respecto a su propia dualidad cultural lo que le da a su obra su intensidad, y el impacto de la obra se debe en gran parte a la tensión generada por su conciencia dolorosa de la imposibilidad de pertenecer por completo a ninguna de las dos culturas en las que se crió.

³ CARLOS J. ALONSO, *The Spanish American regional novel: Modernity and autochthony*, Cambridge University Press, Cambridge-London, 1990.

⁴ Nascimento, Santiago de Chile, 1936.

⁵ Alianza, Madrid, 1982.

La ficción indigenista expresa, o de manera consciente o inconscientemente, el conflicto que surge de la heterogeneidad cultural y social; si reconocemos que el género ha salido de una sociedad caracterizada por la heterogeneidad étnica y cultural y que todos los autores se han formado en la tradición colonial, entonces las viejas expectativas y exigencias en cuanto a la capacidad de un escritor para comunicar una visión interior del mundo indígena dejan de tener sentido. Resulta más lógico aceptar que la fuerza de un texto indigenista está en la capacidad del autor de comprender y comunicar el conflicto que caracteriza cualquier definición de lo autóctono. En *Alegría* la comprensión de este conflicto es inconsciente, hasta instintivo, mientras Arguedas asume plenamente el gesto auto-crítico y lo plantea abiertamente en su obra.

En *La guerra silenciosa*, a través de una versión novelada de unos hechos verdaderos, Manuel Scorza plasmó su visión personal de la causa socio-política de unas comunidades andinas. La visión de la crisis de Cerro de Pasco que tenía este autor era enteramente y sin lugar a dudas la de un afuerino. Se ofreció a los comuneros de Cerro de Pasco como poeta y periodista que por aquella época gozaba ya de cierto renombre, para dar a conocer el caso de las comunidades de la región y concienciar así a los demás peruanos de la opresión e injusticia que padecían aquellos pueblos de los que se tenía escasa noticia o, como mucho, noticias dictadas por los opresores.

Si buena parte de la obra de Arguedas propone una visión mítica de la sociedad indígena que también expresa la crisis de identidad que sufría el autor, las novelas de Manuel Scorza constituyen una prolongación y desarrollo de los temas que le preocuparon a Arguedas. En *La guerra silenciosa* se expresa una crisis de identidad por la que ha pasado el autor que es similar a la que padeció Arguedas, ya que tanto Scorza como Arguedas se sintieron acosados por la conciencia de su condición de mestizo. Obviamente, Scorza no tuvo la oportunidad de conocer tan íntimamente al pueblo cuyo caso trató en sus novelas, y lejos de afirmar una comprensión íntima e interior del mundo indio, Scorza incluso lo niega abiertamente en varias ocasiones. El ejemplo más obvio se encuentra en la última de las novelas, *La tumba del relámpago* (1978), donde el autor aparece en el texto como personaje ficticio que participa en la lucha de los comuneros. Esto se podría rechazar como un intento algo pobre y vano (en todos los sentidos) de inscribirse como héroe del momento, pero pronto se hace obvio que mediante este gesto altamente auto-consciente Scorza busca destacar su condición de afuerino entre esta gente. Para que quede absolutamente claro, el capítulo 44 se intitula “Un

tal Scorza empieza a meterse en camisa de once varas". Tal encabezamiento sirve para confirmar que el autor entiende perfectamente su posición entre los comuneros de Cerro de Pasco y la reconoce con toda franqueza al elegir a sí mismo como el blanco de su propia mordacidad. En el capítulo 52 de la misma novela vuelve a llamar la atención sobre su estatus de afuerino: cuando, estando Scorza presente, Genaro Ledesma pregunta a uno de los comuneros por las últimas noticias sobre los desalojos, el hombre mira a Scorza con recelo y duda en contestar. Y en eso Ledesma le dice "—No te chupes Roquecito. Scorza es gente de confianza. Habla nomás". Aquí se nos recuerda un aspecto fundamental de la naturaleza de la relación entre Scorza y los comuneros: Scorza es "de confianza", alguien que está del lado de esta gente. Pero no es uno de ellos, ni en ninguna ocasión pretende convencernos de que tenga una comprensión íntima de su cultura y su visión del mundo y su presencia textual a través del ciclo se limita en general a la reproducción de artículos y cartas escritos por él cuando ejerció de secretario general del Movimiento Comunal del Perú.

Parece ser que Scorza no se afanaba para que el lector le viera como alguien que pertenecía a estas comunidades a pro de las cuales luchó durante unos años. A diferencia de Alegría y Arguedas —los dos escritores con quienes se le compara con más frecuencia— no se esfuerza por informar y educar al lector en cuanto a las costumbres indígenas, ni intenta presentar un retrato "auténtico" de la comunidad nativa, sea desde el punto de vista antropológico, cultural o espiritual: se podría decir que hasta procura minimizar cualquier indicio de familiaridad con ese mundo. El propósito de Scorza es denunciar la injusticia y la corrupción política y legal. Donde Alegría nos describe costumbres tradicionales e interpola cuentos folclóricos genuinos, y Arguedas describe o intenta comunicar conceptos mágico-religiosos, Scorza describe el desalojo, la omnipotencia del juez, el poder que ejercen los intereses capitalistas estadounidenses (concretamente la Cerro de Pasco Corporation) y el impacto que tienen todas estas cosas en las comunidades. Lo que sí comparten Scorza y Arguedas es su preocupación con el bienestar de la comunidad indígena. En todos los demás sentidos la obra de Scorza tiene poco o nada que ver con la narrativa indigenista tradicional.

Hay muy pocos ejemplos de mitos o leyendas auténticas en las novelas: aparte del mito del dios Inkarrí que se incorpora a *La tumba del relámpago* y unas referencias hechas de pasada al mito de Pariacaca, no intenta contar leyendas ni cuentos folclóricos. Por lo demás, lo que a

primera vista parecen ser mitos o leyendas genuinos resultan ser obra del autor, quien va inventando historias y mitos basados en anécdotas que había oído contar o en experiencias personales. Por ejemplo, la historia del Ladrón de Caballos la explicó Scorza en una entrevista con Alberto Bensoussan en 1975, donde dijo “—Jamás utilicé el mito arbitrariamente. Sin caer en una servidumbre realista obsoleta partí de proposiciones reales. El Ladrón de Caballos que entiende el idioma de los animales existe porque una vez oí a un comunero decir: «De estas cosas yo me entero por los caballos»”⁶. No quiero sugerir con esto que el nombre de Scorza sea borrado definitivamente del registro indigenista, ya que también existe un paralelismo innegable con el género. Pero quizá fuera más correcto clasificarle de “neo-indigenista” como ha sugerido Antonio Cornejo Polar (*id.*).

En este momento debemos reparar en lo que es sin duda el punto más débil del ciclo, y es el hecho de que Scorza no tiene reparos en expresar su impaciencia con la actitud fatalista y temerosa de los comuneros, que relaciona abierta y equivocadamente con creencias supersticiosas. Este es un aspecto del ciclo que ha sido fuertemente criticado, y con mucha razón; pero así y todo, no deja de ser interesante como se plasma esta impaciencia y como esta falta de comprensión del comportamiento de los comuneros se va confundiendo con la propia crisis de identidad del autor a través de lo que Roland Forgues ha denominado “La estrategia mítica” de Manuel Scorza⁷. Esta estrategia mítica es muy amplia y rica, así que nos vamos a limitar aquí a examinar varios casos de metamorfosis y transformación que se pueden interpretar según las teorías elaboradas por Irving Massey⁸ y Nancy Gray Díaz y remitiéndonos a los versos de Scorza, donde el autor mismo había dicho que se encontraban las raíces —y las claves para la interpretación— de mucho del simbolismo y metaforismo que abundan en sus novelas. Para Massey, la metamorfosis frecuentemente es “a desperate choice” (una decisión desesperada) y expresa “...involute, frequently defiant attitudes that come as a protest in defeat” (pp. 1-2), y la ve como algo provocado por un estado de crisis en que los aspectos más fundamentales del *yo* chocan con su mundo, y donde la metamorfosis representa el rechazo de ese mundo. También hace referencia a la metamorfosis como represen-

⁶ ALBERTO BENSOUSSAN, “Entrevista con Manuel Scorza”, *Ínsula*, 1975, núm. 340, 1-4.

⁷ ROLAND FORGUES, *La estrategia mítica de Manuel Scorza*, CEDEP, Lima, 1991.

⁸ *The gaping pig*, University of California Press, 1976.

tación de un *yo* dividido que está luchando para reconciliarse con el Otro. En *The radical self*⁹, Gray Diaz, aunque se centra principalmente en las preocupaciones ontológicas implícitas en la narrativa mágico-realista, también reconoce que la metamorfosis en el contexto de la literatura latinoamericana tiene un significado social profundo. Enfatizando el hecho de que el *yo* y su mundo son esencialmente inseparables, Gray Diaz, como Massey, propone que la metamorfosis se provoca frente a una crisis y añade que puede afirmar la posibilidad de cambios dramáticos y radicales, viendo en las transformaciones que se dan en el individuo algo que puede extenderse a la sociedad en general. Según ella, “...the ability of the individual to transform themselves becomes the whole society’s potential for metamorphosis” (p. 12).

En *La guerra silenciosa* proliferan ejemplos de metamorfosis donde ésta representa un medio de reflexión sobre la capacidad transformativa del indio y de la sociedad peruana en general, además de comprender un gesto sumamente auto-crítico y auto-consciente en cuanto a la identidad socio-cultural del autor. Estos ejemplos van desde casos de metamorfosis parcial o potencial, como son las cualidades sobrehumanas o poderes mágicos que poseen muchos de los personajes, hasta metamorfosis de la naturaleza misma o de cosas físicas (por ejemplo, la parálisis de las aguas y la enfermedad que padecen los relojes en *El jinete insomne*). Dado que son tantísimos, proponemos concentrarnos en tres ejemplos que son de especial interés: el Ladrón de Caballos, el Niño Remigio y Maco/Maca Albornoz.

El Ladrón de Caballos es un personaje que juega un papel de gran importancia en *Garabombo, el Invisible*: entiende el idioma de los animales y es un personaje genial que aporta mucho humor y comedia al texto, pero también emplea sus poderes para ayudar en la recuperación de las tierras comunales, y su participación en esta lucha culmina en *Garabombo* en la organización de la rebelión de los caballos, en la que mueren decenas de caballos y el Ladrón mismo. La verdadera trascendencia de este personaje sólo se revela mientras agoniza junto con los caballos, cuando su función de mediador entre el reino de los animales y los humanos se hace patente. En la última conversación que tiene con Girasol —el caballo más brioso de todos— el Ladrón le pide perdón por haber involucrado a los caballos en una lucha que no les atañe, pero el caballo le rechaza como el responsable de la matanza.:

⁹ NANCY GRAY DIAZ, *The radical self: Metamorphosis to animal form in Modern Latin American narrative*, University of Missouri Press, Columbia, 1988.

—En los hombres no se puede confiar — insistió Girasol
El ladrón de Caballos se volvió con un colosal esfuerzo y enterró la cara en el pasto.
—No quiero ser hombre. ¡Yo quiero ser caballo! — gritó
—Tú nunca serás caballo —tosió Girasol.
Las lágrimas rodaban por la cara palidísima del Ladrón.
—Acabemos como amigos —suplicó—. Quizás en alguna parte nos volvamos a ver. ¡Quizá trotaremos en alguna pampa sin patrones!
—Un demencial fulgor lo embellecía—. ¡Quizás algún día tú serás hombre y yo caballo!
—Yo jamás seré hombre exhaló Girasol (p. 242).

El problema de la diferencia infranqueable entre los humanos y los caballos invita a interpretar este episodio en términos de una expresión de la identidad racial y cultural en el Perú: insistiendo en la distinción insuperable entre los seres humanos (los malvados) y los caballos (los buenos) Scorza parece apuntar hacia el problema de la dicotomía entre las culturas indígena y blanca/mestiza; pero la situación del Ladrón de Caballos también recuerda que el autor debe aceptar que los que buscan perpetuar la injusticia y la desigualdad del sistema que mantiene oprimidos a los comuneros son los representantes de la cultura en que él mismo se educó. Vista así, la escena viene a ser una expresión del sentimiento de culpa y angustia que experimenta el escritor que no sólo se sabe ajeno al pueblo cuyo caso quiere sacar a luz sino que también está sumamente consciente de pertenecer al mundo de los que persiguen a la comunidad indígena. Scorza, como el Ladrón, es más que nada un mediador entre dos mundos que tiene vergüenza de su propia cultura —una cultura que quizás incluso sienta que haya traicionado— y que está condenado a quedarse al margen del mundo de los comuneros que quisiera defender.

El segundo de los casos de metamorfosis que quisiera enfocar es la transformación —también en *Garabombo*— del llamado Niño Remigio en Remigio el Hermoso. El Niño Remigio idiota y jorobado que conocemos al principio funciona a manera de gracioso, y se pasa el día escribiendo cartas satíricas y gloriosamente insultantes a las autoridades regionales. Inexplicablemente enamorado de una enana fea y maliciosa del pueblo, cae víctima de una burla cruel de parte del juez Montenegro y sus compinches, quienes fingen aceptar a Remigio como su igual y sobornan a la enana para hacerle creer a Remigio que se va a casar con él. Remigio va cambiando físicamente y también en cuanto a su estado mental, y en relativamente poco tiempo se convierte en Remigio el Hermoso; pero

cuando cae en la cuenta de que se han estado riendo de él y queda claro que la enana nunca pensaba casarse con él, vuelve a recobrar su forma original y muere sólo y desilusionado con el cráneo partido por una bala de la Guardia de Asalto —cuyas órdenes ha desobedecido— dejando ver un geranio rojo en lugar de cerebro. Lo primero que hay que advertir es que para contar la historia de Remigio, Scorza le dedica nueve capítulos enteros de los 37 que componen *Garabombo*. Este personaje tragicómico se ha interpretado en varios estudios como símbolo del indio y su potencial de escapar la condición infantilizada en que le han mantenido durante tantos siglos. Pero también se puede interpretar como el *alter ego* del autor: nos alerta sobre esta posibilidad la variedad de facetas de este personaje tragicómico y el hecho de que sus cartas contienen tantas referencias codificadas que no parecen tener nada que ver con la comunidad india retratada en las novelas y a la que Remigio supuestamente pertenece. A pesar de la gran comicidad de sus cartas es innegable que sus palabras tienen un dejo amargo que difícilmente se podría relacionar con ninguna expresión de lo nativo. Veamos por ejemplo el siguiente pasaje de la primera de sus cartas:

Que está de más aclarar que el suscrito, de cuerpo presente, en plena posesión de sus facultades mentales, es un ferviente partidario de régimen; que como informan los “Comercios”, en ediciones que tengo a la vista, hace poco el General Odría se quebró un pie; que siendo yo cojo de nacimiento, es decir, desde atrás del vientre de mi mamacita, la infraescrita cojera es una prueba más de mi identificación con el gobierno (p. 41).

Este pasaje, como muchos más, parece subrayar una conciencia clara de lo ridículo que queda el autor entre la gente de Cerro de Pasco, viéndose a sí mismo como alguien que tiene una relación con la cultura dominante que es contradictorio y sin sentido, mientras para la comunidad indígena nunca dejará de ser un afuerino y representante del sistema que quieren desafiar. Más pruebas de la verdadera identidad del autor de las cartas de Remigio se encuentran en una serie de auto-referencias que insinúan que Remigio posiblemente funcione como alias narrativo de Scorza —por ejemplo, al final de la primera carta se firma “*Remigio (El Auténtico)*”—; la segunda carta abre con las palabras “Estando preso es inútil que oculte mi identidad: soy yo” (p. 48); y en otra ocasión advierte “usted es un sabido y yo otro sabido. Somos pocos, pero nos conocemos” (p. 98). El capítulo 15 de la misma novela nos brinda este pasaje

sorprendentemente lírico que para cualquiera que haya leído la poesía de Scorza recuerda ciertos versos suyos: “Como maestro me propongo modificar el curso de las corrientes, levantar el río y convertirlo en catarata, sembrar flores en la nieve. Cambiaré la tierra del cementerio: importaré tierras de donde no se fusile, ni se encarcele, ni se persiga a los jorobados, ni le griten “feo” a los cojos” (p. 82). (Véase estas líneas bastante conocidas de *Las imprecaciones*: Mientras alguien padezca,/ la rosa no podrá ser bella;/ mientras alguien mire el pan con envidia,/ el trigo no podrá dormir;/ mientras llueva sobre el pecho de los mendigos,/ mi corazón no sonreirá./ Matad la tristeza, poetas./ Matemos a la tristeza con un palo./ No digáis el romance de los lirios./ Hay cosas más altas/ que llorar amores perdidos)¹⁰. Todo esto encuentra su eco en las repetidas declaraciones abiertas de compromiso político y las convicciones de Scorza acerca de la responsabilidad social y política del artista. Remigio, por lo tanto, representa el artista cuya posición privilegiada y apartada en la sociedad le permite hablar cuando otros viven silenciados. Para Scorza esa posibilidad de levantar la voz conlleva la responsabilidad de poner en práctica sus convicciones sociopolíticas, como hace entender en sus poemas. Según esta interpretación, Remigio sería la conciencia social del artista y su muerte nos recuerda la vulnerabilidad del artista y del Arte donde éstos expresan verdades que los que mandan preferirían encubrir.

Entonces, la transformación en el Hermoso ante una crisis y la reconversión en el Niño Remigio cuando se da cuenta de la realidad de su situación cuadran perfectamente con el concepto de “una decisión desesperada” y “la protesta del vencido” elaborado por Massey. Vale la pena señalar que pasa sus postreros minutos de vida escribiendo la última de sus famosas cartas en la cual ridiculiza a la constitución peruana, el gobierno y las fuerzas armadas. En este contexto el geranio que florece en la cabeza de Remigio cobra un valor simbólico que no sólo apunta hacia su identidad de poeta sino que también nos aporta la prueba de su voluntad y capacidad transformativa.

El caso de Maco/Maca es quizás algo más enigmático. Este personaje, cuya historia se cuenta en la penúltima novela del ciclo, crece entre hermanos creyéndose hombre hasta que un día se da cuenta de que es mujer. En ese momento abandona a su familia y se instala en un burdel, donde se convierte en una seductora célebre que se pone a burlarse de

¹⁰ *Epístola a los poetas que vendrán*, de *Las imprecaciones* en *Obra poética*, Siglo Veintiuno, Madrid, 1990, pp. 21-22.

todos los hombres ricos y poderosos de la zona. Maca se dedica a parodiar y ridiculizar al gobierno y a los militares peruanos, y en muchas ocasiones defiende a los pobres a expensas de los ricos. Pero también es mercenaria (esto cuando aparece como Maco y combate del lado de la Guardia Civil contra los comuneros de Margos), es muy cruel y crea tensión y desconfianza entre los comuneros y hace que los hombres les sean infieles a sus mujeres. Además, goza de todos los lujos imaginables mientras los pobres que dice defender apenas sobreviven. Como Remigio, aporta mucha comicidad al texto, pero es un personaje muy complejo que merece más atención de lo que se le ha prestado hasta la fecha.

Lo primero que se puede afirmar es que no ha sabido aceptarse a sí misma. En las únicas escenas eróticas de las novelas vemos a un Maco sexualmente ambiguo en el papel de proxeneta que consigue mujeres para su hermano Roberto. Mientras Roberto hace el amor con ellas, Maco/Maca llora del otro lado de la puerta. La relación entre Maco/Maca y Roberto está llena de matices homo-eróticos e incestuosos, y termina con la combustión espontánea de Roberto y la inmolación voluntaria de Maco/Maca cuando ella y Roberto mueren abrazados para convertirse en Santa Maca, la virgen milagrosa. Entre tantos símbolos, señales e imágenes sería fácil concluir con Tomás Escajadillo¹¹ y José Miguel Oviedo¹² que Maca simplemente queda fuera de lugar y que ni ella ni su historia tienen sentido en el contexto de *Cantar de Agapito Robles*. Sin embargo, remitiéndonos otra vez a la poesía de Scorza, daremos con la clave: una imagen constante en sus versos es la de la Patria, a la cual se refiere empleando apelativos masculinos y femeninos. Es “mendigo/a”, “pordiosera”, “ramera”; a veces le llama simplemente “Perú”, otras veces es “América”¹³; puede ser “Alta, tierna, bella” (*Alta eres América*, l. 19), una mujer bienamada que ha abandonado el hogar, madre que hace caso omiso del sufrimiento de sus hijos (*América, vuelve a tu casa* y *Patria diamantina*); en otras ocasiones es una mujer fuerte y poderosa que emplea su fuerza para maltratar y despreciar a su pueblo (*Gorrión dulcísimo*). Se le acusa repetidas veces de haberse prostituido y de ser traidora; es la amante y la enemiga a la vez (*Pueblos amados*). Esto

¹¹ “Scorza antes de la última batalla”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1978, núms. 183-191, 190.

¹² “Review of *Cantar de Agapito Robles*”, *World Literature Today*, 1974, núm. 53, p. 81.

¹³ Véase, por ejemplo, el poema “*Gorrión dulcísimo*” de *Las imprecaciones*.

parecería indicar que Maco/Maca es nada menos que una representación metafórica del Perú tal y como lo veía el autor. Él/ella es un ser dividido y contradictorio, lleno de ambigüedades, traiciones, actos de autohumillación; es una nación que tolera la dictadura y corteja el capitalismo estadounidense en perjuicio de sus hijos, que persigue y pasa por alto al sufrimiento de los pobres. Maco/Maca es la personificación del Perú que conocía Scorza, e incorpora cada faceta de la sociedad peruana tanto positivas como negativas. Representa la mentira y la corrupción pero también la belleza, la fuerza malgastada y la potencial transformativa del país. Las transformaciones de Maco/Maca, por lo tanto, constituyen el máximo ejemplo de metamorfosis ante una situación crítica y la expresión de una potencial transformativa innata además de expresar los sentimientos conflictivos del autor respecto a su país.

En conclusión: la percepción de los problemas de la comunidad nativa plasmada en el ciclo novelesco de Manuel Scorza es abierta y descaradamente la de un afuerino. Su visión del mundo indígena viene marcada por la distancia social y cultural y esto para algunos es lo que invalida los textos. Pero si aceptamos que la ficción indigenista es un modelo literario conflictivo y auto-contradictorio que expresa la actualidad de una sociedad plagada por la conciencia de una heterogeneidad cultural imposible de resolver ni de negar, entonces aceptamos que esa misma heterogeneidad y conflicto socio-cultural generará de por sí múltiples formas expresivas, cada una de las cuales tendrá su propia y parcial verdad y validez. La voz de Scorza es la del escritor comprometido y también la del mestizo burgués concienciado. Hay que dejar de hablar de estas novelas en términos del éxito rotundo con que Scorza ha sabido evocar el mundo indígena, o respecto a como ha fracasado el autor al intentar alcanzar esa misma meta: Scorza no pretende brindarnos la tan mentada visión interior del mundo y psique indígenas y uno de los logros de *La guerra silenciosa* es que tampoco busca inútilmente resolver, eludir ni celebrar diferencias y divisiones. La autenticidad de su obra reside en una aproximación de la experiencia mestiza plasmada en su acabada evocación de la confusión y frustración que provoca la conciencia del autor del carácter dividido de la sociedad peruana y de su propia identidad cultural.

ALMA CONWAY

Dublin Institute of Technology

EN NOMBRE DEL PADRE: *LA MESTIZA DE PIZARRO*,
DE ÁLVARO VARGAS LLOSA

En nombre del padre y en la senda del padre o, si se quiere, de tal palo, tal astilla. Así es Álvaro Vargas Llosa, hijo ilustre del escritor peruano Mario Vargas Llosa, quien, desde temprana edad, ha vivido el mundo de las letras conducido por las manos seguras de su padre. De las lecturas diarias impuestas por el padre a lo largo de su infancia le vino la vocación hacia la escritura, vocación que se desarrolló inicialmente en el campo del periodismo para luego, de forma progresiva, alcanzar el campo literario.

Sin embargo, en el escritor no se disocian una y otra actividad, la investigadora y la artística. Al igual que el padre, Vargas Llosa el hijo viene demostrando en sus trabajos literarios una fecunda inquietud ante la historia y los hechos notables que enmarcan al hombre en el ámbito de la vida social y política, especialmente de Latinoamérica y del Perú. Graduado en Historia Internacional por la *London School of Economics*, ha ejercido intensa labor periodística en los Estados Unidos, América Latina y Europa, así como ha participado en organizaciones políticas peruanas e internacionales y publicado varios libros, entre ellos el famoso *El diablo en campaña* (1991), surgido a raíz de la candidatura de Mario Vargas Llosa a la presidencia del Perú, a fines de los años ochenta.

Su última obra, la novela histórica *La mestiza de Pizarro*, publicada en España en 2003, opera, en el territorio ficcional, un significativo rescate histórico al intentar llenar un hueco existente en la historiografía convencional respecto a un personaje de relieve en la acción conquistadora del Perú. Se trata de Francisca Pizarro, hija del conquistador Francisco Pizarro y de la princesa inca Quispe Sisa, bautizada Inés Huayalas, quien, a su vez, fue hija del legendario inca Huaina Cápac y hermana del no menos famoso Atahualpa.

La novela señala el hecho de que Francisca, personaje marcado por el embate entre dos mundos y por la obsesión de defender la dignidad de la familia Pizarro a lo largo de su existencia, no tuvo un cronista que registrara su memoria. Así, el gesto creador de Álvaro Vargas Llosa busca conferirle protagonismo a la mestiza olvidada, en contra de dicha carencia historiográfica, y lo hace con plena propiedad narrativa.

Como se sabe, el vínculo entre el discurso ficcional y el histórico, ambos espacios de lenguaje, reflexión e imaginación, suele traducirse en la literatura hispanoamericana en obras que se destacan por su alta

rentabilidad estética, sea por la distorsión crítica y paródica de la historia autoritaria, sea por evocar sentidos y posibilidades latentes en los intersticios no abarcables por la visión histórica, sea, como es el caso, por traer a la luz actores relegados a planes secundarios.

La historia constituye, pues, material de excelencia para que la invención literaria, partiendo de los datos que la historiografía proyecta, los recrea con total autonomía de vuelo. Siendo así, a la representación literaria corresponde la prerrogativa de inventar las imágenes presentes y subyacentes en la memoria del pasado y, en consecuencia, la de aportar diferencias importantes con relación a un universo cultural muchas veces interpretado como estable y orgánico. Al simbolizar la historia, la ficción opera la transmutación de la dimensión real hacia la “irrealidad” poética, ejercitando libremente las propiedades esenciales del lenguaje que la construye, principalmente la pluridiscursividad y el multiperspectivismo.

En función del presupuesto de que la novela histórica es un subgénero en constante renovación en la América Latina, que se caracteriza por búsquedas estéticas de rescate, principalmente de los eventos al margen de la visión oficial de la historia, es objetivo de este trabajo indagar sobre los recursos de lenguaje y los sentidos inherentes a la materia novelesca a partir de la metáfora del padre, que se articula en el relato por la acción y el drama existencial de Francisca Pizarro.

Personaje de trascendencia en la historia que enlaza España y América, Francisca Pizarro, la mestiza, es una heroína trágica en su condición de heredera cultural de dos legados portentosos. Nacida en el Perú el año de 1534, inmediatamente se transformó en el símbolo vivo y valioso del nuevo orden que, a partir de los Pizarro, destruyó para siempre el imperio inca. Francisca, aunque protegida y arropada por su estatuto de hija del conquistador y, simultáneamente, figura principal del incario, padeció toda suerte de violencia y fue testigo forzado de los acontecimientos brutales que determinaron la historia y la época del Perú conquistado: los enfrentamientos entre españoles e indígenas, las guerras civiles entre los mismos indígenas y entre los mismos españoles, la instalación del poder virreinal, las disputas entre los conquistadores y la corona española, la ambición individual, los personalismos, la fe irracional de que en el Nuevo Mundo no había límites a la imaginación.

A los seis años de edad, viviendo en el palacio bajo la protección y la autoridad que representaba Francisco Pizarro, de un golpe vio el cadáver de su padre ser arrastrado por las calles de Lima. El conquistador había sido asesinado por su antagonista Diego de Almagro, *El Mozo*, en un acto de sangrienta venganza. A los diez años, se transformó en la mujer más

rica del imperio, lo que no le impidió caer prisionera en manos de facciones que se disputaban el poder. A los doce, su tío Gonzalo Pizarro la codició como esposa y estandarte para la realización del sueño de independizarse de España y fundar una monarquía peruana de doble legitimidad: la inca y la española. A los diecisiete, por ser el símbolo político de la causa indígena y, como tal, figura de riesgo, es expulsada del Perú por la administración española, que le impone el exilio en España. A los dieciocho, es ya la esposa de su otro tío, Hernando Pizarro, entonces prisionero oficial en el castillo de la Mota, en Valladolid, con quien compartió la vida en la cárcel por diez años y con quien dividió otros veinte años de su existencia. A los veintiocho, mujer de destaque entre la elite española, se transformó en la señora feudal de La Zarza, en Trujillo, Extremadura, y a los cuarenta y cinco estaba viuda.

Fuerte, poderosa y rica encomendera, Francisca Pizarro, a lo largo de casi medio siglo, libró intensa batalla jurídica por la restitución del patrimonio y la memoria histórica de su padre. En 1581 se casó con el hermano de su nuera, don Pedro Arias Dávila Portocarrero, se trasladó a Madrid, donde disfrutó intensamente el lujo de la corte, y murió en 1598, tras una vida determinada por las luchas, conflictos y contradicciones resultantes tanto de su rango de hija mestiza del conquistador como del tiempo que le tocó vivir.

Vale observar, en este punto, que la historia de Francisca, parámetro emblemático del cruce de dos mundos, remite necesariamente a la historia de aquél que se inmortalizó como símbolo máximo del mestizaje americano, el famoso Inca Garcilaso de la Vega (1539-1616) citado en la novela como “el más ilustre de los mestizos”.

Si hay paralelos entre ambas trayectorias vitales, si ambos personajes expresan al nuevo hombre americano en un espacio ambivalente, esa especie de “entre-lugar” cultural irreversible y problemático, hay también diferencias que les distinguen. Garcilaso de la Vega cumplió su destino de mestizo y lo plasmó en sus obras *Comentarios reales* (1609) e *Historia del Perú* (1617), crónicas historiográficas de recuperación de la memoria de sus antepasados indígenas, escritas bajo el sello de su formación católica y educación española. Francisca Pizarro, no escribió, pero obró en pro de la reconvencción de la historia, mejor diciendo, de su propia historia que es, en definitiva, la que circunscribe a los Pizarro en la órbita de los héroes épicos. Si Garcilaso de la Vega enuncia el mundo indígena siendo ya y también un español, Francisca, consciente de su mestizaje, asume plenamente su origen europeo y, en función de ello, con su acción y los pleitos políticos que mueve contra la corona, reivindica la conversión de

su disperso núcleo familiar en un estado dentro del estado español. Así, si Garcilaso recupera y registra el pasado inca que le acosa, manteniéndolo vivo en la escritura, Francisca, en la dirección contraria, recupera y legitima la gesta del conquistador.

Ahora bien, volviendo a la narrativa ficcional, es posible establecer otro tipo de relación. Si Francisca *no escribió* y, además, quedó oscurecida por las versiones historiográficas convencionales, Álvaro Vargas Llosa ocupa el lugar de la enunciación y narra la historia, *no escrita*, de la conquista del Perú. En determinado momento, el narrador omnisciente de su novela, configurando una reflexión de corte histórico y metalingüístico, informa al lector sobre la inexistencia de escritura en la época de los eventos focalizados:

Ya fuera por analfabetismo, por falta de tiempo o porque eran otras las prioridades, los nuevos amos del Perú no dejaron testimonios, cartas, diarios o memorias, y tampoco lo hicieron los incas derrotados, para quienes la escritura era un hallazgo. La Conquista del Perú sólo produjo testamentos, documentos notariales y judiciales; no hubo literatura de observación, el pensamiento o el sentimiento que deslizaran hacia el porvenir indicios de la nueva creación (p. 65)¹.

Así, a la carencia historiográfica se añade la carencia literaria y ambas encuentran solución en la novela histórica. Es ese el propósito que impulsa al escritor. La ficción, sin ser discurso de la historia, cumple la función de elucidarla. Además, la novela de Álvaro se destaca por narrar la conquista del Perú bajo la óptica, nada común, como él mismo lo reconoce, de una mujer. Eso hace diferencia, principalmente tratándose de Francisca. Foco de la enunciación, ella es la mujer a cuyo atributo “mestiza” significativamente se incorpora el complemento “de Pizarro”, junto con toda la carga ideológica que este complemento conlleva. Se trata, por tanto, de la mestiza que se particulariza por su legado blanco, en el transcurso de una vida dictada por la búsqueda agónica de la propia identidad y del sentimiento de pertenencia a una cultura.

En este punto cabe indagar ¿qué espacios de invención puede aportar la novela al ocuparse de un personaje cuya trayectoria es en sí tan extraordinaria que linda casi naturalmente con el mundo ficcional? ¿Qué recursos de lenguaje entretejen la narrativa poética, en el sentido de ampliar las perspectivas de lo ya establecido por la ciencia histórica? ¿A

¹ Todas las citas provienen de ÁLVARO VARGAS LLOSA, *La mestiza de Pizarro. Una princesa entre dos mundos*, Santillana, Madrid, 2003.

cuáles límites estaría subordinado, en este caso, el campo de maniobra de los signos poéticos en la construcción de novela histórica?

Ante todo, hay que considerar que *La mestiza de Pizarro* se circunscribe con rigor a los escasos datos que la historiografía ofrece. La motivación realista que estructura la novela produce un retrato de Francisca consonante con el que figura en los relieves de piedra del palacio-museo de la familia Pizarro en la ciudad de Trujillo, palacio que, en el pasado, fue recuperado por obra de la misma Francisca histórica. Allí, eternizada de forma monumental, Francisca se impone y reiteradamente se hace presente, junto a su esposo Hernando y a sus padres Francisco Pizarro y Quispe Sisa. En otros términos, la novela busca reflejar la imagen auténtica y el peso histórico de una Francisca heroica, pero relegada al margen por una historiografía más volcada hacia la gesta masculina.

Los seis capítulos que dan cuerpo a la narrativa se pautan por la cronología histórica de la protagonista. Las partes son, por lo tanto, los constituyentes secuenciales de la biografía de Francisca, en función de la cual se expande el relato de los eventos, de la coyuntura política, la mentalidad de la época y los móviles de la acción guerrera, con abundancia de datos verídicos. Se trata de una narrativa poética que persigue la historia y con ella compone un amplio panel que se destaca por mantener un vínculo estrecho con las formulaciones del discurso historiográfico. Así, el gesto creador, más que revisar poética y críticamente la historia, pretende narrar lo que la historia apenas narró, razón por la cual sus fundamentos estéticos se subordinan a la investigación objetiva y detallada de los vestigios del pasado.

Sin embargo, dado que la historia es historia y la novela es novela, el lenguaje de la ficción se elabora en las metáforas, los ejercicios de imaginación y estilo y la puesta en escena de las visiones, sentimientos y conflictos del personaje femenino, en el afán de descifrar los enigmas y las motivaciones internas que explican su acción exterior y, en consecuencia, los sentidos menos visibles de la conquista del Perú, aquellos que la historiografía quizás no haya podido abarcar. En ese sentido, el relato empieza confiriéndole a Francisco Pizarro una porción de humanidad que discrepa de la visión oficial que lo inmortalizó en la historia. El narrador plantea que

Jauja nació entre guanacos, zorros y vicuñas, y murió entre las piernas de la ñusta Inés Huaylas el día preciso en que Francisco Pizarro descubrió la ternura (p. 11).

Resulta excepcional esta imagen del guerrero dotado de ternura. Por medio del *locus* Jauja, que viene enmarcado por los verbos nacer y morir, se transmuta la figura del Pizarro conquistador, aquél que hizo nacer la ciudad de Jauja, en la del hombre conquistado por el amor. Dicho tránsito alude al momento preciso en que Pizarro muere simbólicamente como invasor para erigirse como padre, a raíz de su entrega sentimental a la princesa inca y, por medio de la metonimia «las piernas de la mujer», que connota origen, su entrega a la hija mestiza. A continuación, el relato reitera el paralelismo entre la hazaña política de la conquista y la otra hazaña, la que genera la ternura y se hace contra-conquista, o sea, la invasión del corazón del padre que opera la hija:

Sólo ocho meses transcurrieron entre la fundación de Jauja, en abril de 1534, bajo las pompas de la gran caza real que Manco II organizó para los nuevos amos del imperio, y el nacimiento de la mestiza (p. 11).

La historia, a partir de ahora, ya no se disocia del sentimiento y especialmente de la dulzura:

En el minuto en que Pizarro enredaba sus brazos en la cascada cabelluda de la india —explica el narrador— se enredó para siempre la historia del Perú. Porque, a partir de ese momento, el relato de las proezas de guerras de Pizarro contra el Tahuantinsuyo fue también el de las hazañas del marido de Inés Huaylas, la hermana del inca (p. 26).

Estaba así inaugurado el mestizaje, con el consentimiento y la adhesión de ambas partes envueltas en el proceso. Con tales imágenes, la novela resemantiza la caracterización convencional de Pizarro, reivindica su apertura hacia la alteridad representada por Inés Huaylas y, simultáneamente, eleva a Francisca al pedestal heroico que ella ocupará a lo largo del relato, aunque en la piel de la heroína problemática, tributaria del fantasma del padre.

De acuerdo con el narrador, dicha heroína funda una raza, estrena una cultura, promueve el aprendizaje del Nuevo Mundo por parte de ambos contingentes bélicos, produce el empate entre dos civilizaciones y se transforma, por su condición mestiza, en factor de desordenamiento y, simultáneamente, de manutención estratégica de las guerras de la conquista. Más que aludir a los significados presentes en la idea de mezcla, la protagonista equivale al inicio de una nueva vida, engendrada simbólicamente no por la madre inca, sino por el padre español. La

metáfora del padre es, pues, la macro-idea que refiere y construye a Francisca como *carrefour* de signos, razas, culturas, tiempos y espacios y de concentración de todas las batallas, incluso las del mestizaje. Tal como nos sugiere el narrador:

Inés Huayalas lo intuía: Francisca era la llave que le abría las puertas del mundo de los vencedores, su recurso de supervivencia en la jerarquía de los vencedores, su manera de contrabandear lo antiguo en lo nuevo, la alquimia que la hacía más blanca que india... Nació en un universo de creación reciente, pero, además, esa creación reciente nacía con ella (p. 64).

En función de Francisca, como eje central sobre el cual se asienta el enredo, la novela frecuentemente destaca la acción de otras mujeres, buscando que se reconozca el papel que jugaron en la historia de los vencedores. Así, alrededor de Francisca gravitan, por ejemplo, las doce mujeres que participaron, junto a Pizarro, de la fundación de Lima en enero de 1535; las soldaderas Isabel *la Conquistadora*, Beatriz *la Morisca* y Francisca Pinelo; la cuñada de Pizarro, Inés Muñoz, uno de los personajes más representativos de la conquista, la que se encargó de la tutoría y defensa de Francisca tras el alejamiento de su madre y rescató al cadáver de Pizarro por las calles de Lima para darle sepultura, además de otras tantas mujeres que reiteradamente comparecen en la novela como valientes guerreras blancas.

Sin embargo, hay que observar que al margen se quedan las mujeres indígenas, cuya función novelesca se restringe a la de coadyuvantes involuntarios de los procesos de dominación, sea como concubinas, prostitutas, simples procreadoras o esposas, que a veces son idealizadas románticamente, a veces subestimadas en su condición humana. Las indígenas, más que nada, componen un escenario de fondo que hace resaltar el desfile, discreto pero decisivo, de las mujeres españolas. Pero el hecho es que hay cierta insistencia en la presencia femenina, con protagonismo o no, como forma de referendo al estatuto heroico de Francisca.

Con el recorte histórico que hace, con la elección y valoración de semejante figura femenina, Álvaro Vargas Llosa, en *La mestiza de Pizarro*, entrega al lector su contribución poética a la historia. En la narrativa, más que el novelista marca presencia el historiador deseoso de retener los intersticios por donde pudiera escaparse cualquier fragmento de una posible verdad histórica. Por ello, la novela se distingue también por un proyecto didáctico que hace que la voz narrativa frecuentemente inserte,

junto al relato de las acciones, reflexiones y comentarios aclaradores sobre los móviles que impulsaron los eventos del pasado. En otros términos, la obra regala al lector lecciones de historia al constituirse como una especie de crónica moderna de la conquista.

De otra parte, la intención didáctica y el afán de conferirle a la novela el carácter de veracidad se complementan en el prólogo de naturaleza explicativa que la introduce y en la bibliografía compuesta de 24 títulos, entre crónicas coloniales y estudios historiográficos, que la cierra. Ambos extractos discursivos se realizan como marcos de orientación de lectura, sea de la ficción, sea de la historia. Si en la bibliografía el autor explicita sus fuentes de investigación, en el prólogo, tras plantear que Francisca Pizarro fue víctima de un “despiste histórico”, por la ausencia de una biografía a la altura de su protagonismo, Álvaro deja claro los procedimientos que pautaron su escritura. Así se manifiesta:

Una vez reunida la información disponible en las fuentes que figuran en la bibliografía, reconstruyo su historia respetando lo que dicen los estudiosos, pero, como éstos nunca se ponen de acuerdo en todo, y a veces en casi nada, en ocasiones he tenido que optar entre distintas versiones posibles.

Y aclara:

No es necesario haber sido confidente de Francisca para palpar el latido caliente de su corazón y comprender lo mucho que pasaba por dentro mientras sucedía por fuera o que cuentan los historiadores (p. 7).

La novela, por tanto, se propone como discurso más totalizador que el logrado por la investigación histórica. Y, si de tal palo, tal astilla, también se puede argumentar que de tal Francisca, tal Álvaro. No se separan los actores. La adhesión del escritor a la causa de la mujer que biografía es plenamente visible en el tejido narrativo, que revela la militancia en favor de Francisca por parte de aquel que escribe. Así, en nombre del padre, sea Francisco, sea Mario, y por las sendas del padre, en la historia o en la literatura, Álvaro Vargas Llosa cumple su misión de darle sustancia poética al discurso de la historia, aunque lo haga desde el punto de vista de una mestiza sólidamente ubicada en el espacio de la cultura blanca.

HELOISA COSTA MILTON

Universidade Estadual Paulista
São Paulo - Brasil

A LOS 35 AÑOS DE *RENGA*¹:
OCTAVIO PAZ Y LA UNIVERSALIDAD
DEL LENGUAJE POÉTICO

Octavio Paz ha afirmado en numerosas ocasiones que “el verdadero autor de un poema no es ni el poeta ni el lector, sino el lenguaje” (*Plural*, 12) y que éste, a su vez, no es en esencia más que una traducción: por una parte, del mundo circundante no verbal, y por otra, de otro texto, original y distinto, escrito en una lengua determinada, pero inscrito en el estilo translingüístico de una época u otra de la creación literaria universal. En *El signo y el garabato*² afirmaba:

Todos los estilos han sido translingüísticos... En cada período, los poetas europeos—ahora también los del continente americano, en sus dos mitades— escriben el mismo poema en lenguas diferentes. Cada una de esas versiones es, asimismo, un poema original y distinto. Ciertamente, la sincronía no es perfecta, pero basta alejarse un poco para advertir que oímos un concierto en el que los músicos, con diversos instrumentos, sin obedecer a ningún director de orquesta ni seguir partitura alguna, componen una obra colectiva en la que la improvisación es inseparable de la traducción y la invención de la imitación.

Dentro de la creación del Nobel mexicano, dos volúmenes poéticos ilustran en la forma más cabal—y mejor que ningún ensayo teórico— la obsesión de Octavio Paz con la creación literaria concebida como “una traducción múltiple que lleva al desarrollo de una pluralidad de voces, a la anulación de la voz única del autor como productor del poema”³: *Renga e Hijos del aire*⁴.

¹ En 2004, año en que fue leído este texto en el XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, se cumplieron 35 años desde la publicación de este poema experimental colectivo, cuyo iniciador ha sido Octavio Paz.

² Joaquín Mortiz, México, 1973, p. 59.

³ J. RODRÍGUEZ PADRÓN, *Octavio Paz*, Júcar, Madrid, 1975, p. 68.

⁴ *Renga* se publicó primero en París, en la editorial Gallimard, en 1971; su versión española salió en 1972, en la editorial Joaquín Mortiz; su versión inglesa vio la luz de la imprenta en el mismo año, en Nueva York, publicada por George Braziller. En cuanto a *Hijos del aire*, se publicó en Londres, por Anvil Press, en

El título del primer tomo citado alude a una forma tradicional de poesía eslabonada japonesa, que conoció su apogeo en los siglos XV y XVI, siendo por lo tanto anterior a otra forma nipona de poesía eslabonada clásica el *haiku*, que florece a partir de los siglos XVII y XVIII⁵. El *renga* y el *haiku* tiene en común el hecho de que, como explica Earl Miner⁶, “los dos son típicamente compuestos por, digamos, tres poetas en una sola sesión, trabajando alternativamente para producir estrofas de tres y de dos versos hasta un número dado” (p. vii, traducción mía). El *renga* de cien estrofas parece ser la norma, (aunque se conocen casos de *renga* de mil y hasta diez mil estrofas), y sus dos rasgos distintivos más prominentes, según los especialistas, son —según lo he explicado en otra parte— la rápida sucesión de los poetas en la composición de las estrofas, y la existencia de unas complicadas reglas de elaboración que impiden que el producto final se transforme en un juego carente de sentido o en una poesía “serial” anárquica. El “eslabonamiento” o “encadenamiento” se manifiesta en que “una estrofa dada (después de la primera y antes de la última) debe formar un poema tanto con su predecesora como con su sucesora. Cada estrofa es, por lo tanto, parte de dos unidades poéticas de sentido a la vez continuo y discontinuo, al principio como segunda parte, y después como primera”⁷. La poesía eslabonada realiza, pues, simultáneamente, un efecto de conexión e inconexión que la hace ser a la vez una misma y otra diferente, variando su significado según sus estrofas se lean en el contexto que las precede inmediatamente, en el que las sigue, o fuera de su entorno verbal contiguo. Su atractivo actual, por lo tanto, deriva de que, como observa Steven D. Carter, “una lectura del *renga*

1981; en México, Juan Pascoe sacó una plaquette limitada a 300 ejemplares en 1979; en 1989 Plaza y Valdés Editores sacaron una edición de 2000 ejemplares, al cuidado de Ignacio Trejo Fuentes; en 1982 apareció una traducción al holandés de esta obra. Ambas colecciones poéticas, después de muchos años de ser prácticamente inaccesibles al lector de hoy, han sido republicadas recientemente en el tomo 2 de la *Obra poética* de Octavio Paz, que incluye la época 1969-1998, y que representa el duodécimo volumen de sus *Obras completas*, edición del autor, co-patrocinada por el Círculo de Lectores de Barcelona (2003) y el Fondo de Cultura Económica de la ciudad de México (2004). De ahora en adelante, las citaré como *OC*.

⁵ Acerca de la atracción de Paz por lo oriental en general, y por el *haiku* en particular, remito al estudio de PAUL-HENRI GIRAUD, “El poema como ejercicio espiritual: Octavio Paz y el *haiku*”, en las *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, por aparecer.

⁶ *Japanese linked poetry*, Princeton University Press, Princeton, 1979.

⁷ *Ibid.*, p. 58, traducción mía.

basada en sus reglas revela, a pesar de su fundamento declaradamente tradicional, un ejemplo llamativo de lo que Barthes llama el Texto—término normalmente reservado, hay que añadir, solo para las obras modernas, de tipo experimental”⁸.

En “Centro móvil”, el ensayo de Octavio Paz que sirve de prólogo a *Renga* —poema cuatrilingüe compuesto por él junto con tres otros poetas, a saber el inglés Charles Tomlinson, el francés Jacques Roubaud y el italiano Edoardo Sanguineti— se menciona que este experimento es un intento de transplantar en Occidente una forma oriental de creación poética, pero no mediante la apropiación de un género, sino la puesta en marcha de un sistema productor de textos poéticos, partiendo de la premisa de que la traducción, en el mundo moderno, se ha convertido en una operación indistinguible de la creación poética, representando, al mismo tiempo, una garantía de continuidad de nuestro pasado al transformarlo en diálogo con otras civilizaciones. “Nuestra traducción —dice Paz— es analógica: no el *renga* de la tradición japonesa, sino su metáfora, una de sus posibilidades o avatares” (*OC*, p. 236).

El porqué del *renga* más bien que de otras formas de poesía “china, esquimal, azteca, o persa”, por ejemplo, Paz lo explica alegando que “en este momento de su historia, Occidente se cruza en varios puntos con Oriente —se cruza sin tocarlo, movido por la propia lógica de su destino. Uno de esos puntos es la poesía” (*id.*). No una idea de la poesía, sino su práctica, ya que el *renga*, para Paz, “es ante todo una práctica”. A continuación, Paz destaca dos afinidades principales entre Oriente y Occidente al respecto: en primer lugar, el elemento combinatorio que rige al *renga*, y que “coincide con una de las preocupaciones centrales del pensamiento moderno, de las especulaciones de la lógica a los experimentos de la creación artística”. Y en segundo lugar, el carácter colectivo del juego, que “corresponde a la crisis de la noción de *autor* y a la aspiración hacia una poesía colectiva” (*id.*).

Renga está dedicado a André Breton. Sin embargo, como explica Paz, las diferencias entre la escritura automática surrealista y el *renga* son tan numerosas como las afinidades y analogías: mientras que “la actividad surrealista disuelve la noción de *obra* en beneficio del acto poético”, en el *renga* “los autores se anulan como individuos en beneficio de la obra común”. “En un caso —recalca Paz— se exalta a la experiencia poética; en el otro, al poema. En el primero: preeminencia de la subjetividad; en el

⁸ *The road to Komatsubara: A classical reading of the Renga Hyakuin*, Harvard University Press, Cambridge, 1987, p. 178; traducción mía.

segundo, de la obra” (OC, p. 237). En uno y otro, la intrusión del azar, dice Paz, es una condición del juego, pero “las reglas que producen su aparición son distintas y aun opuestas” (*id.*), en el sentido de que el azar surrealista opera en un espacio abierto (la pasividad de la conciencia crítica), mientras que en el *renga*, el azar opera como uno de los signos del juego, al aparecer no en un espacio libre, sino “dentro de los carriles de las reglas; su función consiste en trastornar la regularidad de la escritura por interrupciones que distraen al poema de sus metas y lo orientan hacia otras realidades” (OC, p. 237).

Asimismo, Paz se ha preocupado por dejar claro cuál es la característica central del *renga* creado por él y sus amigos en aquella célebre semana de abril de 1969, en el sótano del hotel parisino Saint-Simon —el rasgo que lo distingue radical y totalmente del modelo japonés: es un poema “escrito en cuatro lenguas”, pero —añade y subraya el poeta mexicano— “en cuatro lenguas y en un solo lenguaje: el de la poesía contemporánea” (OC, p. 240). Y es que en la visión poética paciana, no hay —ni hubo nunca tampoco— una poesía francesa, italiana, española, inglesa. Sólo hubo una poesía renacentista, barroca, romántica. Como subraya el autor mexicano, “hay una poesía contemporánea escrita en todas las lenguas de Occidente”⁹ ...nuestro *renga* —concluye Paz— gira en torno a dos elementos contradictorios pero complementarios: la diversidad de lenguas y la comunidad de lenguaje poético” (OC, p. 241).

Finalmente, acerca de las características formales de su *renga*, Paz observa que, en el proceso de creación, los cuatro autores —que habían optado por sustituir el soneto de tradición occidental, aunque sin rima, al poema clásico japonés (*tanka*)— habían cambiado el orden lineal melódico por el contrapunto y la polifonía, produciendo “cuatro corrientes verbales que se despliegan simultáneamente y que tejen entre

⁹ En el mismo ensayo que venimos comentando, Paz expresaba la esperanza de que, después de éste, habrá otros *rengas* hechos por “poetas rusos, alemanes, brasileños, catalanes, griegos, húngaros... todos los idiomas de Occidente,” si bien la confrontación con poetas de otras civilizaciones (o sea, no Occidentales), le parecía aunque deseable, un poco más difícil de realizar. Asimismo, en una entrevista que le concedió a Julián Ríos (OCTAVIO PAZ y JULIÁN RÍOS, *Solo a dos voces*, Lumen, Barcelona, 1973, pp. 62 ss.), Paz confesaba su ilusión con crear algún día un *renga* iberorromance, “ya sea en España o en México... con gente de nuestro mundo: un poeta de lengua portuguesa, un poeta de lengua catalana, y uno de lengua castellana”, así como también coqueteaba con la idea de un *renga* americano, creado entre poetas de Norteamérica, Hispanoamérica, Brasil y Haití. Sueños que nunca se convirtieron en realidad durante el resto de su vida...

ellas una red de alusiones” (*OC*, p. 242). Cada secuencia está compuesta por siete sonetos que deben leerse uno detrás de otro, pero este orden se apoya sobre un texto compuesto por las relaciones de las secuencias entre ellas. “El solo de cada secuencia (lectura vertical) se desliza sobre el fondo de un diálogo a cuatro voces (lectura horizontal)” (*id.*). La composición tipográfica que los autores han querido adoptar¹⁰ tendía, precisamente, a facilitar estos dos modos de lectura, a fin de que el *renga* se viese “no como una tapicería, sino como un cuerpo en perpetuo cambio, hecho de cuatro elementos, cuatro voces, en cuatro direcciones cardinales que se encuentran en un centro y se dispersan” (*id.*). La fusión de voces es, en última instancia, tan perfecta, que Tomlinson comenta lo siguiente:

Salimos de nuestro mundo subterráneo no en el tercer día, sino en el sexto, cada uno de regreso a su medio y para componer el soneto final de la secuencia por él comenzada. Este soneto debería ser la “obra personal de cada uno”—pero cada uno, aunque separado ahora de las otras voces, estaba todavía bajo la influencia de las circunstancias que habían dado a ese trabajo su forma. Cada uno encontró que hablaba con una voz común y, al hablar con esa voz común, se encontró de nuevo a sí mismo (*OC*, p. 249).

O, como reza el último soneto de *Renga* (IV⁶):

¹⁰ En el *renga* tradicional, se suceden varias secuencias o modos, cuya disposición se basa en el paso de las estaciones y el de las veinticuatro horas del día. Los poetas que trabajaron con Paz dividieron su poema en cuatro secuencias, a las que cada uno debía imprimirle un *mood* específico. Como no disponían más que de cinco días, decidieron escribir las cuatro secuencias al mismo tiempo, o sea que el primer día escribieron los cuatro primeros sonetos de las cuatro secuencias, y así sucesivamente. Como a los tipógrafos de la época no les ha sido posible adoptar la disposición gráfica propuesta por los autores, una nota preliminar advierte al lector que hay que leer el texto teniendo en cuenta dos modalidades, una de lectura horizontal, otra, de lectura vertical, indicadas como sigue (nótese que el soneto VII de la cuarta serie no se escribió):

I ¹	II ¹	III ¹	IV ¹
I ²	II ²	III ²	IV ²
I ³	II ³	III ³	IV ³
I ⁴	II ⁴	III ⁴	IV ⁴
I ⁵	II ⁵	III ⁵	IV ⁵
I ⁶	II ⁶	III ⁶	IV ⁶
I ⁷	II ⁷	III ⁷	

I have become four voices that encircle
a common object, defining a self
lost in a spiral of selves, a naming:

y la espiral se despliega y se niega y al desdecirse se dice
sol que se repliega centro eje vibración que estalla astro-cráneo
del Este al Oeste al Norte al Sur arriba abajo fluyen los lenguajes.

Después de producir este *renga* a cuatro voces, Paz —todavía no del todo satisfecho con el resultado final— decidió escribir, años después, un *renga* “en cámara lenta”, con sólo uno de los participantes en el experimento inicial: el inglés Charles Tomlinson. El resultado fue *Hijos del aire*, poema escrito en dos lenguas nada más: español e inglés, y cuya gestación se produjo de la forma siguiente. Los dos futuros autores decidieron escribir dos series de poemas, cada una en torno a un tema. La forma escogida fue una vez más el soneto, más estricto que en el *renga*, anterior, pero todavía sin rima. Pero la verdadera innovación —como anota Paz en el prólogo del libro— consistió en escribir los sonetos por correspondencia (¡en aquel entonces todavía no existía el internet y el correo electrónico!): de ahí la idea del “tiempo lento”, antes mencionada.

Los temas que escogieron fueron La Casa y El Día. Tomlinson escribió el primer cuarteto de *La casa* (alusión a su *cottage* de Gloucester) y se lo mandó a Paz; éste escribió el segundo y se lo mandó a Tomlinson, y así de seguida hasta que terminaron cuatro sonetos. Siguieron el mismo procedimiento con *El día*, al que empezó ahora el mexicano (aludiendo a un día de verano en Cambridge). El último soneto de *La casa* lo escribió Paz, enteramente, y el último de *El día* lo escribió entero Tomlinson: cada uno de los dos llevó a cabo la serie empezada por el otro... Además —cosa todavía más insólita— al mismo tiempo que componían sus poemas, los dos pasaban a traducírseles mutuamente. Por ello, en la disposición tipográfica del volumen, los pasajes en redondas fueron escritos inicialmente en español por Paz y traducidos al inglés por Tomlinson, y los pasajes en cursiva fueron escritos inicialmente en inglés por Tomlinson y traducidos ulteriormente al español por Paz.

Vale la pena subrayar que la traducción mutua juega también un papel importante en la publicación del primer *Renga*, ya que, si bien cada poema es cuatrilingüe, la edición francesa incluye, en paralelo, una versión integral a esa lengua, hecha por Roubaud; la edición inglesa incluye, en paralelo, una versión integral a esa otra lengua, hecha por Tomlinson; y, naturalmente, la edición mexicana incluye la espléndida

versión al castellano hecha por el mismo Octavio Paz. Un argumento más para estar plenamente de acuerdo con esta declaración programática del gran poeta mexicano, a cuya inquietud creadora se debe la génesis de estas primeras formas de *renga* occidental:

Nuestra tentativa se inscribe con naturalidad en la tradición de la poesía moderna de Occidente. Inclusive podría decirse que es una consecuencia de sus tendencias predominantes: concepción de la escritura poética como una combinatoria, atenuación de las fronteras entre traducción y obra original, aspiración a una poesía colectiva (y no colectivista) (*OC*, p. 240).

Ni el tiempo ni el espacio me permiten realizar, aquí y ahora, un estudio comparativo de las versiones en español, francés e inglés, de *Renga*, o un análisis detallado de los méritos de la versión bilingüe de *Hijos del aire*, aunque confío en que un día, un especialista de la teoría y práctica de la traducción poética, que domine las lenguas en cuestión, sea capaz de desentrañar todas las bellezas lingüísticas que yacen todavía sin descubrir entre los versos de estas dos pequeñas joyas de la poesía moderna que son, sin duda, *Renga* e *Hijos del aire*. Lo único que puedo hacer, a manera de conclusión, es citar mi poema favorito de sendas colecciones.

De *Renga*, escojo el poema final de la tercera serie, escrito enteramente en inglés por Tomlinson, y lo acompaño de la traducción castellana de Paz y de la francesa, de Roubaud. Su tema parece inspirado en la situación de confinamiento subterráneo en que se encuentran los poetas plurilingües, y que de noche, en medio de la "jungla de asfalto" de la metrópoli parisina, invoca asociaciones con Perséfone y los mundos infernales.

III⁷

Speech behind speech: language
that teaches itself under the touch and sight:
in the night-bound city, language of light
uncovers spaces where no spaces where;
between the image of it and your face:
language of silence; sufficiency of touch,
o my America, my new-found-land explored,
unspeaking plenitude of the flesh made world;

measure and dreams; thorough the conduit of stone
 the flux runs gleaming: rivermap of a hand:
 stained-glass world contained by a crystal;
 the faces inhabiting a single face,
 Persephone, my city: from whose prodigal
 ground, branches a tree of tongues, twining of voices,
 a madrigal.

III⁷

Palabra detrás de la palabra: lenguaje
 que a sí mismo se educa con el tacto y la vista:
 en la ciudad anochecida, el lenguaje de la luz
 descubre espacios donde no había espacio;
 entre su imagen y tu rostro:
 lenguaje del silencio- basta con el tacto
 Oh mi América, mi Terranova explorada,
 muda plenitud de la carne vuelta palabra;

mesura y sueños por el canal de piedra
 fluir rápido, brillante: hidrografía de una mano:
 mundo de vidrio pintado por un cristal contenido:
 los rostros que habitan un solo rostro,
 Perséfone, mi ciudad: brota de tu pródigo suelo
 Un árbol de idiomas, voces entrelazadas, un madrigal.

III⁷

Parole derrière la parole: langage
 qui s'éduque lui-même, toucher et vue
 dans la ville tournée vers la nuit, le langage de la lumière
 révèle des espaces en des lieux sans espaces
 entre l'image de ton visage et ton visage,
 le langage du silence; le toucher suffit
 ô mon Amérique, ma Terre Neuve maintenant explorée
 plénitude muette de la chair devenue mot

mesure et rêve: à travers le conduit de pierre
 le flot qui court, brillant: hydrographie d'une main
 monde de verre tinté contenu dans un cristal
 visages qui habitent un visage

Perséphone, ma ville: de ton sol
prodigue, un arbre de langues bifurques, des voix entrelacées, un
madrigal

De *Hijos del aire*, escogí el cuarto soneto de Casa, escrito enteramente
por Paz, y traducido al inglés por Tomlinson, cuyo tema parece ser la
memoria, poética, el pasado y el presente de la vivencia humana.

IV

Casas que van y vienen por mi frente,
semillas enterradas que maduran
bajo mis párpados, casas ya vueltas
un puñado de anécdotas y fotos,

fugaces construcciones de reflejos
en el agua del tiempo suspendidas
por ese largo instante en que unos ojos
recorren, distraídos, esta página:

yo camino por ellas en mí mismo,
lámpara soy en sus cuartos vacíos
y me enciendo y apago como un ánima.

La memoria es teatro del espíritu
pero afuera ya hay sol: resurrecciones.
En mí me planto, habito mi presente.

IV

Houses that come and go within my head,
the buried seeds that lie there ripening
under my eyelids, houses turned already
to a handful of anecdotes and photographs

unsteady structures of reflections
in the water of time hovering suspended
through this wide instant where a pair of eyes
travel distractedly across this page:

moving through them I enter my own self,

I am the lamp inside their empty rooms
and like a soul I kindle and extinguish.

Memory is the mind's own theatre.
Outside: the resurrections of the sun:
myself I plant within myself: this present is my habitation.

En un momento dado, Octavio Paz, con su profundo conocimiento de la literatura universal y con su vasta erudición doblada de una intuición penetrante, declaró que “los poetas de lengua inglesa, en particular Eliot y Pound, han mostrado que la traducción es una operación indistinguible de la creación poética” (*OC*, p. 235). Me parece que exactamente la misma afirmación se puede hacer acerca de los poetas del *renga* occidental en general, y de Octavio Paz en particular, tal como lo demuestran los ejemplos de arriba. Además, no cabe duda de que, dentro de la trayectoria poética del gran autor mexicano, el *Renga*, con su elaboración ulterior y aún más sofisticada en *Hijos del aire* representa “la forma más expresiva de la pluralidad de poetas dentro de una sola obra y la eliminación total de las fronteras idiomáticas individuales a favor del poema colectivo, plural y translingüístico, como expresión genuina de la poesía contemporánea universal”¹¹. O sea, la única forma de poesía a la que podía aspirar un mexicano universal y eterno como Paz.

DOMNITA DUMITRESCU

California State University, Los Angeles

¹¹ DOMNITA DUMITRESCU, “Traducción y heteroglosia en la obra de Octavio Paz”, *Hispania*, 78 (1995), núm. 2, p. 250.

LA RECONSTRUCCIÓN LITERARIA DE LAS
AVENTURAS AMAZÓNICAS DE LUIS GÁLVEZ EN
GALVEZ IMPERADOR DO ACRE (1976),
DE MÁRCIO SOUZA Y *LA ESTRELLA SOLITARIA* (2003),
DE ALFONSO DOMINGO

LUIS GÁLVEZ RODRÍGUEZ DE ARIAS Y LA REPÚBLICA
INDEPENDIENTE DE ACRE (1899)

Una de las últimas fronteras del orbe, la Amazonía siempre ha estado presente en el imaginario universal. Envuelto en magia y misterio, su territorio ha sido escenario de innumerables aventuras que buscaban localizar en su interior reinos habitados por seres fantásticos. Nacida bajo el signo de las legendarias mujeres guerreras, la región fue explorada inicialmente por los españoles y más tarde ocupada por los portugueses que, rompiendo las líneas establecidas por el Tratado de Tordesillas, fueron plantando marcos y villas por la maraña de sus misteriosos ríos.

Finalmente incorporada a Brasil, la región se ha transformado en objeto de la codicia universal. Tras la apertura de la navegación de sus ríos en la segunda mitad del siglo XIX, sufrió el primer intento de integración al capitalismo a través de la explotación del caucho. La *Hevea brasiliensis*, árbol nativo de la zona, produce una materia prima que con el descubrimiento de la vulcanización pasó a ser necesaria en la fabricación de varios productos. De ese modo, en poco más de medio siglo, la Amazonía fue invadida por una horda de aventureros que buscaban riqueza fácil en la explotación del árbol de la goma.

Antiguas y soñolientas villas coloniales, como Belén o Manaos, de la noche a la mañana se han transformado en modernas ciudades, en las que surgió una agitada vida urbana en torno a los negocios del látex. Los ríos fueron surcados hasta sus nacientes y la población se multiplicó por cinco en menos de cincuenta años, con la llegada de gente de los cuatro cantos del universo. Las endémicas sequías del noreste brasileño trasladaron hacia allá grandes contingentes de trabajadores hambrientos que, buscando una vida mejor, fueron la mano de obra barata en la explotación del caucho.

En ese contexto ocurre, en las últimas décadas del siglo XIX, la ocupación de las tierras ubicadas en las cabeceras de los ríos Purús y Juruá. El territorio bautizado con el nombre de Acre era una región hasta entonces desconocida y estaba ubicada, según viejos mapas y

tratados que fijaban las fronteras, en territorio boliviano. La riqueza producida por el látex hizo que el Acre adquiriera importancia y las autoridades bolivianas instalaron allí un puesto aduanero que causó la revuelta de la población brasileña que vivía en la zona.

En medio del conflicto surge en la historia un aventurero español que también había llegado en busca de riqueza fácil. No se sabe exactamente cuándo, pero parece que estaba ya en Manaos en 1897. Elegante e inteligente, Luis Gálvez Rodríguez de Arias conquistó la confianza de las autoridades locales que se valieron de su ágil pluma en la prensa contra los intereses bolivianos que habían decidido ocupar el territorio que por derecho les tocaba.

Armado por el gobierno del Estado brasileño del Amazonas, Gálvez se dirigió al Acre en 1899 y allí fundó una República independiente. Capítulo poco estudiado de la historia de Brasil, quizás por los episodios casi insólitos que lo envuelven, dicha República tuvo vida efímera. Proclamada el 14 de julio de 1899 fue disuelta el 15 de marzo de año siguiente por el gobierno brasileño que devolvió el territorio a Bolivia, para evitar un conflicto con el país vecino. Como la cuestión de la presencia de las autoridades bolivianas en la zona no fue resuelta, la población volvió a rebelarse en 1902, forzando un acuerdo con La Paz, firmado al año siguiente, por el cual la región pasó a integrarse de forma definitiva al territorio brasileño mediante pesada indemnización financiera. Actualmente constituye el Estado de Acre, una de las últimas fronteras de la Amazonía brasileña. En esas fechas, sin embargo, el quijotesco ciudadano español ya había abandonado la región y las páginas de la historia, pasando a habitar el fértil terreno de la literatura.

El presente trabajo discute dos novelas que tienen a Gálvez como protagonista: *Galvez, imperador do Acre* (1976), del brasileño Márcio Souza¹ y *La estrella solitaria* (2003), del español Alfonso Domingo. Cada cual por su lado y usando técnicas literarias particulares propone una diferente lectura, en el ámbito ficcional, de la participación del aventurero español en el episodio de la República Independiente de Acre.

EL EMPERADOR DE ACRE

Publicada en 1976, la novela del brasileño Márcio Souza se define como folletín y se divide en cuatro partes, cada una formada por una serie variable de fragmentos cortos con títulos irónicos que producen sentido por su temática. Ya en la página cinco, una nota aclara tratarse de un

¹ *Galvez, imperador do Acre*, 13ª ed., Marco Zero, Rio de Janeiro, 1985.

libro de ficción en el que los personajes de la historia se entrelazan en una síntesis de los delirios del monocultivo. Pocas páginas adelante, a manera de los folletines, parodiando las crónicas coloniales y las novelas del siglo XVI, aparece el subtítulo: “La vida y la prodigiosa aventura de Don Luis Gálvez Rodríguez de Arias en las fabulosas capitales amazónicas y la burlesca conquista del Territorio de Acre contada con perfecto y justo equilibrio de raciocinio para la delicia de los lectores”.

La narrativa cuenta, en tono irónico y burlesco, la vida de Gálvez, centralizando la acción en el período en que vivió en la región y protagonizó el episodio de la República de Acre, entre 1897 y 1900. Se trata de una parodia explícita de varios tipos de textos canónicos: las novelas románticas en folletines y las novelas históricas del siglo XIX, las novelas de memorias y las novelas picarescas españolas del Siglo de Oro. Sin embargo, lo folletinesco no ocurre ya que falta el suspense, marca esencial de ese género novelesco común en el siglo XIX. El primer párrafo de la obra aclara, contra cualquier pretensión de suspense, que se trata de una historia de aventuras cuyo héroe se muere al fin de vejez en su cama. Además, predomina lo fragmentario, sin la continuidad peculiar al folletín: la novela se compone de un collage de fragmentos de varios tipos de textos.

La estructura narrativa parte de un tópico tradicional: un primer narrador informa cómo encuentra por casualidad en una librería de París un cartapacio con unos papeles viejos. Se trata de los manuscritos en que Gálvez cuenta su historia en primera persona, que llegan al lector ordenados por el narrador editor. Este, sin embargo, de vez en cuando, interrumpe el relato del protagonista con la finalidad de hacer algún comentario o incluso contradecirlo y/o corregirlo, produciendo un interesante matiz metaficcional.

En su relato, Luis Gálvez, parodiando memorias y autobiografías, trata de su vida con un tono que se acerca a la picaresca. Aunque centralice la narrativa en sus aventuras amazónicas, también aborda sus orígenes y hechos de otras etapas de su vida, en especial los casos amorosos. La tonalidad, como ya se dijo, es claramente burlesca, exageradamente carnavalesca. Los diálogos intertextuales, implícitos algunos, explícitos otros, se hacen con prácticamente toda la cultura occidental, en especial con la literatura española y las narrativas de viajeros que visitaron la Amazonía.

Comparecen a la acción una gran cantidad de personajes que ayudan a Gálvez a conquistar sus objetivos. Algunos son personajes históricos que participan de la narrativa con sus nombres reales; otros son

personajes históricos fácilmente identificados aunque aparezcan con nombres falsos; otros son inventados por el narrador; y unos cuantos son sacados de otras obras literarias y visitan la novela. Sin embargo, en el largo desfile carnavalesco en que el narrador transforma los episodios históricos vividos por Gálvez durante los tres años que anteceden la creación del Estado Independiente de Acre, su duración y su ocaso, es muy difícil identificar a los personajes, sean históricos, ficticios, alegóricos o anacrónicos. Del mismo modo, es casi imposible destejer el inmenso entramado intertextual que se establece con prácticamente todo el arte occidental.

En dicho tejido, merecen destacar los diálogos explícitos con la literatura española, presente no solamente por el origen gaditano del protagonista, a nivel temático, sino por la lectura paródica que se hace de la novela picaresca, del *Quijote*, de la comedia clásica o de las zarzuelas. Tres de las cuatro partes de la novela traen epígrafes de textos españoles: de las *Novelas ejemplares*, de Cervantes, en la primera; de *La vida es sueño*, de Calderón, en la segunda y de *El arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, en la cuarta. Además aparecen fragmentos de *La Galatea* de Cervantes, en versión original y referencias al *Lazarillo de Tormes*, a la zarzuela *La gran vía*, a pinturas de El Greco, entre otros.

Es evidente que el tono irónico y burlesco tiene la función explícita de desacralizar no solamente la versión oficial de la historia sino que también el papel mismo de la literatura en la constitución de los mitos nacionales y el establecimiento de los propios cánones literarios. La historia oficial se presenta como una especie de opera bufa: es significativo en dicho contexto el hecho de que en toda su acción, el personaje Gálvez esté acompañado por un grupo teatral que representa fragmentos de óperas clásicas, pero principalmente espectáculos del género chico. Para el narrador, el *boom* gomífero en la región no pasó de un “vaudeville político” (p. 196) y sus personajes son poco más que payasos en escena.

La carnavalización, de acuerdo con la utilización hecha por Bakhtin², aparece de varias formas. Además de constantes desfiles, bailes de máscaras, representaciones teatrales, hay que apuntar la coronación bufa de Gálvez como emperador del nuevo Estado, en un escenario falso, construido en cartón, con los restos de los decorados usados en las óperas. En la fiesta de la coronación sobra la bebida y todo termina en una inmensa orgía que acaba por abolir cualquier relación de jerarquía

² *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, trad. Yara Frateschi Vieira, HUICITEC, São Paulo, 1987.

social. Además, el episodio de la coronación y desentronización del emperador de Acre y los aspectos insólitos y burlescos de su gobierno están estructurados en la narrativa de modo tal que hacen recordar al Carnaval.

Sin embargo, el índice más expresivo de la carnavalización está en la construcción misma del texto, formado por la unión de una serie de fragmentos, como ya se dijo, originarios de las más variadas fuentes. Se mezclan lenguaje culto y popular, periodístico y literario; prosa y verso, lírica y drama; fragmentos de relatos técnicos y memorias, crónicas periodísticas y relatos de viaje; referencias a piezas de teatro satírico o dramas barrocos; óperas y zarzuelas; recetas y noticias periodísticas; relatos orales y leyendas nativas; apuntes enciclopédicos y fragmentos de ensayos técnicos y filosóficos. Un verdadero mosaico amalgamado por la ironía y la parodia cuya función es demostrar al lector la incapacidad de representación por intermedio del discurso de cualquier verdad monolítica.

Bastante significativo es el penúltimo fragmento de la novela, titulado “Grand finale ou petit apothéose”, en el que Gálvez se niega a ver su pasado con la seriedad de las memorias y de las autobiografías convencionales. Prefiere ver sus aventuras como lo que siempre fueron: “un pastiche de la literatura en serie, tan subsidiaria y tan enriquecedora del mundo”³.

LA ESTRELLA SOLITARIA

El libro de Domingo, que mereció el *VII Premio de Novela Ciudad de Salamanca* en 2002, reconstruye de forma ágil y casi lineal la vida de Gálvez. Según la narrativa, el personaje nació en Cádiz, en 1863 y murió en la Madrid republicana, en 1935. La mayor parte de los doce capítulos, sin embargo, tratan del período en que vivió en la Amazonía, entre 1897 y 1899. La estructura narrativa sigue los cánones del siglo XIX: narración en tercera persona y foco narrativo que sigue al protagonista. El uso abundante de descripciones recrea el ambiente exótico en donde se desarrolla la acción. El primer capítulo, titulado “Manaos, la dorada”, por ejemplo, traza un vasto panel de la ciudad en la época áurea del *boom* gomífero, para ubicar en ella el protagonista en 1898. Para ello, el narrador se vale de la vasta documentación y de la tradición oral existente sobre la época.

³ MÁRCIO SOUZA, *Gálvez, emperador del Amazonas*, trad. Basilio Losada, Ediciones B, Barcelona, 1987, p. 251.

Se puede observar, sin embargo, tanto en la reconstrucción del ambiente como del protagonista una serie de elementos románticos que no comparecen en la novela de Souza, como hemos visto en las páginas anteriores. El Gálvez pintado por Domingo, al contrario de lo que muestran los pocos documentos históricos que hay sobre él, que suelen presentarlo como un arribista más, es una figura romántica e idealista. Fiel a sus principios revolucionarios, quiere implantar en las selvas amazónicas, un estado igualitario, movido por dos motivos básicos. El primero es recuperar el honor familiar perdido al tener que abandonar España después de envolverse en un desfalco en el Banco en que trabajaba. El segundo, más significativo en la trama, es impedir que el imperialismo yanqui ocupe aquel rincón amazónico. Él lucha contra dos intentos de los yanquis de fijarse en la región. Inicialmente denuncia a través de la prensa local la existencia del borrador de un acuerdo secreto entre bolivianos y autoridades norteamericanas. Más tarde, su acción impide que el *trust* de empresarios norteamericanos contratado por el gobierno de Bolivia para defender sus intereses en el área logre una acción efectiva. Tal objetivo explícito se reitera en el texto que viene en la tapa del volumen: se presenta al protagonista como el único español que ha sido capaz de derrotar a los norteamericanos en un conflicto.

La novela presenta la lucha antiamericana como una especie de desquite contra la vergonzosa derrota sufrida por los españoles en la reciente Guerra Hispanoamericana del 98. El honor de la familia Gálvez, formada básicamente por marinos españoles derrotados en la contienda, se recupera en el episodio en que Luis consigue evitar que los norteamericanos se fijen en Acre.

Las imágenes de una España decaída y derrotada en los fines del siglo XIX son frecuentes en la narración e impulsan a que Gálvez regrese una vez más al continente americano, como si su lucha solitaria fuera suficiente para recuperar las glorias del derrotado imperio español y conquistar su El Dorado personal. Intenta volver a la región pero no se lo permiten. Sus antiguos amigos habían perdido el poder en Manaos y él tiene que huir hacia Cuba, después de pasar un período encerrado en un fortín brasileño en la selva.

Es significativo que se dirija al lugar de la derrota española. Allí, a pesar de identificarse con la población, no soporta que la tierra en que sus antepasados habían conquistado fama y gloria esté prácticamente transformada en una colonia yanqui. Retorna, entonces, a Sudamérica y lleva una vida modesta y oscura en Rio de Janeiro y Buenos Aires,

hasta decidir pasar sus últimos días en España, con la caída de la monarquía.

La obra de Domingo opta, en la reconstrucción de Gálvez, por una de las tendencias de la novela histórica contemporánea⁴: usar el ejemplo del pasado como forma de intentar dirigir las acciones del presente. De esa manera, la novela se vincula no solo estructuralmente sino que también en su contenido a una visión conservadora del género que, aunque haya sido muy frecuente en el siglo XX, retoma valores del siglo XIX.

La forma de actuar del protagonista, estrella que brilla solitaria, repite el modo individualista de encarar la acción del hombre en la sociedad en que está inserto aunque la niegue, actitud bastante común durante el romanticismo. Además, el hecho de que dicha estrella brille fugaz para apagarse después sin explicación y sin dejar rastros de su luz también apunta hacia dicho individualismo, cuya explicación está en la fatalidad del destino.

El título de la novela viene de una frase en que el narrador se plantea “...qué es lo que hace que algunos nos convirtamos en estrellas solitarias cuyo destino es brillar un día para perderse luego en el firmamento”⁵, interrogante que no contesta. Se trata, seguramente, de una lectura que hace Domingo de una obra de la historiografía brasileña que trata del episodio de la República de Acre.

Como se sabe, la labor del historiador y la del novelista histórico poco se diferencia en sus procedimientos formales. Ambos llevan a cabo minuciosa investigación en diversos tipos de fuentes documentales para construir su discurso narrativo. La diferencia básica está en el pacto establecido con el lector. Aunque el novelista investigue en diversos archivos o lea docenas de obras, el resultado de su trabajo no pretende ser científico, sino ficcional, al contrario del trabajo del historiador. Aunque rellene su narrativa con datos históricos no busca veracidad sino verosimilitud. Sus lectores deben leerlo como ficción y la verdad que se produce es de otra naturaleza. El historiador, por su parte, puede valerse de técnicas narrativas semejantes a las del novelista o consultar las mismas fuentes documentales, utilizando algunas y desechando otras. La

⁴ Véase sobre el tema, SEYMOUR MENTON, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, F.C.E., México, 1993.

⁵ Cito por ALFONSO DOMINGO, *La estrella solitaria*, Algaida, Sevilla, 2003, p. 437.

verdad que pretende transmitir, sin embargo, es diferente, garantizada por el estatuto de la ciencia.

Aunque el episodio del Estado Independiente de Acre sea poco estudiado, hay una obra brasileña fundamental para el tema: la *Formação histórica do Acre*, del historiador Leandro Tocantins⁶. Y, pese a que Domingo agradece en su novela a los funcionarios de los veintidós archivos que dice haber consultado en varios países, parece que la mayor parte de su narrativa se asienta en dicha obra. El libro de Tocantins dedica a la República de Gálvez toda su sexta parte, titulada “A República da Estrela Solitaria”, con nueve capítulos que narran detalladamente el episodio en más de cien páginas. Desde el título, que parece prestado de Tocantins, hasta la forma de estructurar la acción del protagonista, se nota la presencia de la *Formação histórica do Acre*, en la obra del novelista español.

Lo más interesante, sin embargo, es constatar que el epígrafe de la referida parte del libro de Tocantins es un fragmento del *Quijote* y que en varias ocasiones el historiador brasileño compara las acciones de Gálvez a las del famoso caballero manchego. Es la literatura que apunta los caminos a la historia. Vale la pena citar la frase con que cierra el capítulo 27: “Afinal a missão que sempre ele sonhara emprender estava a caminho de concretizar-se... D. Quixote, armado cavaleiro marchava a serviço de sua República para aumentar os títulos e a honra” (p. 270). Idea similar a la que Domingo también usa en el cierre de su novela.

Conviene aclarar que el diálogo intertextual de que se vale el novelista segoviano en su obra no disminuye su valor pues se trata de un procedimiento bastante usual en la novela histórica contemporánea. Lo que sí la empobrece es la lectura romantizada que el narrador ofrece de su protagonista sin problematizar la visión bastante idealizada que el historiador Tocantins trae en su obra que intenta construir una identidad para la región de Acre, de acuerdo con el nacionalismo romántico del siglo XIX.

Históricamente parece cierto que la idea de la estrella solitaria tiene origen en el mismo Gálvez: ya aparece en la bandera que éste dibujó para su República, como queda registrado en un decreto firmado por él. Dicha bandera estaba formada por un rectángulo dividido en dos triángulos, uno verde, otro amarillo, los colores principales de la bandera de Brasil,

⁶ Véase LEANDRO TOCANTINS, *Formação histórica do Acre*, 3ª ed., Civilização Brasileira-INL/Conselho Federal de Cultura-Governo do Estado do Acre, Rio de Janeiro-Brasília-Rio Branco, 1979, t. 1.

y tenía en lo alto una gran estrella roja solitaria, símbolo de la revolución. Esta bandera es semejante a la que todavía se usa oficialmente en el Estado de Acre.

Escapa a los límites de esta comunicación presentar el listado detallado de las relaciones intertextuales entre la novela de Domingo y el libro de Tocantins. Tal diálogo no se limita a la presencia de citas literales; fragmentos descriptivos de la región; una larga nómina de personajes históricos que aparecen ficcionalizados; el relato de las actividades llevadas a cabo por Gálvez durante su breve gobierno; o el hecho de que la mayor parte de las fotos y dibujos que ilustran la novela hayan sido sacados del libro de Tocantins.

Lo más importante, sin embargo, es el tono idealizado de la construcción del héroe. Transformado en noble caballero español, Gálvez crea una República en los confines de la Amazonía, basado en la tríada de la Revolución Francesa (no por casualidad su fecha de fundación el 14 de julio), para más tarde entregarla a las autoridades brasileñas y regresar a su tierra, con todas las cuentas pagadas por las cajas del tesoro del Estado de Amazonas. Así lo retrata el historiador brasileño en los años 60, época en que la región de Acre después de ser territorio federal se transforma en Estado. De la misma forma lo retrata el novelista español, casi medio siglo después, en *La estrella solitaria*.

LECTURAS COMPARADAS

Género híbrido por excelencia, ya que al mismo tiempo que es ficción, es decir, invención literaria, necesariamente tiene que valerse de hechos históricos, es decir, no inventados, la novela histórica viene siendo cultivada con mayor o menor intensidad desde su aparición y apogeo en el siglo XIX. Sufrió las crisis particulares de los dos géneros que en ella se cruzan y pasó por una serie de cambios formales y de contenido, a lo largo de los dos siglos de su trayectoria. Sin embargo, no ha dejado de existir.

Algunas veces se acerca más al formalismo exagerado que refleja la ruptura del mimetismo realista que regía la novela del siglo XIX; otras se mantiene fiel a los principios que la vieron nacer, más cercana a la acción retratada que a la construcción explícita de dicha acción. La verdad es que, a pesar de las crisis del discurso historiográfico y ficcional, la novela histórica mantuvo su público, lo que se podría explicar por cierta necesidad que tiene el hombre de refugiarse en la fantasía para mejor poder soportar la realidad, casi nunca de acuerdo con sus deseos. Y nada mejor que hundirse en épocas distantes para, al mismo tiempo en que se

fuga de la realidad hostil, poder recargarse con nuevas energías que permitan enfrentarla e, incluso, si es el caso, intentar modificarla.

De la misma forma que muchas veces el lector se vale de la ficción histórica para intentar modificar su caótica realidad, el escritor, al poner la acción de sus novelas en un tiempo que no es el suyo, también intentará presentar una relectura de los hechos históricos, principalmente de aquellos con los cuales no está de acuerdo. Al transformar un personaje histórico en protagonista de novela, el escritor puede redirigir la lectura que la historia oficial hizo de dicho personaje, sea para revalorizarlo, sea para sacarle sus máscaras, sea para desmistificarlo, sea, en fin, sencillamente para humanizarlo. Sin embargo, independiente del deseo del escritor en querer conducir su lector a determinada lectura, es este quien debe proferir la palabra final. Cabe al lector analizar la coherencia con que el narrador construye su fabulación, para decidir si cree o no en esa verdad que el escritor le quiere imponer. Solo a él cabe decidir si no se trata, sencillamente, de una versión diferente que podrá o no adquirir el estatuto de verdad, de acuerdo con la capacidad de convencimiento del relato. Como afirma el novelista peruano Mario Vargas-Llosa, la verdad de una novela, al fin y al cabo, depende de su capacidad de persuasión, de su forma comunicativa, de su magia⁷.

Así, podemos decir que Alfonso Domingo, al intentar conducir al lector a aceptar a Don Luis Gálvez Rodríguez de Arias como un revolucionario, noble e idealista, que quiere fundar un país nuevo en los confines de la selva, movido solamente por los principios de igualdad y fraternidad y por su lucha contra el imperialismo norteamericano, está negando al lector la oportunidad de decidir cual debe ser su lectura. Si prefiere apenas deleitarse con los lances caballerescos e increíbles de ese personaje, en cuya construcción injerta rasgos que hicieron del Quijote un héroe universal y querido por su idealismo. O si prefiere, a través de las insólitas hazañas de su personaje, discutir las facetas que componen el ser humano, capaz de luchar por las ideas más sublimes, pero al mismo tiempo, capaz de explotar vilmente a sus semejantes, de negociar con sus ilusiones más sublimes o de traicionar sus sentimientos más puros. O, finalmente, si prefiere ver todo eso a la vez.

En ese sentido la novela de Souza, aunque escrita casi tres décadas antes, es más actual e interesante. Al abandonar la forma realista y canónica de ordenar el relato, optando por presentar un inmenso

⁷ Cf. MARIO VARGAS-LLOSA, *La verdad de la mentiras. Ensayos sobre literatura*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1990.

mosaico de fragmentos, permite al lector múltiples opciones de lectura. De acuerdo con Bakhtin, el plurilingüismo o polifonía, es el discurso del otro que lee al otro y sirve para refractar las intenciones del autor⁸. En la parodia lo que se manifiesta es un tipo de diálogo discursivo en que lo escrito se lee al otro y las palabras de los otros, entrelíneas, adquieren nuevos significados. El extrañamiento inicial propicia una nueva lectura, un nuevo sentido. Podríamos decir que se trata de un procedimiento antropofágico en el que al mismo tiempo que el lector devora lo que ha sido dicho, ese discurso tragado retorna reestructurado y niega al anterior, produciendo un nuevo sentido.

Esta es la estrategia de que se vale Souza, creando una especie de poética de la desconstrucción a través de la utilización de la parodia, la ironía o la carnavalización. Son varias las verdades que pretende desconstruir en su novela: el cánón artístico y literario (los géneros narrativos, musicales y dramáticos); el pensamiento logocéntrico occidental; el ideal de revolución y las utopías políticas; la visión turística estereotipada de la región amazónica; los mitos de la historia oficial que perpetúan en el poder grupos políticos y económicos, entre otros.

Delante del vasto panel policromático y polifacético que constituye la novela, el lector tiene que romper su encantamiento y se da cuenta de que eso es la ficción. Y como tal, hace su lectura; una lectura que puede ser crítica, política, ideológica, simbólica, o todo ello al mismo tiempo. Como delante de un inmenso calidoscopio los sentidos se mueven y, a la vez, producen nuevos sentidos. Y es a través de esa polifonía de sentidos que se mueve la nueva novela histórica latinoamericana que pretende romper la noción de verdades absolutas e instrumentar la noción de versiones, de múltiples perspectivas con la intención de recoger los fragmentos del pasado, con todas sus consecuencias, tanto éticas como políticas o estéticas. Ese tipo de novela histórica, entonces, se transforma en un lugar de reflexión, cuestionando procedimientos narrativos de la historiografía tradicional y disputando con los textos históricos la hegemonía de la producción y la transmisión del saber. Y el saber que de ahí viene se presenta plenamente capacitado para responder las grandes preguntas del ser humano y organizar su memoria.

ANTONIO R. ESTEVES

⁸ MIKHAIL BAKHTIN, *Questões de literatura e de estética*, trans. Aurora F. Bernardini et al. 2ª ed., UNESO-HUICITEC, São Paulo, 1990, p. 127.

UNESP/Assis – Brasil

SERGIO PITOL: UN ADELANTADO

Si lo que haces es bueno,
está por delante de tu tiempo¹

Sergio Pitol es uno de los pocos y afortunados escritores que ha visto cambiar dramáticamente la recepción de su obra. De ser un autor poco conocido y con escasos lectores en su propio país, ha pasado en unas cuantas décadas a ser reconocido como una figura de primera línea dentro de las letras mexicanas y ser leído en casi todo el mundo de habla hispana. Me propongo en este trabajo analizar algunos de los factores que pueden haber contribuido a retardar el encuentro de la obra de Sergio Pitol con sus lectores.

El “éxito literario” no es ningún término técnico de la ciencia literaria, ni siquiera de la llamada estética recepcional, afirma Gustav Siebenmann². Tampoco tiene una relación directa con la innovación en la técnica narrativa. Durante muchos años un éxito inmediato fue considerado por la crítica literaria como un probable indicio de trivialidad. En el otro extremo se encuentra el llamado “síndrome Van Gogh”, o sea el pensar que la ausencia de cualquier éxito significaría la segura gloria póstuma.

Para Jauss, “el éxito espontáneo por una parte y la paulatina o retrasada comprensión por la otra, se hallan respectivamente en los dos extremos de una escala valorativa de los modos de recepción”³. Al correr de los años, un mismo texto puede pasar de un extremo al otro de la escala valorativa, es decir, sobrevivir a la interpretación primera y ser interpretado de otra manera en el futuro. De eso se encargarán los críticos. El gran crítico —dice Steiner— sabrá intuir: escudriñará el horizonte y preparará el contexto para el reconocimiento futuro.

Si nos atenemos a los tipos de éxito inmediato que propone Siebenmann, nos daremos cuenta de que Pitol, casi desde que empezó a

¹ “La novela como pasión”, entrevista a Lobo Antunes en “Babelia”, núm. 643, *El País*, 20/III/04.

² “Técnica narrativa y éxito literario”, en DIETRICH RALL (comp.), *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, UNAM, México, 1993, pp. 365-380.

³ *Ibid.*, p. 367.

escribir, fue ascendiendo por cada uno de los niveles de la escala del éxito literario:

1.- *Aceptación de sus manuscritos por una editorial*. En México, lo han publicado, desde 1965, la Universidad Veracruzana, Joaquín Mortiz, Fondo de Cultura Económica, Siglo XXI y Océano. A partir de su primera novela, que publicó en 1972, ERA lo convirtió en uno de sus autores más constantes. En España, lo han publicado Anagrama, Seix Barral y Tusquets.

2.- *Reseñas o críticas después de la divulgación de su obra*. Pueden encontrarse reunidas en los volúmenes *Sergio Pitól ante la crítica*⁴ y *Vientres Troqueles*⁵. O bien, dispersas en numerosos diarios, suplementos culturales y revistas literarias de México y América Latina.

3.- *Que se haya hecho acreedor a uno o varios premios literarios*⁶. Entre los más importantes que ha recibido, se encuentran: el Villaurrutia (1980), el Herralde de Novela (1984), el Premio Nacional de Literatura (1993) y el Juan Rulfo (1999).

4.- *Reediciones de sus obras*. Tanto los volúmenes que reúnen sus cuentos —*Infierno de todos*, *Los climas*, *Nocturno de Bujara* (desde su segunda edición titulado *Vals de Mefisto*)— como sus novelas y ensayos han visto, por lo menos, una segunda edición.

5.- *Traducción a uno o varios idiomas extranjeros*. El volumen de cuentos *Infierno de todos*, publicado por la Universidad Veracruzana en 1965, fue traducido al polaco dos años después, al igual que *Del encuentro nupcial*, en 1974. La primera novela, *El tañido de una flauta* fue traducida al polaco (1975), al húngaro (1981) y al francés (1986). *Vals de Mefisto* cuenta con una traducción al italiano (1991); *Juegos florales*, al ruso (1985) y *El desfile del amor* al francés (1989), portugués (2000) y alemán (2003); *La vida*

⁴ *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*, comp. Eduardo Serrato; pról. Alberto Vital, UNAM-Era, México, 1994.

⁵ ALFONSO MONTELONGO, *Vientres troqueles. La narrativa de Sergio Pitól*, Universidad Veracruzana, México, 1998.

⁶ Véase “Historia de unos premios”, palabras pronunciadas por Sergio Pitól al recibir el Premio Latinoamericano y del Caribe Juan Rulfo 1999, en *Premio Juan Rulfo una década*, Universidad de Guadalajara-F.C.E., México, 2002, pp. 369-379.

conyugal al italiano (1994), alemán (2002) y holandés (2003); *El viaje*, al francés y al alemán (2003).

De donde se desprende que mucho antes de la aparición de *El arte de la fuga* (1996), la obra que marcó el cambio en la recepción de Sergio Pitol, nuestro autor había ya alcanzado el llamado éxito literario. ¿Qué le faltaba entonces para ser más leído, más conocido por el llamado gran público?

Juan Villoro aventura en una conversación con Pitol⁷ que el dramático cambio en la recepción se debe a su presencia en México:

Durante años fuiste un escritor un tanto marginal, desconocido para el gran público. Tu regreso definitivo ha sido como de hijo pródigo: premios, reediciones, un sinfín de entrevistas; alguna vez me dijiste que el reciente éxito de tu obra se debe a que vives en México.

Pero además de estar físicamente presente en México, donde estableció su residencia definitiva desde 1993, Sergio Pitol se hizo presente como una persona real por su libro de memorias, ensayo o autobiografía literaria, *El arte de la fuga*.

*El arte de la fuga*⁸ es la obra que marca el giro de ciento ochenta grados en la recepción de un autor cuyo primer libro de cuentos⁹, publicado treinta y cinco años atrás con un tiraje de 200 ejemplares, había pasado casi por completo desapercibido. En cambio, cuando en 1997 se presentó por primera vez en la ciudad de México *El arte de la fuga*, ya estaba agotada la primera edición y el autor fue recibido por un numeroso público con una larga ovación “como si fuera yo una estrella de rock o algo por el estilo” —comenta Pitol con su característico buen humor.

¿Pero cómo se da esta súbita transformación? De entrada, podemos decir que con el trabajo constante del autor. Ni antes ni después de *El arte de la fuga*, Sergio Pitol ha dejado de escribir. No sólo añade nuevos textos a su ya vasta obra sino que tiene la costumbre de corregir y de pulir incluso lo ya publicado. Por ejemplo, cuando un poco desilusionado por la frialdad de la recepción de su primer libro de cuentos, en 1961 vendió todo lo que entonces tenía para irse a Europa, desde la cubierta del barco alemán en el que viajaba empezó a rehacer, corregir y pulir muchos de

⁷ Véase JUAN VILLORO, “El viajero en su casa: Conversación con Sergio Pitol”, *Casa del Tiempo*, México, 1990-91, núms. 98/99, pp. 37-44.

⁸ *El arte de la fuga*, Era, México, 1996.

⁹ *Tiempo cercado*, Editorial Estaciones, México, 1959.

los textos de *Tiempo cercado* que, junto con otros nuevos, en 1965 publicaría la Universidad Veracruzana con el título de *Infierno de todos*. Casi diez años después, Seix Barral publicó este mismo volumen con dos nuevos cuentos¹⁰.

Ese primer viaje a Europa, emprendido a los 28 años de edad, fue el punto de partida para un largo viaje que –descontando algunos breves regresos a México– mantuvo a Pitol en perpetuo movimiento durante casi tres décadas.

El escritor holandés Cees Nooteboom, otro gran viajero, se pregunta si la *stabilitas loci* –antigua ley que impide a los monjes trapenses y cartujos abandonar sus monasterios una vez tomados los hábitos– será la norma humana habitual y su contrario, el movimiento, lo excepcional. Pero, al igual que cualquier par de extremos, es posible que la estabilidad y el movimiento se toquen. Afirma el holandés, que tanto el viajero como el monje pasan muchas horas solos y en silencio. El primero moviéndose en el cielo mientras se traslada en un avión y el segundo, inmóvil en su celda. En una reciente entrevista Pitol dijo que durante los muchos años que no se dejó ver en México, sus lectores seguramente lo imaginarían como un escritor “enclaustrado en una móvil torre de marfil”¹¹.

Sin embargo, desde Barcelona, Moscú, Roma o cualquier otro lugar donde se encontrara, Pitol enviaba cuentos, colaboraciones breves para suplementos culturales, novelas listas para la imprenta¹², o las traducciones de sus obras que iban apareciendo en otros países. Todo lo que él escribía llegaba a México por correo.

Recuerdo un fragmento de su *Diario de Moscú*, publicado en “Sábado”, suplemento del ya desaparecido periódico *unomásuno*, que me conmovió porque mostraba a un escritor profundamente deprimido en aquellos terribles inviernos que sólo se soportan leídos en las novelas de Dostoievski. No hay que olvidar que Sergio Pitol creció en el cálido clima de Veracruz.

Tras la publicación de sus cuentos o novelas en la ciudad de México aparecían esporádicamente reseñas o textos críticos que invariablemente aludían a su costumbre de estar lejos: “Sergio Pitol el de todos los regresos” (Poniatowska, 1981), “La alienación del extrañamiento. La

¹⁰ *Biblioteca breve de bolsillo, Libros de enlace*, 83.

¹¹ PEDRO M. DOMENE, “El universo literario y personal de Sergio Pitol”, *Batarro. Revista Literaria*, 2002, núms. 38/39/40, p. 30.

¹² La primera edición de *Domar a la divina garza* (Anagrama, 1988) apareció en España antes que en México (Era, 1989).

trilogía del desarraigo” (Prada Oropeza, 1990), “El turista del mundo” (Bradú, 1993), “Peregrino de su patria” (Hernán Lara, 1993), “Sergio Pitol, las estaciones del nómada” (Moreno Durán, 1993).

Pitol no daba ninguna explicación sobre sus planes a futuro, pero cuando ocasionalmente regresaba a México lo hacía con la seguridad de que solamente había venido para volverse a ir. Ahora, muchos años después y ya reinstalado definitivamente en la ciudad de Xalapa, Veracruz, reconoce que siempre tuvo la conciencia de estar lejos de lo que estaba pasando en México, tanto en el mundo literario como en el que llamamos real:

...mis libros aparecieron sin estar yo presente, y arrastraban una vida fantasmal. Fuera de un puñado de lectores fidelísimos y entusiastas, para el resto de los lectores mexicanos era yo inexistente, una sombra, un excéntrico, alejado de la realidad mexicana y también de la hispanoamericana... fraguando historias bizarras que tenían lugar en Venecia o Samarcanda...¹³

No obstante que durante su larga etapa viajera, el escritor siempre encontró la forma de hacerse presente en México, ya fuera a través de sus escritos o de breves visitas a sus familiares y amigos, es posible que su ausencia haya sido uno de los factores determinantes de la pobre recepción que tenían sus obras entre los lectores mexicanos.

El mismo año de la publicación de su primera novela, *El tañido de una flauta* (1972) su autor vino a México después de una larga estancia en el extranjero. Elena Urrutia celebró la reciente aparición de la novela e hizo votos porque, “ahora sí”, el regreso del escritor fuera para siempre y lograra remover el “desasosiego” que provocan tanto su persona como su literatura:

Qué mejor oportunidad para leer a Sergio Pitol y para intentar desentrañar esa suerte de malestar que su persona y su obra provocan. Porque el que se va de un lugar, de su pueblo, de su país, y lo hace libremente, despierta en el que se queda multitud de sentimientos oscuros y contradictorios¹⁴.

¹³ PEDRO M. DOMENE, *op. cit.*

¹⁴ ELENA URRUTIA, “*El tañido de una flauta*”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto...*, p. 150.

Pero para cuando la nota se publica en la “Revista Mexicana de Cultura” en junio de 1972, Sergio Pitol ya estaba de regreso en Varsovia. Esta vez convertido en el primer agregado cultural que tuvo la Embajada de México en Polonia.

Un segundo factor que hay que tomar en cuenta es la forma narrativa que va adoptando el autor. Una de las preocupaciones constantes de Pitol mientras desde Europa escribía era liberarse, cada vez más, del lenguaje oficial u “oficioso” (propio de los “oficios”) que durante sus muchos años de trabajo en el Servicio Exterior mexicano se veía obligado a usar, a leer o a escuchar todos los días. Pitol se negaba a escribir en el mismo lenguaje de los télex, los oficios o los discursos, en ese lenguaje que como él mismo ha dicho “parece castellano pero que no lo es del todo” y está hecho para encubrir, para no dejar ver ningún pensamiento verdadero. Pitol encontró la forma de aprovechar literariamente esos falsos discursos parodiándolos. Así, representando la palabra ajena en la manera paródica que apunta Bajtín, narrando oblicuamente lo que oía, fue introduciendo otras voces en su literatura que crearon los “dobles” paródicos¹⁵ de una funcionaria cultural del Gobierno Mexicano (la Falsa Tortuga de *El tañido de una flauta*), de una docta maestra de letras (la Marietta Karapetiz de *Domar a la divina garza*), o de los infaltables “licenciados” en la vida política y social mexicana (el Dante C. de la Estrella de *Domar a la divina garza*).

Pero la parodia es un género que exige el conocimiento del objeto parodiado. Cuando en México apareció *El tañido de una flauta* en 1972, no todos los lectores pudieron apreciar el “doble” paródico de una funcionaria cultural como la encarnada en la Falsa Tortuga. Y solamente los escasos lectores de Cine Club, pudieron disfrutar la burla que se hace de ella al asegurarle que Lubitsch era húngaro:

—¿Se dio cuenta de cómo me embistió esa hiena?...

—...Hubo un momento en que creí que sacaría instrumentos de tortura para proseguir el interrogatorio. ¿Cómo no iba Ud. a confundir hasta la nacionalidad de Lubitsch con tales procedimientos? De cualquier modo se defendió muy bien.

—¿Sí? Yo no estoy tan segura... Y a propósito, ¿de dónde carajos era el tal Lubitsch?

—Húngaro, húngaro por supuesto.

¹⁵ Cf. LUZ FERNÁNDEZ DE ALBA, *Del tañido al arte de la fuga. Una lectura crítica de Sergio Pitol*, UNAM, México, 1998.

Respiró aliviada. Consideró que, después de todo, su prestigio intelectual había quedado a salvo, que podía seguir respetándose.

—¡Húngaro! ¿Lo está viendo? ¿Se da cuenta hasta dónde puede llegar la pedantería y el exhibicionismo de estos pinches franceses? ¡Que esa criada me exija a mí conocer en París la filmografía completa de un señor que, además de todo, es húngaro! ¡Joder!

El fragmento anterior es también un buen ejemplo de lo que Umberto Eco llama *double coding*¹⁶, es decir, mezclar códigos “altos” con códigos populares para dirigirse al mismo tiempo a un público minoritario de elite (la mención de Lubitsch) y a un público de masas (el uso de la expresión “¿de dónde carajos...?” o de la frase “pinches franceses”).

El nombre de Falsa Tortuga es también una muestra de la intertextualidad que tan frecuentemente usa Pitol en sus textos. Pocos lectores se habrán dado cuenta de que el apodo de la funcionaria mexicana alude a la “Falsa tortuga” de *Alicia en el país de las maravillas*¹⁷, aunque quienes no hayan captado esta intertextualidad no se pierden de la comprensión del texto.

El tercer factor tiene que ver con lo que los teóricos de la recepción llaman el horizonte de expectativas. Leemos enmarcados dentro de un horizonte colectivo de expectativas. Lo que cae fuera de ese horizonte no se percibe. Una novela como *El tañido de una flauta*, la primera de Sergio Pitol, que se construye sobre una base de conjeturas y metaficciones, cuyos referentes son el cine de las primeras décadas del siglo xx, la literatura y el arte, y cuyo título proviene de unas líneas de Hamlet, no estaba dentro del horizonte de expectativas del lector mexicano de principios de la década de los años setenta del siglo pasado.

El recibimiento de *El tañido...* en el México de 1972 fue tan pobre que hizo decir a Carlos Monsiváis, el amigo y lector más constante de Pitol, que esa novela estaba destinada a ser “un clásico secreto de la literatura mexicana”. No sólo la fábula de la novela caía fuera del umbral de las expectativas del común de los lectores mexicanos, sino que también su forma vanguardista superaba los conocimientos de los no especializados. ¿Era admisible para la imaginación colectiva un escritor ficticio que se

¹⁶ Término acuñado por Charles Jenks, originalmente para aplicarlo a la arquitectura posmoderna.

¹⁷ Lewis Carroll, a su vez, se refiere a una sopa de tortuga artificial hecha a base de caldos de vaca que fue uno de los primeros alimentos sintéticos producidos en la Inglaterra del siglo xix. Cf. L. FERNÁNDEZ DE ALBA, *op. cit.*, pp. 58-59.

proponía “hacer una novela de la descomposición, un relato en que todo se fracture, las escenas, los personajes, las motivaciones, los ademanes mismos y, por supuesto el lenguaje”?¹⁸. ¿Una novela en la que los protagonistas no llegan inevitablemente al fracaso, sino que lo buscan como parte de una oscura vocación?

Afirma Alberto Vital, un gran estudioso de las teorías de la recepción, que en México existen por lo menos dos grandes grupos de lectores que tienen muy poco que ver entre sí: por un lado están los consumidores de una literatura hipercodificada, estabilizadora, apaciguadora y, por el otro, los “insatisfechos depositarios y transmisores de un arte infinitamente más arduo, rico y desestabilizador”¹⁹. *El tañido de una flauta* apela a los lectores del segundo grupo y les exige, además, una amplia cultura ya que la mayor parte de sus referentes se encuentran en la literatura, en la pintura o en el cine europeos.

Alfonso Montelongo sostiene en su estudio sobre la narrativa de Sergio Pitol²⁰, que no obstante que el autor se quejaba de la indiferencia ante sus obras “ninguna de ellas ha pasado totalmente inadvertida para la prensa mexicana.” No totalmente inadvertida, pero una primera novela que tuvo tan sólo siete reseñas a lo largo de siete años es para desmoralizar a cualquier escritor. Los “fidelísimos” lectores de los que habla Sergio Pitol, se mantuvieron escasos y durante más de dos décadas fungieron como los acólitos del “culto” a un escritor que no era leído ni conocido por la mayoría.

Muchos años después, en *El arte de la fuga* Pitol reproduce algunos fragmentos de su diario de Barcelona en los que revela las terribles penurias económicas por las que atravesaba mientras, insomne, luchaba con una novela a la que le cambiaba de nombre una y otra vez. “La miseria ha dejado de angustiarme —dice con diez pesetas en el bolsillo— pero no me permite trabajar como es debido”. No le han pagado la traducción de un libro de Jean Franco, no tiene noticias de la amiga que lo había invitado a Varsovia; de México no le escribe nadie, tiene pésima luz y hay un ruido constante en el barrio donde vive en Barcelona y aun así, Pitol no quiere hacer otra cosa más que terminar la novela que está escribiendo.

¹⁸ *El tañido de una flauta*, p. 187.

¹⁹ ALBERTO VITAL, “Sergio Pitol y sus lectores”, pról. a *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitol ante la crítica*, pp. 11-22.

²⁰ A. MONTELONGO, *op. cit.*, p. 25.

Sobreviviendo, robándole tiempo a otros trabajos no literarios Pitol se concentra en su relato y concluye *El tañido de una flauta* un día de julio de 1971. Es inevitable pensar que la cantidad de esfuerzo invertida no se corresponde con la escasa crítica recibida pero, por fortuna, el oficio de escritor nada tiene que ver con el débito y el haber.

Con cinco volúmenes de cuentos publicados, dos de ellos traducidos al polaco, y una novela, el escritor llega a los cuarenta años sin tener un público constatable. Pero afortunadamente, y quizás gracias a la fuerza de una vocación sentida desde lo más profundo de su ser, Sergio Pitol no pasó a engrosar las filas de los “bartlebys” de Vila-Matas²¹. Pitol, en cambio, no quita el dedo del renglón –sin metáfora– y de inmediato se da a la tarea de escribir una segunda novela. Un inexplicable impulso lo lleva hacia ella. No puede dejar de escribir.

Retoma *Juegos florales*, una novela que había iniciado en Xalapa en 1967, continuado en Moscú en 1980, y que no terminaría sino hasta 1982 en México²². El desconocimiento de su obra, que hasta entonces todavía prevalecía en el contexto literario, fue uno de los factores que impulsó a Teresa García Díaz a dedicar su tesis doctoral, en junio de 1993, a *Juegos florales*²³. En ella pueden encontrarse –dice García Díaz– los rasgos ya anunciados anteriormente en otros escritos del autor: la ironía, lo grotesco, la parodia, la oquedad, pero todo ello distribuido entre múltiples niveles narrativos del autor real, autores implícitos y autores ficticios, sumado a una amplísima gama de referentes culturales que hacen de esta segunda novela, quizás, la más difícil de Pitol para los lectores de novelas tradicionales. Y también fue la que más trabajo dio a su autor: “Me llevó diez o más años escribirla y describirla aunque durante ese tiempo hacía otras cosas como pequeños relatos. Pero nunca pude acabar nada hasta que acabé *Juegos florales*”²⁴.

La crítica no respondió a esta obra mucho mejor que a la primera. Salvo reseñas, hay muy pocos artículos y ensayos dedicados a *Juegos florales*, entre los que sobresale la tesis de la Dra. García Díaz.

²¹ Los “bartlebys” son los escritores que preferirían no volver a escribir después de que la crítica los ha ignorado. Véase ENRIQUE VILA-MATAS, *Bartleby y compañía*, Anagrama, Barcelona.

²² *Juegos florales*, Siglo XXI, México, 1982.

²³ *Del Tajín a Venecia: un regreso a ninguna parte*, tesis doctoral que TERESA GARCÍA DÍAZ presentó en la UNAM, y publicada por la Universidad Veracruzana en 2002.

²⁴ Citado en *ibid.*, p. 247.

Entusiasmado por su reciente descubrimiento de Bajtín, Sergio Pitól se embarca de inmediato en un tríptico carnavalesco compuesto por *El desfile del amor*, iniciado en Praga en 1983 y terminado en Mojácar un año después; *Domar a la divina garza*, cuya escritura recorrió el camino inverso iniciándose en Funchal en 1987 y terminándose en Praga un año después; y *La vida conyugal* (1991).

Le habían otorgado ya el Premio Villaurrutia (México, 1980) y el Premio Herralde de Novela (Barcelona, 1984) pero era aún poco conocido en España y poco leído en México y América Latina. Todavía no llega a los sesenta años de edad, todavía no escribe *El arte de la fuga*.

Publicado por la Universidad Veracruzana y otras instituciones culturales españolas y mexicanas, en el año 2002 apareció un número extraordinario de la revista literaria “Batarro”²⁵ dedicado a Sergio Pitól. La revista, titulada para la ocasión *El sueño de lo real*, proporciona, además de una rigurosa bibliografía, un listado de las direcciones electrónicas que sobre él se pueden consultar en Internet. ¿Soñó alguna vez Sergio Pitól con que sus obras podrían ser conocidas en todo el mundo a través de una misteriosa Red?

Los sueños forman parte de la vida real y literaria de Sergio Pitól. Algunas veces los incluye completos o literariamente transformados como en *El viaje*, el único libro de viajes que hasta ahora ha publicado:

Las visiones en el sueño cambian sin tregua, se imbricaban unas en otras, se convertían en una metamorfosis permanente. Trataré de hacer una semblanza de orden, un relato con forma más o menos sucesiva, a pesar de las infinitas sacudidas, de esa vocación por el caos tan presente en los sueños²⁶.

Otras, le resuelven el final de una novela, como es el caso de *El tañido de una flauta* o son capítulos de algún libro como “Sueños, nada más” en *El arte de la fuga*. También pueden formar el título de alguna de sus antologías como *Soñar la realidad*²⁷, o estar intercalados en sus ensayos. El mundo onírico es imprescindible en la escritura de Sergio Pitól y ha estado presente desde sus relatos iniciales, como “Los Ferri”, de hace casi

²⁵ *Batarro. Revista Literaria*, 2002, núms. 38/ 39/ 40, dedicado a Sergio Pitól bajo el título *Sergio Pitól. El sueño de lo real*, Universidad Veracruzana-Instituto Veracruzano de Cultura-Secretaría de Educación y Cultura de Veracruz, México, 2004.

²⁶ *El viaje*, Era, México, 2000, p. 83.

²⁷ *Soñar la realidad*, Plaza & Janés, Barcelona, 1998.

cincuenta años. En la construcción de muchas de sus páginas Pitol hace participar activamente a los sueños propios, a los que sueñan los personajes o los escritores ficticios que hay en sus textos, tal como lo hicieron Borges, Dostoievski o Thomas Mann. Y más próximos a la tradición hispánica, Quevedo, el teatro de Calderón o la poesía de Sor Juana. “Observa todos los sucesos como si fueran sueños” dice un aforismo budista del siglo XII, al que Pitol parece aferrarse a medida que cumple años: “Me parece que al llegar a la vejez... se comienza también a percibir el pasado como un sueño, una niebla. Nuestro presente y eso que damos en llamar la realidad es sólo la continuidad de ese sueño”²⁸.

Los sueños son tan importantes para Sergio Pitol que los invoca en todo momento. Por ejemplo, volando de vuelta de Barcelona, a donde había ido a presentar con gran éxito *Domar a la divina garza* (1988), leyó en una revista española que le ofrecieron en el avión una crítica mal intencionada y violenta en la que se ensañaban contra él y contra la novela. Un artículo como para amargarle el viaje a cualquiera. Pitol, en cambio, dedujo que “estaba soñando, sumido en medio de una pesadilla, lo cual lo tranquilizó y le permitió dormir por un buen rato”²⁹. Cuando despertó, el comentario y la revista seguían ahí, como el dinosaurio de Monterroso, pero “ya el *shock* había pasado”. Finalmente, se dijo Pitol, el esquema de Bajtín para el carnaval se había completado en él: coronación, fiesta y paliza final en el avión, porque ya en México recibió otras notas de periodistas españoles asegurando que *Domar a la divina garza* era una obra maestra.

Aunque desde sus primeros relatos y novelas, Pitol siempre había echado mano de sus recursos autobiográficos, de sus experiencias de viaje, de sus conocimientos de otras ciudades, otras lenguas y otras personas, pareciera que su prosa se complicaba a medida que era usada más para disfrazar que para transparentar sus fuentes. Pitol hacía todo lo necesario para que su ficción no dejara ver ninguna realidad.

En *El arte de la fuga*, Sergio Pitol parece tener conciencia de que está escribiendo un libro de “memorias” y que, por lo mismo, no requiere de velos para ocultar su realidad. Su estilo es más claro y, sobre todo, más personal. Se ha olvidado ya de dar vueltas por un laberinto de tramas para resguardar su intimidad.

²⁸ PEDRO M. DOMENE, “El universo literario y personal de Sergio Pitol”, en *El sueño de lo real*, p. 30.

²⁹ *Ibid.*, p. 31.

Sergio Pitol es un hombre sumamente reservado, ambiguo, que no gusta de ser tocado ni física ni espiritualmente. Por supuesto que socialmente es un tipo abierto, simpático, alegre, buen conversador, agudo y de magnífico humor, pero su privacidad la defiende a capa y espada. La capa podrá ser muy fina y la espada brillar en elegantes arabescos, pero el escritor no permite el acercamiento que haga decir a su interlocutor o lector *Touché!*

Aunque la escritura de Sergio Pitol parte siempre de algo experimentado por él mismo: un sueño, un diálogo, una conversación con algún amigo, un viaje, una lectura, no dejaba que su persona se percibiera entre líneas. Sus diarios son la cantera de donde extrae el material para sus ficciones, pero son privados. Sólo muy de vez en cuando publicaba algún fragmento de ellos pero cuidando de que su persona quedara protegida tras una bien construida ficcionalidad.

El sugestivo título de *El arte de la fuga* hace pensar que para Pitol la evasión, la fuga, ha sido un arte practicado durante sesenta años. Paradójicamente es a partir de este libro que Pitol deja de fugarse y se establece definitivamente en México pero, al mismo tiempo y gracias al éxito de *El arte de la fuga* no deja de viajar, pero ahora como un escritor de reconocido éxito.

El arte de la fuga, considerado por muchos como un ensayo, destrabó el mecanismo en la recepción de Pitol. Cuando los lectores pudieron acercarse a una narración en primera persona, se olvidaron un poco de los referentes culturales que no conocían —también en este libro existen en abundancia— y empezaron a leer lo que el autor, que acababan de descubrir, había escrito antes.

Los editores así lo entendieron y publicaron una antología personal, se reimprimieron todos sus cuentos en un volumen de Alfaguara, se reimprimió uno de sus primeros libros de ensayos sobre la novela inglesa, se reunieron en un solo volumen las novelas que integran el *Tríptico del carnaval*, se publicó en México y España *El viaje*, que muy pronto fue traducido al alemán y al francés. Como un reconocimiento a un prestigio ya consolidado, el Fondo de Cultura Económica inició en el año 2003 la edición de sus *Obras reunidas*.

Para el año 2004 un gran número de lectores en México y en América Latina han alcanzado, finalmente, a un escritor que se les había adelantado varias décadas.

LUZ FERNÁNDEZ DE ALBA

Universidad Nacional Autónoma de México

GENEALOGÍA, MEMORIA HISTÓRICA
E IDENTIDAD PERSONAL EN
SANTO OFICIO DE LA MEMORIA DE MEMPO GIARDINELLI

En la literatura argentina, la evocación del pasado ha dado lugar a una rica producción novelística a lo largo del siglo xx, con numerosos autores como Enrique Larreta, Antonio Di Benedetto, Enrique Molina, Martha Mercader, Juan José Saer, Abel Posse, María Esther de Miguel y María Rosa Lojo. Sus obras reconstruyen pasados lejanos, desde los inicios de la Colonia hasta finales del siglo diecinueve. Desde los años ochenta del siglo pasado, sin embargo, las novelas comienzan a evocar un pasado inmediato que representa, a menudo, la memoria de una experiencia compartida por el autor y sus lectores. Representativas de esto son las obras de Ricardo Piglia, Tomás Eloy Martínez, Luisa Valenzuela, Liliana Heker y otros. Dentro de este período ha surgido, además, una serie de novelas que pueden caracterizarse como historias de familia, donde la narración recrea, a partir de múltiples voces, y desde la generación presente, la experiencia de los antepasados, bisabuelos, abuelos, padres y otros familiares de los protagonistas. Dentro de esta modalidad se inscribe *Santo oficio de la memoria* (1991) de Mempo Giardinelli, así como *El libro de los recuerdos* (1994) de Ana María Shúa y una obra anterior de María Rosa Lojo, *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste* (1987). En estas novelas, la evocación de la historia es una experiencia personal, en la que la visión interpretativa y crítica del pasado se hace desde experiencias individuales y familiares que conectan los microcosmos íntimos con espacios comunitarios, nacionales e incluso transnacionales. En ellas convergen el testimonio, la autobiografía y el análisis psicológico y existencial. En otros países hispanoamericanos se da, también, este tipo de novelas, con ejemplos representativos como el de *La casa de los espíritus* de Isabel Allende y *La casa de la laguna* de Rosario Ferré. En el cultivo de esta narrativa han prevalecido las escritoras, quienes afirman, con su obra, el derecho a narrar la historia y a incorporar en ella la experiencia femenina anteriormente excluida del relato histórico. La confluencia de la memoria historiográfica y la memoria autobiográfica¹, provee un espacio textual en el que se entrelazan la memoria colectiva y las

¹ Véase al respecto MAURICE HALBWACHS, *On collective memory*, Chicago University Press, Chicago-London, 1992.

memorias individuales que reconstruyen una historia de familia. El relato evocativo se hace a través de un narrador o narradora, como ocurre en *La casa de los espíritus* de Allende (1982) en *El libro de los recuerdos* de Shúa (1994), o en *La casa de la laguna* de Ferré (1995, 1997)², o a través de la voces recreadas de varias generaciones, como lo ha hecho Giardinelli en *Santo oficio de la memoria*³. A esta última novela dedico el presente estudio.

Giardinelli evolucionó hacia la historia de familia y la estructura polifónica, luego de explorar distintas formas narrativas. En *La revolución en bicicleta*⁴, su primera novela, alternan dos discursos y dos voces, la del revolucionario paraguayo Don Juan Bartolomé Gaite y la del narrador, respectivamente en primera y tercera persona. En *Luna caliente*⁵, el autor utiliza la narración en tercera persona y el discurso indirecto, apropiados para crear la atmósfera de un *thriller*. El ambiente represivo de la época del Proceso sirve de telón de fondo, y la violencia inexplicable del protagonista puede interpretarse como alusiva al mismo, pero no es esto el eje de la obra. *Qué solos se quedan los muertos*⁶, en cambio, está escrita según el modelo del género detectivesco *hard-boiled* pero, a la vez, combinando la ficción con la autobiografía, presenta un personaje que reflexiona sobre su condición de exiliado en México y sobre la Argentina que tanto él como su antigua amante tuvieron que abandonar durante la represión. Giardinelli ensayaba allí el uso de una voz reflexiva más autónoma, menos entretrejida con la trama porque, según él mismo lo explica, iba a necesitar “mucho dominio y mucha soltura sobre el hilo reflexivo” en la preparación de *Santo oficio de la memoria*⁷. “En esta novela”, declara, “habrá un hilo reflexivo con la acción entretrejida, en vez de una trama de acción con un hilo reflexivo” (*id.*). *Qué solos se quedan los muertos* es, según el autor, una novela de transición. En ella trabaja con los mismos ingredientes que, simultáneamente, iba elaborando en la realización de un proyecto mucho más ambicioso, el de reconstruir un siglo de historia argentina a través de una multiplicidad de voces que rescatarían la experiencia de una familia italiana, como la del autor,

² Estas dos fechas corresponden, respectivamente, a las versiones en inglés y en español de la novela.

³ Seix Barral, Barcelona, 2000.

⁴ Bruguera, Buenos Aires, 1984.

⁵ Bruguera, Buenos Aires, 1984.

⁶ Sudamericana, Buenos Aires, 1985.

⁷ KARL KOHUT, *Un universo cargado de violencia. Presentación, aproximación y documentación de la obra de Memo Giardinelli*, Vervuert, Frankfurt/M., 1990, p. 45.

desde la pareja inicial de inmigrantes hasta la cuarta generación. Giardinelli ahonda, como nadie había hecho antes en la novelística argentina, en los conflictos, adaptaciones y ambigüedades de la integración del inmigrante en una sociedad en la que las crisis se han sucedido sin llegar a ser resueltas⁸. Beatriz Sarlo, en *Escenas de la vida posmoderna*, afirma la necesidad de escuchar, “las voces que llegan desde atrás” porque, según ella, “nadie carece de responsabilidad y la responsabilidad no se ejerce sólo sobre las acciones futuras. Somos tan responsables del pasado como del futuro, porque en el pasado... están las tareas no concluidas y las injusticias no compensadas”⁹. Pedro, regresando del exilio en México, como lo hizo el propio Giardinelli, al reinstaurarse la democracia en la Argentina, recrea la historia familiar y su inserción en el contexto histórico y social del país que marcó los destinos de cada generación de la familia Domeniconelli. La recuperación del pasado, previa a su llegada a Buenos Aires, representa, precisamente, el asumir su responsabilidad humana y ciudadana tanto frente al pasado como al futuro.

La relación entre la experiencia generacional, la construcción de una memoria colectiva y la identidad personal es un tema de interés interdisciplinario, y ha sido objeto de estudios sociológicos cuyas conclusiones tienen relevancia para el análisis de la obra que aquí nos ocupa. Me refiero, en particular, a la investigación realizada por Howard Schuman y Jacqueline Scott, quienes publicaron sus resultados en “Generations and Collective Memories”¹⁰, donde analizan la experiencia de grupos, esto es, la memoria de un pasado compartido y el desarrollo de un carácter generacional. Los autores destacan, al mismo tiempo que, aunque la idea de memoria colectiva se aplica, en primer término, a las memorias compartidas de hechos ocurridos en el ámbito público, el

⁸ Los inmigrantes italianos tienen presencia literaria en la novela argentina de los años 80 (siglo XIX), en obras de Eduardo Gutiérrez, Eugenio Cambacères, Francisco A. Sicardi y Roberto J. Payró, entre otros. Los inmigrantes judíos aparecen más tarde, en vísperas del centenario (1910), en las viñetas de *Los gauchos judíos* de Alberto Gerchunoff. Sin embargo, como señala EZEQUIEL MARTÍNEZ ESTRADA en *Para una revisión de las letras argentinas*, durante el período que va desde la década de los años 80 hasta 1959 hay una carencia de grandes novelas que reflejen el impacto del aluvión inmigratorio. Recién en la segunda mitad del siglo XX y, particularmente, desde el período de represión de los años setenta, esta temática comienza a ser presentada con mayor profundidad.

⁹ BEATRIZ SARLO, *Escenas de la vida posmoderna*, Ariel, Buenos Aires, 1994, p. 195.

¹⁰ *American Sociological Review*, 54 (1989), 359-381.

significado asignado a los mismos varía entre los distintos sectores generacionales, según factores diferenciadores como la edad, la experiencia personal, la educación, la raza y el género sexual. Estos elementos de subjetividad, aunque nunca del todo ausentes, no habían tenido antes prioridad en la reinterpretación de la historia de los novelistas hispanoamericanos, quienes siguieron en esto las pautas del ensayo, género de más larga tradición en el continente y que ha intentado definir un perfil de identidad nacional. Noé Jitrik afirma, en *Historia e imaginación*, que “la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos... sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades”¹¹. Sin embargo, esto ya no es aplicable a obras como las de Giardinelli y Shúa, porque en ellas el recuento de la historia no opera sólo como vehículo esclarecedor de una identidad nacional, sino que es, también, una búsqueda individual íntima, del sentido de la propia identidad. La crisis política, social y moral sufrida por la Argentina lleva a los escritores de su generación, y particularmente a los que han tenido la experiencia del exilio, no sólo a un cuestionamiento crítico de la identidad nacional, sino también a analizar desde el testimonio, la autobiografía y la historia familiar, los lazos que unen a individuos con la comunidad.

La revisión de la historia que, en general, se realiza desde la perspectiva de los grupos marginados, construye un discurso que rescata y legitima las diferencias frente al discurso hegemónico del grupo social dominante. Y así surgen relatos que narran la historia de familias de inmigrantes, como *Santo oficio de la memoria* y *El libro de los recuerdos*. En el primer caso, las experiencias vividas por los Domeniconelli ilustran el proceso, difícil y accidentado, de integración a una sociedad inclinada a rechazar las diferencias etno-culturales, y que es desestabilizada por numerosas crisis a lo largo del siglo que recorre la novela. Consecuente con una visión descentralizada, que no admite un punto de vista dominante, el texto no tiene uno, sino múltiples narradores, cuyas voces comunican, en 106 fragmentos narrados en primera persona, interpretaciones distintas, y a veces contradictorias, de sus 24 personajes sobre hechos, personas y situaciones.

Hay cuatro personajes principales: Pedro, representante de la cuarta generación y exiliado en México durante los años del Proceso. Su decisión de regresar a la Argentina, al terminar esa época de violencia,

¹¹ NOÉ JITRIK, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Biblos, Buenos Aires, 1995, p. 41.

orienta las narraciones de todos los personajes, vivos y muertos, quienes vuelven repetidamente a pronunciarse sobre la misma desde sus respectivas experiencias. El Tonto de la Buena Memoria, hermano de Pedro, recluido en un sanatorio para enfermos mentales, cuya peculiaridad consiste en recordarlo todo y ponerlo por escrito. Este personaje es el escriba de la familia, el que anota todo lo que oye, recuerda o imagina. Él transcribe las narraciones de los otros personajes, con excepción de los textos que Pedro escribe en su “cuaderno de apuntes”. Su actividad, considerada peligrosa, o al menos fastidiosa y sin sentido, por el resto de la familia, lo acerca a Pedro, quien siente la necesidad de reconstruir el pasado. La Nona, bisabuela de los ya nombrados y fundadora, con su marido Antonio, de la estirpe familiar, y que, aunque muerta, es la que da el tono general a la narración y es la historiadora de la familia. Giardinelli, gran admirador de Rulfo, lo emula al hacer que los muertos convivan con los vivos, manteniendo junto a ellos la presencia de los orígenes y de un pasado que se niega a ser borrado. La Nona es una mujer sufrida, con una cultura de autodidacta derivada de lecturas hechas sin guía ni sistema, con opiniones contundentes, a veces arbitrarias, pero no temerosa frente a los cambios y valiente frente a la adversidad. Este es un personaje en el que el autor ha volcado mucho de su experiencia y de sus ideas. Y finalmente Franca, tía de Pedro, con el que tiene particular afinidad, quien es una mujer de ideas feministas, y se expresa con franqueza, sin inhibiciones, como lo indica su propio nombre.

La estirpe de los Domeniconelli se inicia con la pareja de Antonio, el Nono, y Ángela, la Nona, quienes llegaron de Italia con el mayor de sus hijos, Gaetano, en 1885 y se establecieron en Ramos Mejía. Atrás quedaban dos hijos menores, Vincenzo y Nicola, a quienes la familia nunca logró recuperar. Esta separación de sus hijos, forzada por las circunstancias, es un primer trauma al que seguirían otras pérdidas trágicas en la vida de la Nona. El asesinato de Antonio por su socio Miraglia, en 1896, es la primera de las muertes violentas que se sucederán en las siguientes generaciones. Su hijo y su nieto Enrico morirán del mismo modo, por causas nunca del todo aclaradas, aunque se sugieren motivos políticos. El texto pone en evidencia, aunque sin comentario, la impunidad con que se cometen estos crímenes. No se investiga, no se busca ni, menos aun, se castiga a los culpables. Es posible que haya en esto una alusión a futuras impunidades. Pedro ha burlado una vez la suerte, al escaparse de ser víctima de la represión militar después de 1976. La exhortación de los familiares, y particularmente de la Nona, a

que no regrese responde a la convicción de que en él se cumplirá también el destino de sus antepasados. Sin embargo, Pedro no acepta esa visión fatalista. Su tierra es la Argentina y, en particular, el Chaco, que es parte indisoluble de su identidad. Pedro regresa enriquecido por su experiencia en el exilio mexicano y, habiendo revivido las memorias ancestrales y negándose al olvido de los traumas vividos por él y su familia, se apresta a afrontar un futuro que no sea repetición del pasado.

Los contextos históricos que corresponden a cada generación están bien definidos. Antonio y Angela llegan a un país que necesita inmigrantes pero, al mismo tiempo los desprecia y rechaza.

“Esa gente vivía de espaldas a nosotros los inmigrantes” (p. 139), dice Gaetano. Estaban ajenos al “ajetreo proletario del puerto. Donde las locomotoras competían con los vapores y había en el aire un ruido industrial generalizado. De crecimiento, de espejismo modernista, de euforia... Los ricos se apiñaban en sus lugares exclusivos y allí rumiaban el rencor que les producía la invasión de tanta chusma, de tanto miserable que se las rebuscaba como podía” (p. 140).

La hostilidad se acrecentaría cuando, entre estos inmigrantes surgirían las primeras promociones de dirigentes socialistas, fundadores de sindicatos y militantes en la lucha por una sociedad más justa. La Nona, por su parte, evoca la contribución de los inmigrantes italianos al desarrollo del Chaco y, en particular, la fundación en 1878 de Resistencia que fue, según la novela, italiana casi hasta fines de siglo, y la primera comuna socialista de América Latina.

Los momentos históricos evocados por las narraciones no se suceden cronológicamente en la novela. Así, con cortes y espaciadamente, Gaetano continúa describiendo el período que le tocó vivir: los años finales del siglo diecinueve con la introducción del ferrocarril y del tranvía eléctrico, la organización de los gremios y las luchas obreras, y la fundación del Partido Socialista. Recuerda, también, las concesiones al capital extranjero, la especulación, y la crisis económica del 90. El relato continúa con el comienzo del siglo veinte, la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, los gobiernos de Yrigoyen y el golpe de estado del General Uriburu en 1930. La narración de Gaetano no sólo da cuenta de los hechos políticos y las crisis de la economía, también recrea el ambiente cultural, los libros, las ideas, las modas y el estilo de vida. Rescata, al mismo tiempo, datos significativos sobre la participación de los inmigrantes en la construcción del país, y en sus luchas sociales e ideológicas. Gaetano es asesinado en 1949, durante el primer peronismo.

Según Giuliana, una de sus hijas, el régimen derechista del gobernador Fresco, en la provincia de Buenos Aires, perseguía a los socialistas y a los inmigrantes, y afirma que a Gaetano “se la tenían jurada” (p. 132) por su militancia socialista.

La vida de Enrico (1909-1959) y su época son reconstruidas en las narraciones de Franca y Giuliana, más que en las del propio personaje. Había sido marino, pero luego se hizo hombre de negocios y se fue a vivir al Chaco. El relato evoca los años de la Segunda Guerra Mundial, las circunstancias políticas que llevaron al ascenso de Perón, el establecimiento de industrias nacionales para reemplazar los productos importados, y las nuevas oportunidades que se presentaron para prosperar económicamente. Pero Enrico era un soñador que iniciaba empresas improvisadamente y, aunque ganó dinero, también lo perdió, porque tuvo más fracasos que éxitos en sus negocios. Franca hace, sobre Enrico, un comentario que creo significativo, porque es una crítica indirecta de las actitudes colectivas, a nivel nacional, y alude, como todo el libro, a la necesidad de la memoria: “Era la clase de hombre que jamás aprende... repiten errores y comportamientos como si el pasado no hubiera dejado la menor enseñanza” (p. 220).

La narración de Franca cubre, también, la época del Proceso, cuando su amante, Hipólito, es una de las víctimas inocentes de la represión. Pedro, por su parte, se ve envuelto en actividades subversivas y debe escapar para salvar la vida. Sin embargo, los Domeniconelli, para entonces, distan de ser un núcleo homogéneo en convicciones políticas, creencias religiosas y antecedentes étnico-culturales. Hay socialistas, católicos, y personajes que expresan distintas opiniones sobre el peronismo. Vittoria, una hermana de Pedro casada con un militar que piensa como los ideólogos del Proceso, tiene sus lealtades divididas. La familia ya no es del todo italiana, porque ha habido matrimonios mixtos, como el de Enrico con su mujer judía, Magdalena Kramenenko, o el de Pedro con Laura Sánchez. Pedro vuelve a un país dividido, como lo está su familia, pero vuelve decidido a reconstituir su propia identidad argentina fragmentada por el exilio.

Sería imposible resumir en estas pocas páginas el mundo condensado en las 520 páginas de *Santo oficio de la memoria*: hechos históricos y políticos, condiciones sociales, datos demográficos, la evolución de la vida urbana, las modas, los escritores y las lecturas de cada época, y aun más. Todo ello, producto sin duda de investigación por parte del autor, y de su capacidad para crear la biografía de personajes que dan testimonio de lo que fue el mundo recordado. Este esfuerzo por convivir con el

pasado se da en un contexto histórico, tanto argentino como universal, en el que, al decir de Andreas Huyssen¹², sufrimos de una hipertrofia de la memoria. Pero en la novela de Giardinelli, el oficio de la memoria es inseparable de la necesidad de construir un futuro. Giardinelli contribuye con su obra a la creación de lo que se ha dado en llamar un “pasado utilizable”¹³. “Nunca el olvido es lo mejor” (p. 514), le dice Aída a su sobrino Pedro, pero tampoco lo es, según ella, la memoria militante, hecha rencor. “Lo único que importa es no negar... no aceptar el engaño” (*id.*). A través de Pedro, la novela propone el ejercicio de la memoria como esclarecedora, al mismo tiempo que afirma la necesidad de liberarnos de los fantasmas del pasado.

MALVA E. FILER

*Brooklyn College y Graduate Center,
City University of New York*

¹² *Present pasts*, Stanford University Press, Stanford, 2003.

¹³ Véase LOIS PARKINSON ZAMORA, *The usable past. The imagination of history in recent fiction of the Americas*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 1997. Parkinson Zamora elabora ideas que fueron sugeridas por Russell Reising en su libro *The unusable past. Theory and the study of American literature*, Methuen, New York-London, 1986.

VIGENCIA DEL MITO CLÁSICO EN TRES ESCRITORES LATINOAMERICANOS

El encanto ingenuo de las fábulas sagradas sigue cautivando a muchos escritores latinoamericanos que, tal vez, creen descubrir en los cuentos de la religión griega una puerta ambigua a concepciones ancestrales, donde se esconden las claves de la condición humana.

Los actuales giros del pensamiento contemporáneo apuntan hacia un diálogo integrador entre las diversas manifestaciones del hacer creativo en el campo de la literatura y la mitología clásica. La hermenéutica constituye hoy una de las ramas del saber con mayor repercusión en el estudio comprensivo de los fenómenos artísticos y literarios. Desde allí se propone un conjunto de reflexiones acerca de la naturaleza y funciones que tales símbolos poseen en el amplio contexto de la cultura, conformando una gnoseología y una ontología de estas manifestaciones del pensamiento creativo, a la vez que se reflexiona sobre sus aspectos axiológicos.

Nos proponemos en este trabajo indagar sobre las formas mito-simbólicas de la tradición grecolatina presentes en tres escritores latinoamericanos del siglo XX: el laberinto y el minotauro en la obra de Jorge Luis Borges y el mito de Orfeo en la poesía de Jorge Dávila Vásquez y Ludovico Silva.

BORGES, EL LABERINTO Y EL MINOTAURO

Borges hizo del laberinto (palabra derivada del griego *lábrys*, la doble hacha) un mito personal. El horror que le inspiraba constituyó, sin embargo, uno de los fundamentos de su creación literaria. Él atribuye su origen a un grabado en acero que vio en un libro francés cuando apenas era un niño. En éste se hallaban las siete maravillas del mundo, incluido el laberinto de Creta. Su imagen le obsesionó a tal punto que creyó poder mirar, con la ayuda de una lupa, al Minotauro en el terrible centro del laberinto a través de una de las grietas del grabado. Esta imagen mítica, plasmada en su famoso cuento “La casa de Asterión”, recrea el relato recogido por Apolodoro, según el cual la reina Pasífae da a luz a una criatura mitad hombre mitad toro, producto de su pasión perversa por un bovino blanco que Poseidón hizo salir del mar, y cuya voracidad obligaba al rey Minos a exigir de los atenienses el sacrificio de siete muchachas vírgenes y siete varones cada año. Asterios, “el estrellado”, es

otro nombre para el minotauro. Su linaje proviene de la casa de su abuelo Asterión, padre adoptivo del legendario Minos, quien a su vez adoptó al monstruo confinándolo a vivir en aquel extraño edificio construido por Dédalo.

En las pesadillas de Borges esta imagen se confunde con la del espejo hasta identificarse con éste, pues “bastan dos espejos opuestos para construir un laberinto”¹. También el escritor recuerda en *Siete noches* la impresión causada al visitar una casa en Belgrano, donde había una habitación circular cuyas paredes y puertas eran de espejo: quien entraba allí quedaba inmerso en el centro de un laberinto realmente infinito.

Así como los antiguos griegos soñaron el laberinto y con él simbolizaron la compleja condición humana, igualmente Borges hizo de sus pesadillas el nervio central de su poética. En ellas, este raro edificio concebido para que la gente se pierda, representa el reto que significa vivir en un mundo complejo, desde la soledad y las dificultades para el diálogo, desde el temor al rechazo y la necesidad del otro, desde el abismo, en fin, que representa la existencia del hombre. A pesar de ello, el laberinto, para Borges, atesora una oculta esperanza:

creo que en el símbolo del laberinto hay una especie de esperanza, porque si nos diéramos cuenta de que este mundo es laberíntico, nos sentiríamos seguros, porque es entonces posible que tenga un centro aunque en ese centro se encuentre el minotauro. Pero no sabemos si el Universo tiene un centro, y por lo mismo, quizás no sea un laberinto sino un mísero caos, y en ese caso estamos perdidos. Pero puede haber un centro secreto en el mundo o para el mundo, centro que puede ser divino o demoníaco².

Estas dudas dejan ver, no obstante, que para él la vida, el mundo, el hombre, son laberintos sin centro, y el universo es el laberinto de todos los laberintos:

No habrá nunca una puerta. Estás dentro/ Y el alcázar abarca el universo/ Y no tiene ni anverso ni reverso/ Ni externo muro ni secreto centro./ No esperes que el rigor de tu camino/ Que tercamente se bifurca en otro./ Que tercamente se bifurca en otro,/ Tendrá fin. Es de hierro tu destino/ Como tu juez. No aguardes la embestida/ Del

¹ JORGE LUIS BORGES, *Siete noches*, F.C.E., México, 1980, p. 44.

² WALDEMAR VERDUGO FUENTES, *El Minotauro en su laberinto*, documento en línea, <http://www.jlborges.galeon.com> (consulta: marzo 26, 2004).

toro que es un hombre y cuya extraña/ Forma plural da horror a la
maraña/ De interminable piedra entretejida./ No existe. Nada
esperes. Ni siquiera/ En el negro crepúsculo la fiera/³.

Asimismo, Borges afirmó: “De niño tuve temores y pesadillas que aún me obsesionan: me veía perdido en lugares que finalmente resultaban laberintos. Soñé que el laberinto es un símbolo de estar perplejo, de estar perdido en la carrera de la existencia. Así estoy, como un minotauro perplejo pues se ha perdido en su propio laberinto”⁴.

Imitando a Dédalo, casi en su totalidad la obra de Borges emula la estructura del laberinto, con sus pasadizos y sus puertas sin salida. Tal estructura incita de continuo al lector confundiéndolo y proponiéndole una suerte de método adivinatorio. Su obra constituye para quien la lee una entrada en un laberinto infinito de significaciones y sentidos. Tenemos así a un Borges escritor recorriendo el laberinto que es su propio destino, buscando al *otro* que es él mismo:

Zeus no podría desatar las redes/ de piedra que me cercan. He
olvidado/ los hombres que antes fui; sigo el odiado/ camino de
monótonas paredes/ que es mi destino. Rectas galerías/ que se curvan
en círculos secretos/ al cabo de los años. Parapetos/ que ha agrietado
la usura de los días/ En el pálido polvo he descifrado/ rastros que
temo. El aire me ha traído/ en las cóncavas tardes un bramido/ o el
eco de un bramido desolado/ Sé que en la sombra hay Otro, cuya
suerte/ es fatigar las largas soledades/ que tejen y destejen este Hades/
y ansiar mi sangre y devorar mi muerte/ Nos buscamos los dos. Ojalá
fuera/ éste el último día de la espera/⁵.

Muchas son las formas que toma el laberinto en la escritura narrativa y poética de Borges. Así, el desierto, como en el cuento *Los dos reyes y los dos laberintos*; una ciudad (Londres), como en *Abenjacán el Bojarí, muerto en su laberinto*; una biblioteca como *La biblioteca de Babel*; una cueva, como en *El inmortal*; un libro, como *El jardín de senderos que se bifurcan*; una casa, como *La casa de Asterión*... Todos ellos tienen su arquetipo en el breve relato “El Minotauro” de *El libro de los seres imaginarios*. Para él es, como los espejos y los tigres, un símbolo constante y recurrente.

³ JORGE LUIS BORGES, “Laberinto”, en *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1974, p. 986.

⁴ WALDEMAR VERDUGO FUENTES, *op. cit.*

⁵ JORGE LUIS BORGES, “El laberinto”, p. 987.

EL MITO DE ORFEO EN LA POESÍA DE JORGE DÁVILA Y LUDOVICO SILVA Hijo del rey tracio Eagro y de la musa Calíope, inspiradora de la poesía lírica, Orfeo es, por excelencia, el héroe en quien se sintetizan las funciones de cantor, músico, poeta, sacerdote y mago. Dos episodios importantes se destacan en el mito: el descenso a los infiernos para rescatar a su esposa Eurídice, muerta a causa de una mordedura de serpiente y su propia muerte a manos de las bacantes de Tracia, enfurecidas porque no les permitía su participación en los misterios. Este mito, emparentado con los de Osiris, Dionisos, Tammuz o Adonis, y que se pierde en la noche de los tiempos, dio origen a una de las religiones místicas más importantes de la Antigüedad Clásica: el orfismo, fuente de donde se nutrió la escuela pitagórica y la filosofía de Platón. Su doctrina soteriológica sostiene que el alma humana es de esencia divina y se halla prisionera en un cuerpo de origen titánico; debido a una mancha primitiva está condenada a reencarnarse sin cesar, a menos que, por medio de la iniciación órfica y de los ritos de purificación, pueda obtener la liberación definitiva de este ciclo infernal de la generación, alcanzando una vida de ultratumba feliz al unirse con lo divino⁶.

Este mito ha nutrido no sólo el pensamiento filosófico de Occidente, sino también los diversos lenguajes del arte: la música, la pintura, el cine, el teatro, la danza... En este trabajo nos interesa abordar el tratamiento que hacen los poetas latinoamericanos contemporáneos Jorge Dávila (ecuatoriano) y Ludovico Silva (venezolano) del mismo en sus obras, de las cuales hemos seleccionado los poemarios “Nueva canción de Eurídice y Orfeo” y “La Soledad de Orfeo (Cantata)”, respectivamente.

Inserto en *Memoria de la poesía y otros textos* (Cuenca, 1999), el poema en diálogo “Nueva canción de Eurídice y Orfeo”, de Jorge Dávila Vásquez, constituye uno de sus primeros ejercicios juveniles en la escritura poética, editado por primera vez en 1985 como una obra independiente. Como su nombre lo indica, se trata de una canción estructurada en versos libres con ausencia de rima, donde intervienen, en forma alterna, las voces de ambos, evocando, a su vez, el “tormento de la separación” de los amantes, descrito en el Cantar de los Cantares de Salomón (5: 2):

⁶ Véase ANDRÉ MOTTE, “Orfismo y pitagorismo”, en *Diccionario de las religiones*, dir. Paul Poupard, Herder, Barcelona, 1987.

ELLA// -Viajero,/ detén tu paso un instante,/ ¿has visto a Orfeo?// -
Viajero,/ no respondes mi pregunta/ porque no viste a Orfeo,/ ¿o
acaso ni a las sombras/ llega mi voz/ de manso hilo de sombra?// -
Espera,/ no te vayas,/ déjame que te diga / cómo es él/ y así, si lo
encontraras/ podrías decirle/ que un día te encontré⁷.

El episodio que recrea Dávila Vásquez en este poema, está determinado por el momento en que Orfeo se halla en el interior del infierno —visto aquí no como el Hades griego, sino como el diario devenir cotidiano del hombre que habita en las ciudades modernas. Como en el mito, los amantes nunca se encuentran cara a cara y el diálogo entre ambos transcurre de una manera paradójica desde la separación, como el eco de dos voces que en la distancia tratan de establecer un punto de comunicación:

ÉL// Buscar a Eurídice/ en todas las esquinas,/ en cada uno de los
escaparates,/ en los espejos,/ en el flagelo que gritan/ las sirenas/
trizando la noctámbula/ concha de las grandes ciudades.// Buscar a
Eurídice,/ escondida quizás/ tras la cortina/ de cualquier prostíbulo,/
entre las máscaras de humo,/ entre las huellas de sudor,/ buscarla,/
camino de los labios ajados,/ en los muelles,/ en las frases oscuras,/
buscarla entre la música barata,/ de un cafetín cualquiera,/ a ella, la
dulce nota única.// (pp. 71-72).

El Orfeo de Dávila no es aquí el mistagogo, el sacerdote de misterios y fundador de doctrinas de salvación como nos relata el mito clásico, sino el símbolo del poeta secular que representa la modernidad desacralizada por *la huida de los dioses*, como diría Hölderlin, lejos de las verdades ultraterrenas. Dentro de la más clásica tradición occidental, Eurídice, sin embargo, representa el símbolo del amor y la poesía, como Beatriz para Dante, o Laura para Petrarca. No obstante, se trata en este caso de un amor libre, como la poesía, sin dueño, sin propietario. Por ello Orfeo exhorta a Eurídice: “vive, ama, se simple” (p. 79).

Al igual que el poemario antes considerado, “La soledad de Orfeo (Cantata)” de Ludovico Silva es una obra juvenil en la que el autor intenta resumir su sentimiento de la antigua cultura clásica. Como él mismo lo confiesa en una nota al final del poema: “Canté una Europa

⁷ Talleres Gráficos de la Casa de la Cultura, Núcleo del Azuay, p. 77.

pasada y una Europa futura y lo hice con mi letra de americano”⁸. El texto data de 1961 y fue concebido para ser musicalizado y escenificado en forma de ballet, al estilo de un ballet ruso de Diaguilev. Por su estructura métrica en constelaciones poemáticas con predominio de tercetos, con versificación endecasílabo y rima consonante, que se combinan eventualmente con cuartetos de metro irregular (a veces octosílabos, a veces endecasílabos o sin medida fija), tal poemario evoca *La divina commedia* de Dante Alighieri. Está dividido en tres partes, como para mostrar su adecuación numerológica con la tradición órfica, y el episodio inicial muestra a Orfeo interpelado por Venus en el infierno:

¡Triste montaña, Orfeo, en la que mueres/ sacrificando noches y
linternas/ para alumbrar un pueblo de mujeres!// ¡Qué tumulto de
ménades y piernas/ quieren ahogar tu voz y tu deseo/ de soñar para
el hombre albas eternas!// Desde mi densa soledad te veo/ perseguido
por ménades furiosas/ que odian tu nombre y tu belleza, Orfeo./⁹

Como filósofo y poeta, Silva nos muestra aquí una Venus que se lamenta de la muerte de Orfeo a manos de las bacantes, pero además representando con la diosa a la inspiración poética y al impulso del pensamiento filosófico, por cuanto se trata de una simbolización de poesía y filosofía. En efecto, la Venus que interpela a Orfeo es la Venus celeste o uránica, aludida por el discurso de Sócrates sobre Eros en el *Banquete* de Platón.

Azar y necesidad, destino y libertad, vida y muerte, ser y devenir, entre otros, son la sangre viva que corre por las venas del poema:

Ah, libertad humana que das coces/ en pleno corazón, cuando el
destino/ con una voz nos llama entre mil voces!// ... La luna sobre el
mar, sexo amarillo/ la complicada libertad convierte/ en un flujo
fatal, ciego y sencillo,// Y el movimiento extraño de la suerte/ se hace
necesidad entre la vida/ frente al azar seguro de la muerte//¹⁰.

⁸ Véase LUDOVICO SILVA, *Opera poética 1958-1982*, Ediciones de la Presidencia de la República-Ex Libris, Caracas, 1988, p. 419.

⁹ *Ibid.*, p. 372.

¹⁰ *Ibid.*, p. 378.

Y la soledad del hombre frente a su destino queda también plasmada en el siguiente terceto: “//Y no me queda más que el hondo miedo/ de ser y de no ser en esta aurora/ en que sólo me quedo y sólo quedo//”¹¹.

Aquí quien habla, como se podrá apreciar, es Orfeo, en quien se encuentra simbolizado el poeta y el filósofo como un mismo sujeto.

El conflicto planteado desde siempre por la filosofía occidental sobre el hombre y sus ataduras mundanas y corporales, y la búsqueda de la liberación y la salvación del alma, que perdura desde el Orfismo a través de Platón y sus seguidores, se desenvuelve en este poemario mostrando un Orfeo casto, que rechaza en el infierno los requerimientos eróticos de Euridice, asociada aquí con la Afrodita popular o Pándemos (la que incita las pasiones corporales):

Ven a vivir mi carne saturada/ de dioses y demonios, ven y mira/ esta carne de dioses endiablada//¹², [dice ella, mientras él le responde:] //Sólo me das de ti cosas que abrasan,/ nada puro me das, sólo pasiones/ que los campos del ser queman y arrasan.// ... // Tu dulce voz me corta como un sable/ me convida a morir entre tus piernas/ y a olvidar mi canción inolvidable.// ... // Este Orfeo que soy, casto y terrible/ podía conducir tu cuerpo mudo/ al extremo fulgor de lo sensible//¹³.

Como el Orfeo mítico, el de Silva se revela también misógino. Así, en el episodio de las bacantes, uno de los últimos del poemario, el poeta rechaza a las mujeres tracias, quienes enfurecidas arremeten contra él:

Lo que no te esperabas, Orfeo/ lo que no imaginó tu guitarra/ fue esta bella y estúpida garra/ que hundirá tu virtud en deseo//. [A lo que éste responde:] ¡Fuera, putas de Dios, dejadme atado/ a esta gran soledad en donde vivo,/ id a buscar a Priapo encelado,// váyase al diablo vuestro amor lascivo//¹⁴.

No obstante, pese a la rigurosidad de la forma y la estructura de versificación, en varios de sus momentos el poema presenta debilidades por lo forzado de la rima; quizás por ello Uslar Pietri¹⁵ en su Carta-

¹¹ *Ibid.*, p. 379.

¹² *Ibid.*, p. 393.

¹³ *Ibid.*, pp. 394-396.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 406 ss.

¹⁵ *Ibid.*, p. 367.

Prólogo menciona el “martilleo del endecasílabo” y “la cárcel del duro ritmo repetitivo” de la que el poeta logra evadirse y cobrar libertad de expresión, en algunos muy bien logrados tercetos, como el siguiente: “//Nadie deja de ser lo que ya ha sido/ y el que nace de vientre enamorado/ a enamorado vientre es conducido//”, dice Eurídice (*tota femina sexus*)¹⁶.

CONCLUSIONES

Como hemos visto en el desarrollo del presente trabajo, los mitos de la tradición grecolatina continúan cautivando a muchos escritores latinoamericanos, pese a la secularización de la cultura y a una tendencia racionalista desacralizadora y desmitologizante, que predominó en Occidente durante las cinco últimas centurias. No obstante, en las tres últimas décadas del siglo XX los estudios hermenéuticos han permitido una recuperación y revalorización de las antiguas fábulas sagradas, dentro de un diálogo integrador y comprensivo entre las diversas manifestaciones del hacer creativo en el campo de nuestra literatura contemporánea y la mitología clásica.

Nos hemos propuesto indagar aquí sobre las formas mito simbólicas de dicha tradición, presentes en tres escritores latinoamericanos del siglo XX: el laberinto y el minotauro en la obra poética y narrativa del argentino Jorge Luis Borges y el tratamiento elaborado por el ecuatoriano Jorge Dávila Vásquez y el venezolano Ludovico Silva del mito órfico en una muestra de su poesía. Del estudio realizado podemos concluir que los mitos clásicos tienen aún vigencia en el pensamiento y la creación literaria de Latinoamérica, transfigurados en la experiencia particular y subjetiva de cada autor, que los recrea dentro de un contexto multicultural como el nuestro, en una época que se debate entre la herencia de la tradición, la búsqueda de identidad y las rupturas y escisiones del pensamiento moderno desmitologizante respecto a la tradición clásica.

BERNARDO ENRIQUE FLORES ORTEGA

Universidad de Los Andes – Venezuela

¹⁶ *Ibid.*, p. 393.

OCTAVIO PAZ Y PABLO NERUDA SOBRE NEHRU Y LA INDIA: DOS PERSPECTIVAS OPUESTAS

Octavio Paz y Pablo Neruda, dos conocidísimas figuras literarias de América Latina que llegaron a ganar –como sabemos– el Premio Nobel, pasaron un período bastante largo de su vida fuera de sus países, desempeñando funciones diplomáticas en el Oriente, incluyendo la India. Durante estas estancias tuvieron la oportunidad de tener una interacción diaria con el pueblo, sus estilos de vida, sus religiones y sus filosofías. Tanto Paz como Neruda escribieron extensamente en prosa sobre el período que pasaron en la India y en los países vecinos durante la época en la cual acababa de lograr la India su independencia. Pablo Neruda escribió un capítulo entero, “India revisitada”, en su libro de memorias *Confieso que he vivido*. En este capítulo, Neruda escribe de un encuentro que tuvo con el primer Primer Ministro de la India, Pandit Jawaharlal Nehru y de su régimen. Paz también ha escrito extensamente sobre Nehru y sobre la India contemporánea en *Vislumbres de la India*.

Para Octavio Paz, quien pasó unos seis años en la India en calidad de embajador de México, nuestro país –con su cultura milenaria– era una nación en vías de formación y de lograr su identidad, puesto que había adquirido la idea de dicha identidad como nación sólo durante el imperio británico. Paz afirma que, “en realidad, desde una perspectiva histórica y política, la India es una Commonwealth, una confederación o unión de pueblos y naciones...”¹. En otro lugar, declara: “Ya he señalado que una de las características de la historia de la India ha sido la ausencia de un Estado universal que uniese a todos los distintos pueblos de lenguas y culturas diferentes”². Y que: “La historia política de la India fue siempre la de monarquías rivales, en lucha permanente unas en contra de las otras”³.

La interpretación del período remoto de la historia o prehistoria constituye un ejemplo clásico de cómo ha sido manipulada la historia por las varias fuerzas políticas, autoproclamadas seculares, socialistas y progresistas. Estas fuerzas representan un bando del espectro de la

¹ OCTAVIO PAZ, *Vislumbres de la India*, Seix Barral, Barcelona, 1996, p. 90.

² *Ibid.*, p. 154.

³ *Ibid.*, p. 110.

política nacional de la India. El otro bando es el representado por los nacionalistas del partido *Bharatiya Janata Party*. En esta pugna entre los dos bandos, Paz se sitúa claramente al lado de los llamados secularistas. La supuesta invasión de los arios ha servido los intereses de los historiadores así dispuestos, para afirmar que si los invasores musulmanes y británicos llegaron del extranjero, igual era el caso de los arios. Por lo tanto, según ellos, el cristianismo, el Islam y el hinduismo son todos igualmente extranjeros en el contexto indio.

Los comunistas y los secularistas mantienen que los arios conquistaron a la India y convirtieron a los dravidianos en castas bajas, dentro del marco de la estructura social aria y su jerarquía, en nombre del hinduismo. Y que, por ello, estos nativos originarios –los dravidianos– deben rechazar el hinduismo y la cultura del norte de la India. No les importa a los secularistas y a los comunistas lo que opinaba Ambedkar –la persona responsable para el resurgimiento de las castas bajas en la India contemporánea– acerca de dicha cuestión. Éste ha escrito: “En cuanto a lo que se refiere al *Rig Veda*, no hay absolutamente nada que indique o hable de la invasión de la India por los arios venidos desde fuera... en cuanto al testimonio de la literatura védica, se puede afirmar que va en contra de la teoría de que la casa originaria de los arios estaba situada fuera de la India...”⁴.

El Partido Comunista de la India mantuvo efectivamente que, antes de lograr la independencia, la India también –al igual que la Rusia pre-revolucionaria– tenía sus propias nacionalidades sumergidas. Que cada grupo lingüístico por lo menos constituía una nación distinta. De acuerdo con esta opinión, la India no fue nunca una sola nación en ningún período de historia. Los británicos, en el curso de su campaña imperialista, conquistaron a varias naciones y reinados en una zona determinada del subcontinente indio y, consiguientemente, toda aquella zona sobre la cual establecieron su dominio, llegó a adquirir cierto sentido de unidad, inspirada sólo por el lazo común de esclavitud bajo los británicos. Sin entrar en los detalles de dicha cuestión, queremos señalar que el título de la epopeya antigua india y la más popular de todas es *Mahabharat*, el cual en lenguas indias quiere decir la gran India. Si no hubiese plena conciencia en el pueblo indio de que el suyo era una nación, una nación distintiva, ¿cómo se explica el título *Mahabharat*? Para los que compartían y siguen compartiendo esta conciencia común de la India como una

⁴ B. R. AMBEDKAR, *Writings and speeches*, Government of Maharashtra, Mumbai, 1990, t. 7, p. 73.

nación, no les resultaba chocante el que hubiera varios reinados en su territorio.

Los líderes nacionales de la India independiente, que pretendían ser los constructores de la nueva nación multinacional, y los intelectuales como Paz que sostenían que esta “nueva” nación había adquirido el sentido de unidad, gracias sólo a los británicos, harían bien en recordar lo que dijo al respecto el Mahatma Gandhi, a quien le habían otorgado estas mismas personas el título de “Padre de la Nación”. El Mahatma Gandhi, hablando de si la India era una nación o no, se manifiesta en términos muy claros:

Los ingleses nos han enseñado que, antes, no éramos una nación y que necesitaremos de varios siglos antes de que llegáramos a ser una nación. Esto no tiene ningún fundamento, ni validez. Éramos una nación antes de que vinieran a la India. Una sola idea nos inspiraba. Nuestro modo de vivir era el mismo. Fue sólo porque éramos una nación que pudieron establecer un solo reinado⁵.

En un serial televisivo “Bharat ek Khoj”, basado en *El descubrimiento de la India* escrito por Jawaharlal Nehru, el presunto arquitecto de la “nación” india y a quien Paz describe como nacionalista, los “arios” fueron representados de manera gráfica como bárbaros, extranjeros e invasores. En otro episodio del mismo serial aparece Nehru, para informar a los telespectadores que ¡no hubo nunca ninguna invasión musulmana de la India! Será interesante recordar en este instante que el primer Primer Ministro de la India, al hablar de sí mismo, declaró que era inglés por educación, internacionalista por sus opiniones, musulmán por su cultura e hindú sólo por el accidente de su nacimiento.

Nehru fue el fundador de la nueva república y, según Paz, su “herencia puede resumirse en tres palabras: nacionalismo, secularismo y democracia”⁶. El nacionalismo es un concepto asociado con el llamado partido nacionalista hindú, el *Bharatiya Janata Party* y, por lo tanto, resulta curioso que Paz llamase nacionalista a Nehru. En el lenguaje político actual de la India, el nacionalismo es antónimo del secularismo y, obviamente, Nehru no pudiera haber sido las dos cosas al mismo tiempo. Mientras que los nacionalistas han sido siempre orgullosos de la herencia

⁵ M. K. GANDHI, *Hind Swaraj*, Navajivan Publishing House, Ahmedabad, 1944, p. 56 (traducción del inglés mía).

⁶ OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, p. 142.

hinduista de la India, para Nehru, su hinduismo era sólo un accidente de nacimiento. Paz era de la opinión de que el personaje de Nehru y su manera de gobernar y su perspectiva política fueron lo mejor que pudo suceder a la India independiente.

Paz mantiene que “la tendencia hacia la fragmentación” es un “rasgo permanente de la historia de la India” (p. 68). El problema más serio de los múltiples problemas que confrontan a la India, según Paz, era el de la secesión, la cual constituye una amenaza permanente. Como confirmación de esa tendencia hacia la fragmentación, Paz da el ejemplo del “caso de los sikhs, comunidad guerrera... hoy una activa fracción de esa comunidad ha declarado la guerra a ese gobierno y a la mayoría hindú” (p. 86). Paz lo escribió antes de 1995 y los acontecimientos posteriores ponen de relieve cuán equivocado estaba. No más existe el problema sikh, el cual fue fomentado en primer lugar por las manipulaciones del Partido Congreso de Nehru, llamado secular y, después, por nuestro país vecino. El Partido Akali de los sikhs tiene una alianza con el *Bharatiya Janata Party* desde hace tiempo y éste, en la opinión de Paz, “amenaza con su doctrina de un nacionalismo hinduista no solo a la democracia sino a la integridad de la India... un partido... que se propone convertir a la India en una nación hinduista” (p. 154). El llamado partido de nacionalismo hinduista (el BJP) junto con el Partido Akali de los sikhs no sólo ha gobernado en el estado del Punjab, sino que también gozaron del poder durante más de seis años en Nueva Delhi. En las últimas elecciones de 2004, cedieron el poder de nuevo al Partido Congreso, por el proceso electoral. El prejuicio de Paz se pone de relieve cuando consideramos que la llegada al poder del *Bharatiya Janata Party* y, después, la transferencia del poder, también por el proceso electoral, no han supuesto ni una amenaza a la democracia ni a la integridad de la India.

Paz dice que “el sikhismo, como religión, está muy cerca del Islam” y que “para los sikhs, el gobierno indio era un cómplice de las maquinaciones hindúes en su contra”. El gobierno indio en 1984, cuando hubo una matanza de los sikhs tras el asesinato de Indira Gandhi, no era el del BJP sino del Partido Congreso, campeón del secularismo según Paz. Aunque en teoría, el sikhismo fue iniciado por el Guru Nanak con el objetivo de reconciliar a los hindúes y a los musulmanes, en práctica el sikhismo fue nutrido por los hindúes. El primer hijo de familias hindúes se hacía sikh hasta no hace mucho. Resulta chocante oír hablar a Paz de las maquinaciones hindúes en contra de los sikhs. El Guru Gobind Singh nombró a cinco discípulos, llamados los *panj pyaras*, y les dio la responsabilidad de asegurar que prevaleciera el *dharma* hindú por todas partes.

Volviendo al concepto de la India multinacional, que cuenta con un proyecto estatal basado en la doctrina del secularismo, todas las comunidades religiosas —la hindú (que constituye una mayoría abrumadora), la musulmana y la cristiana, entre otras—, forman partes iguales de la nación. Este concepto de la nación ha sido propagado tan extensamente por todos —los periodistas, los políticos, los académicos— que los intelectuales han llegado a creer sinceramente que los que hablan de los hindúes, hablan sólo de una comunidad y que, por lo tanto, son comunalistas. Para los que proponen la teoría de la India multinacional, el hecho de que los hindúes constituyen la comunidad más grande, representa un peligro potencial para las demás comunidades y que, por lo tanto, para la buena salud de esta nación compuesta creen que será buena idea la de tratar de debilitar a esta comunidad. Las compulsiones de la política de banco de votos en la India hacen que sea necesario dividir la sociedad hindú en segmentos mutuamente antagonísticos y mantener unido el banco de votos de los musulmanes.

El *Bharatiya Janata Party*, apoyándose en el *Hindutva*, mantiene que la India —con la cultura inspirada en el *Sanatan Drama*— es la nación más vieja del mundo. El hinduismo no es una religión revelada, ni cuenta con un solo libro sagrado o una autoridad única. Se considera que los *Vedas* constituyen la base del *Sanatan Dharma*, de la cultura india. Constituyen la fuente de todas las posteriores filosofías y sistemas del *yoga*. Hasta los *Vedas* no constituyen la autoridad suprema del hinduismo. No constan de un conjunto de doctrinas o sistemas de creencia que todo el mundo ha de reconocer y aceptar. Los *Vedas* son sencillamente un conjunto acumulado de conocimiento. A diferencia del musulmán o del cristiano, el hindú —basándose en su experiencia individual o hasta en capricho personal— tiene toda la libertad de cuestionar o poner en duda la autoridad de cualquiera o de todas las escrituras sagradas. No deja de ser hinduista por rechazar la autoridad de éstas. Las escrituras sagradas de la India tienen esencialmente el carácter de funcionar como guías. Cada individuo tiene la libertad de insistir en su propia interpretación de la realidad y de seguirla. El dios hinduista es un dios personal, asequible a cada individuo mediante sus propios esfuerzos. El individuo tiene abierta la posibilidad de constituir, como lo ha hecho Arundhati Roy en el pasado reciente, una secta de una sola persona.

La teoría de una nación compuesta, multinacional, nacida en 1947, propagada por los que denigran esta tradición pluralista es un intento artificial con el que el pueblo indio no se identifica. No puede identificarse emocionalmente con esa imaginaria y artificial amalgamada entidad

nacional, representada por el Estado indio durante más de 50 años. Así es que las fuerzas representadas por el *Bharatiya Janata Party* han ganado terreno espectacularmente durante los últimos cinco años y, durante las últimas cuatro elecciones generales, este partido ha surgido como el partido más grande del país en tres de ellas. Las fuerzas representadas por este partido mantienen que, a consecuencia de la política de pseudo secularismo adoptado por el gobierno indio durante 50 años, se ha creado un abismo enorme entre la nación y el Estado, entre la sociedad nacional y la clase gobernadora. Es este abismo el que está provocando la desintegración de la sociedad nacional, la desaparición de la conciencia y la susceptibilidad colectivas, y la degeneración de la conciencia social. Es debido a este abismo que el egoísmo, la corrupción y la degradación moral hayan proliferado tanto.

Para Octavio Paz, “el problema lingüístico de la India es, asimismo, un problema político y cultural: ¿cómo pueden entenderse tantos millones de hombres y mujeres que hablan tantas y tan distintas lenguas?” (p. 85). Pese a la aparente diversidad lingüística de la India, habrá que recordar que uno de los rasgos característicos de casi todas las lenguas modernas de la India es que todas ellas han seguido más o menos el mismo patrón en el proceso de su desarrollo literario. Así es que si pasamos de la literatura escrita en una lengua moderna de la India a otra, no se da la sensación de haber entrado en un mundo diferente. Lo mismo ocurre si se pasa de la literatura sánscrita a otra escrita en cualquiera lengua moderna de la India. Las varias versiones del *Ramayan* y del *Mahabharat* son obras nacionales, tanto en el sur como en el norte. El tamil que pertenece a la familia lingüística dravidiana y que menos influenciado fue por el sánscrito, sin embargo cuenta con un léxico del que un 71% es de origen sánscrito. En el caso del malyalam, dicho porcentaje se eleva a un 81%. La vida y el pensamiento hindúes y la literatura india en los tiempos antiguos, medievales y modernos deben mucho a los *Upanishadas*, el *Ramayan*, el *Mahabharat* y los *Puranas*. Estas grandes obras han ejercido una tremenda fascinación sobre la mente india durante más de 2000 años y han tenido un gran impacto sobre todas las literaturas indias. Todas las lenguas de la India y la literatura escrita en ellas están impregnadas del contenido y del espíritu del *Ramayan*, del *Mahabharat* y de los *Puranas*, con los *Upanishadas* y los *Dharma Shastras* en el trasfondo. La unidad cultural de la India, tanto la antigua y la medieval como la moderna, se ha consolidado principalmente a través de estas obras.

En cuanto al escenario lingüístico actual de la India, Paz llega a hacer algunas afirmaciones verdaderamente sorprendentes: “El hindi [la lengua nacional del país] es una lengua extranjera ... en la mayoría del país ... La verdad es que muy pocos comprenden cabalmente el hindi oficial” (p. 84). Y la *Enciclopedia Britannica* nos hace creer que, con 354.270.000⁷ hablantes de hindi, es el tercer idioma más hablado del mundo. Paz quiere hacernos creer que en la India “el inglés sigue siendo la lengua de comunicación entre las diversas comunidades lingüísticas” (p. 85). La verdad es que cuando uno viaja de Cachemira en el norte a Kanyakumari en el sur, el contacto comunicativo es mantenido mejor por el hindi que por el inglés. Este mito de que el inglés es el idioma de contacto en la India hace la vista gorda al hecho de que más de un 90% de la población india no tiene conocimiento alguno de inglés. Se puede decir que en las salas de juntas, en los congresos y en los seminarios universitarios, se usa el inglés pero, por ello, no se convierte en una lengua franca panindica, ya que en nuestra nación de mil millones, no más de 40 millones dominan el inglés.

Paz habla en términos elogiosos de Macaulay, quien llegó a ser en 1834 el presidente de la Comisión de Instrucción Pública de los ingleses en la India y quien precisaba que... por ahora, “debemos preocuparnos por formar una clase de personas que se conviertan en intérpretes entre nosotros y los millones a los que gobernamos. Una clase de sangre y color indios pero inglesa en sus gustos, su moral, sus opiniones y su intelecto” (p. 123). Lo que quería hacer Macaulay, en realidad, se puede explicar usando términos de la gramática funcional. Los gobernantes británicos (el sujeto) se sirvieron de la lengua inglesa (el instrumento) para consolidar y para ampliar su base de poder en la India (el objeto). Paz compara el inglés y el imperialismo británico con la modernización, uno de cuyos elementos constitutivos es la libertad de examen, es decir, la crítica⁸. El hinduismo permite la libertad de examen a cada individuo, la libertad de descubrir por sí, si sus principios u opiniones —basadas en el examen espiritual destinado hacia la Auto-Realización— son válidos, y no intenta imponerlos sobre la gente, ni siquiera sobre los que han nacido hindúes.

Paz afirma que, para los problemas de la India, “la respuesta está en el secularismo. Principió en 1868 con la proclama de la reina Victoria que garantizaba la libertad de creencias. Fue perfeccionado por los

⁷ Cifras citadas en la versión de 1995.

⁸ Véase a este respecto las pp. 120-121.

dirigentes del Congreso, consagrado por la Constitución y encarnado en la figura de Nehru. Los principios son pocos y claros: no hay religión de Estado, separación entre el poder temporal y el religioso; igualdad ante la ley..." (p. 150). El secularismo fue el instrumento por el cual los países europeos se deshicieron de la tiranía teocrática de la Iglesia. La Iglesia y el clero pretendían ser la autoridad única sobre todas estas cuestiones, bien sean temporales o bien religiosas, y que nadie tenía el derecho de cuestionar su autoridad. El Papa solía afirmar que no había ninguna ley ni ninguna actividad que iba más allá de la competencia de la Santa Sede. Todo lo que iba en contra de sus preceptos u órdenes era castigable por ser violación de la Ley de Dios, la cual entraba dentro de la única competencia de la Iglesia y de la cual el Papa era la última autoridad. En nuestros tiempos, Irán ha sido testigo de una situación parecida después de la revolución del Ayatolá Khomeini. En tales situaciones desde luego, el secularismo se hace muy relevante como antídoto para toda clase de pretensiones exclusivistas. Los Estados Unidos de América llegaron a ser un Estado secular adoptando la primera enmienda a su Constitución, la cual provee una separación total de la religión y el Estado. Esto es precisamente lo que quiere decir el secularismo. Las religiones exclusivistas hablan por medio de un selecto intermediario, a cuya autoridad no puede cuestionar nadie. Por otra parte, ningún sacerdote o dirigente religioso hinduista ha pretendido ser el único representante de Dios en la tierra. Esto se debe a que el hinduismo no es una religión exclusivista ni acepta ninguna autoridad humana como el vocero exclusivo de Dios. La India, con su cultura basada en el Sanatan *Dharma*, no ha sido nunca un Estado teocrático excepto bajo el reinado islámico, el cual —por cierto— no llegó a extenderse nunca por toda la India. Por lo tanto, se puede decir que el concepto occidental del secularismo es esencialmente inaplicable a la India. Hasta los llamados partidos seculares de la India conceden generalmente que la India es secular principalmente porque consta de una mayoría abrumadora hinduista. Una sociedad no teocrática no necesita del secularismo. El secularismo era el tratamiento por excelencia en Europa de hace unos siglos. En el llamado mundo cristiano actual, el secularismo es un hecho bien arraigado y establecido. Es ahora tan pluralista como la sociedad hindú ha sido desde siempre.

François Gautier, periodista francés, al hablar de las conquistas realizadas por los occidentales en el mundo, dice que éstos "fueron capaces de alterar de manera radical las civilizaciones y cambiar sus patrones de pensamiento. Y tres generaciones más tarde los hijos de los que habían sido conquistados, olvidaron sus raíces, adoptaron el

cristianismo y a menudo consideraban a sus conquistadores como sus benefactores”⁹. Cabe preguntar si las observaciones hechas por Paz en *Vislumbres de la India*, son el resultado de esta disposición y actitud. Nos inclinamos a creer que, al tratar de comprender la realidad india, sin dominar ninguna lengua india, ha recurrido a considerarla del prisma del pensamiento occidental y no ha podido penetrar en el alma de la nación india.

Después de esta consideración de las opiniones de Octavio Paz sobre Nehru y de los problemas que confrontan a la India actual, pasemos a considerar las opiniones de Pablo Neruda. Hemos dicho ya que en sus memorias, *Confieso que he vivido*, Pablo Neruda ha escrito un capítulo –India revisitada– en el que escribe de un encuentro interesante que tuvo con Nehru y su régimen. Al hacerlo, comenta de manera indirecta y con aprobación de la rica y antigua herencia cultural de la India, de la cual los secularistas hindúes son tan sospechosos.

A Neruda le encargaron la misión de entregar una carta a Nehru, escrita por Joliot Curie, el Presidente de los Partidarios de la Paz, a quien “le inquietaba que la opinión pacifista no pesara debidamente en la India, no obstante que la India siempre tuviera la reputación de ser el país pacífico por excelencia. El propio Primer Ministro, el Pandit Nehru, tenía fama de ser un adalid de la paz, una causa tan antigua y profunda para aquella nación”¹⁰. En el vuelo a Mumbai, le llenaba de emoción a Neruda el hecho de que 30 años después “volvía a la India. Ahora no era una colonia que luchaba por su emancipación sino una república soberana: el sueño de Gandhi, a cuyos congresos iniciales asistí en el año 1928. Ya no quedaría vivo tal vez ninguno de mis amigos de entonces, revolucionarios estudiantiles que me confiaron fraternalmente sus historias de lucha”¹¹.

Se le perdonaría a Pablo Neruda si pensara que tenía motivos para esperar una acogida calurosa, puesto que iba con una misión de paz internacional. Llevaba una carta del Presidente de los Partidarios de la Paz para Pandit Nehru, quien tenía la fama de ser “un adalid de la paz” y quien creía ser internacionalista por sus opiniones. Pero le esperaba un golpe inesperado. No había nadie en el aeropuerto para recibirle y pasar por las aduanas fue una experiencia terrible:

⁹ FRANÇOIS GAUTIER, *Rewriting Indian history*, Vikas Publishing House, New Delhi, 1996, p. 3 (traducción del inglés mía).

¹⁰ PABLO NERUDA, *Confieso que he vivido*, Seix Barral, Barcelona, 1983, p. 278.

¹¹ *Ibid.*, p. 278.

Había visto muchas inspecciones, pero ninguna como ésta... No contaba con la huésped. [Sus] valijas no terminaban nunca de salir del recinto. Una bandada de los que [él] creía vistas aduaneros examinaban con lupa [su] equipaje. No era crecido [su] equipaje: apenas una valija mediana con [su] ropa y una pequeña bolsa de cuero con [sus] útiles de toilette. [Sus] pantalones, [sus] calzoncillos, [sus] zapatos, eran levantados en el aire y fiscalizados con cinco pares de ojos. Los bolsillos y las costuras eran explorados meticulosamente. Para no ensuciar [su] ropa, había envuelto en Roma [sus] zapatos en una hoja de periódico arrugada que [encontró] en la pieza de [su] hotel. [Él] cree que de *L'Osservatore Romano*. Extendieron esa hoja sobre una mesa, la miraron al trasluz, la doblaron cuidadosamente cual si fuera un documento secreto, y finalmente la dejaron a un lado junto con otros de [sus] papeles. También [sus] zapatos fueron estudiados por dentro y por fuera, como ejemplares únicos de fabulosos fósiles (p. 279).

Le esperaba algo todavía peor. La carta que había de entregar a Nehru ¡fue confiscada! Fíjense que Neruda está hablando en este instante del régimen de Nehru, cuyo personaje —según Paz— junto con su manera de gobernar y su perspectiva política fueron lo mejor que pudo suceder a la India independiente. ¿Se le puede echar la culpa a Neruda si “percibía algo malvado en aquel desorden, algo que no esperaba como acogida de una nueva nación independiente” (p. 280). Neruda supo

con el tiempo que fueron visitados e interrogados por la policía todas las personas cuyas direcciones aparecían en [su] libreta. Entre ellas la viuda de Ricardo Güiraldes, para ese entonces cuñada [suya]. La molestaron bastante por el hecho de aparecer su nombre en el carné de direcciones de [Neruda] (p. 281).

¿Debería esto sorprendernos en la India? ¿No han sido interrogados todos los que visitaron, por ejemplo, la embajada de Cuba en las décadas de los años 60 por la policía de un régimen supuestamente socialista?

En Nueva Delhi vi a seis o siete personalidades de la capital india, el mismo día de mi llegada, sentado en un jardín, bajo una sombrilla que me protegía del fuego celeste. Eran escritores, filósofos, sacerdotes hindúes o budistas, de esa gente de la India tan adorablemente simple, tan desprovista de toda arrogancia. Opinaron unánimemente que los partidarios de la paz formaban un movimiento identificado

con el espíritu de su viejo país, con su mantenida tradición de bondad y entendimiento. Añadieron sabiamente que juzgaban necesario que se corrigieran los defectos sectarios o hegemónicos: ni los comunistas, ni los budistas, ni los burgueses, nadie debía arrogarse el movimiento. La contribución de todas las tendencias era el aspecto principal, el nudo de la cuestión. Estuve de acuerdo con ellos (p. 281).

¿Con qué estuvo de acuerdo Neruda con esa gente de la India tan adorablemente simple? ¿No se ponía de acuerdo con el espíritu del viejo país, con la filosofía básica de la India antigua, enunciada por los sabios hindúes de que la Verdad es sólo una? Esto no quiere decir que la Verdad tenga sólo un nombre o que tenga sólo una posible formulación. Quiere decir que es universal e innata en todos los seres e inherente en toda existencia. La Verdad es aquélla que es eterna, consistente, evidente y absoluta. Nos animan los sabios hindúes a percibir la subyacente existencia-consciencia-felicidad (*sachidanand*) de la Verdad. La Verdad fundamental pertenece al individuo en su comunión con la realidad del Ser, tanto por el interior como por el exterior. La Verdad o Dios, por lo tanto, reside en nuestra propia experiencia directa de la realidad y no en un sitio externo o en una persona externa. El afirmar que la Verdad o Dios existe, es reconocer que es parte de nuestro ser. La verdad es una, pero varios los caminos a ella. Esta diversidad, esta pluralidad en su unidad es precisamente lo que caracteriza la civilización antigua de la India.

A Neruda le informó el embajador de Chile en la India que el jefe de la policía le había comunicado que “las actividades de Neruda le inquietaban al gobierno de la India y que ojalá abandonara pronto el país... que no puedo salir de la ciudad y que debo regresar a Europa cuanto antes” (p. 282). ¿Soñaba Neruda o era la verdad? ¿No había venido él con una misión de paz internacional?

Durante el encuentro de Neruda con Nehru, éste le miró a Neruda con ojos fríos, sin ninguna emoción. “A cuanto [Neruda] le decía respondía con monosílabos, observándo[le] con la invariable mirada fría”. Nehru fue

algo tieso... había cierta altivez en su conducta... Pensé que tal vez el hombre que tenía silencioso frente a mí había vuelto sutilmente a ser un Zemindar y me contemplaba con la misma indiferencia y menosprecio que hubiera tenido para con uno cualquiera de sus campesinos descalzos (p. 283).

Esta descripción de Neruda del encuentro que tuvo con Nehru asesta un golpe aplastante a todas las buenas cosas que Octavio Paz dice sobre Nehru, cuyo personaje –según Paz– junto con su manera de gobernar y su perspectiva política fueron ¡lo mejor que pudo suceder a la India independiente! Esta descripción da una impresión de Nehru que está en desacuerdo con la imagen creada por los que dominan el lenguaje político de nuestro país. Una imagen que ha sido creada entre otros por Octavio Paz, según la cual, Nehru, socialista autoproclamado, era el decano de las llamadas fuerzas progresistas, liberales y demócratas. No estoy seguro de si Octavio Paz había leído este capítulo de Neruda, pero sospecho que sí, cuando escribió que Nehru fue “aristócrata quien era socialista [y] demócrata quien practicó una clase de dictadura pacífica”¹². No parece que Neruda estuviera describiendo algo ficticio, lo cual quiere decir que nosotros, en la India, tendríamos que hacer una re-evaluación de Nehru, el hombre y sus acciones.

VASANT GANESH GADRE

Jawaharlal Nehru University
New Delhi

¹² OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, p. 154.

PLAZA PÚBLICA: *CONVERSACIONES DEL PAYO Y
EL SACRISTÁN* (UN PERIÓDICO DE
JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI)

La extensa obra de folletos y periódicos de José Joaquín Fernández de Lizardi nos ofrece un amplio panorama del tiempo que le tocó vivir. Fueron momentos de cambios profundos en la nación mexicana al constituirse en un país independiente y elegir sus formas de gobierno. En este proceso estuvo inmersa la pluma de Lizardi para *decir* y *dejarse decir*.

Desde la historia cultural se ha señalado un nuevo enfoque de estudio que pone atención a las sociabilidades culturales que implican las prácticas de la lectura, la circulación de lo escrito y la producción de un discurso¹. Apenas un atisbo a esas sociabilidades culturales quiero hacer aquí, al ocuparme de una muestra de la producción periodística de Fernández de Lizardi con el fin de explorar las condiciones de producción de su discurso, así como la lectura del mismo por sus contemporáneos; situando, además, estas premisas en la perspectiva de construcción de los espacios públicos de una sociedad que se abría paso a la modernidad, y entre cuyas tareas urgentes estaba, por ejemplo, la consolidación de su Independencia nacional. Recurro a la noción de *espacios públicos* sugerida por François-Xavier Guerra y Annick Lempèrière —a partir de la noción de esfera pública establecida por Habermas. Ambos apuntan las peculiaridades que deben observarse en las sociedades hispanoamericanas:

La mayor parte de los espacios que encontramos aquí son muy concretos: la calle y la plaza, el Congreso y el palacio, el café y la imprenta. Y sobre todo, la ciudad, lugar por excelencia de la política. El público es aquí, ante todo, el pueblo concreto con toda su diversidad. Los encuentros y modalidades más intelectuales y etéreas de la comunicación y del intercambio de opiniones se producen en el

¹ DANIEL ROCHE, “Una declinación de las luces”, en Jean Pierre Rioux y Jean François Sirinelli, *Para una historia cultural*, Taurus, México, 1999, p. 42.

espacio compartido de las relaciones personales, del vecindario, del parentesco y de la pertenencia a las mismas instituciones².

El período que cubre la obra de Lizardi (1808-1827) es justamente esa etapa en la que están construyéndose los espacios públicos. El establecimiento de la libertad de imprenta por la Constitución de Cádiz a partir de 1812 significó una amplia y nueva irrupción de voces en portales y cafés, acostumbrados ya al voiceo de periódicos y comentarios sobre ellos entre los parroquianos. El discurso periodístico de nuestro autor es una excelente muestra del universo del impreso en el conjunto de elementos que definen a éste: autores, editores, venta, lectura, ideas, polémicas, diálogo, representaciones colectivas, lectores-escuchas, espacios públicos y opinión pública. Nos interesa destacar ahora los dos últimos elementos para la prensa lizardiana, pues resulta sin duda muestra ejemplar en la estructuración de ambos.

Un hecho es claro y definitorio para iniciar la exposición: la intención de nuestro autor de influir en su realidad social. Su discurso, por tanto, es abierto y sencillo, con propuestas y polémicas. Siempre dispuestos al diálogo, el autor y su discurso se presentan a la lectura con toda la intencionalidad de comunicación, de dar a conocer hechos y situaciones para formarse una opinión y, en consecuencia, proceder a la acción. Paul Ricoeur ha planteado la conveniencia de acercarnos a las teorías de la lectura desde el polo del autor hacia el del lector, el cual es el mediador entre configuración y refiguración del relato (histórico o de ficción). La configuración es el cómo construye el autor su discurso, cómo se explica él mismo o cómo quiere explicarnos un mundo. La refiguración es el campo del lector, cómo recibe la explicación, el relato del autor. Es en este momento de la lectura donde el discurso adquiere pleno sentido³. Chartier señala que “gracias a la mediación de esta lectura (o de esta escucha), construyen los individuos una representación de ellos mismos, una comprensión de lo social, una interpretación de su relación con el mundo natural y con lo sagrado”⁴.

Lizardi mismo es lector de su discurso cuando polemiza con sus críticos y revisa lo escrito por él y lo “leído” o comprendido por sus

² FRANÇOIS-XAVIER GUERRA y ANNICK LEMPÈRIÈRE, *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII-XIX*, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos-F.C.E., México, 1998, p. 10.

³ PAUL RICOEUR, *Tiempo y narración*, Siglo XXI, México, 1996, t. 3, p. 868.

⁴ ROGER CHARTIER, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Gedisa, Barcelona, 1992, p. i.

críticos. El objetivo de todos era llegar de manera clara y puntual a un público lector-escucha que se pretendió abarcarse más allá del pequeño grupo letrado con posibilidades de escribir y publicar. Recordemos que Lizardi es ejemplo del autor que “escribió para comer” —como le fue espetado una y otra vez—; que dependió de los suscriptores para dar al público sus papeles.

Fernández de Lizardi señaló en sus escritos la necesidad de publicar oportunamente periódicos y folletos. En un texto irónico titulado “Pragmática, bando o quién sabe qué, mandado publicar por la Razón, el Tiempo y la Experiencia”, escribe:

Rogamos y encargamos a los señores censores: no dilaten mucho las obras de los autores que se someten a su revisión, así por excusar a éstos los atrasos que se les siguen de la dilación, como por estar mandada la más posible prontitud en su despacho por decreto de marzo último, dado por el señor don Fernando VII (que Dios guarde). Teniendo dichos señores presente que hay papeles que son como los arbolillos de pólvora que hacen los coheteros, que en no estando para el día y la hora de la fiesta, se quedan con ellos y pierden su trabajo, y hay otros que en no saliendo a la luz del día que el público los espera, según los autores les previenen, pierden el crédito, y ya después, aunque salgan, tienen poca aceptación y compradores⁵.

Lizardi escribe con clara conciencia de autor de ideas, se responsabiliza de sus críticas y responde a quienes lo increpan. Sabe que

el que se dedica a escribir al público, y más si trata de rebatir errores añejos, está expuesto a ser aplaudido o silbado lo mismo que el cómico en las tablas, el torador en la plaza o el volantín en la maroma, y como sucede a estos pobres, tal vez por el mirón más zonzos y para nada⁶.

⁵ JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Alacena de Frioleras*, [núm. 27], en *Obras*. T. 4: *Periódicos. Alacena de Frioleras. Cajoncitos de la Alacena. Las Sombras de Heráclito y Demócrito. El Conductor Eléctrico*, ed. M. R. Palazón Mayoral, UNAM, México, 1970, p. 166.

⁶ JOSÉ JOAQUÍN FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras*. T. 3: *Periódicos. El Pensador Mexicano*, eds. María Rosa Palazón Mayoral y Jacobo Chencinsky, UNAM, México, 1968, p. 82.

De 1812 a 1827 publicó nueve periódicos, todos ellos de corta vida. El primero, de mayor duración y el más accidentado fue *El Pensador Mexicano*, publicado entre 1812 y 1813. En la introducción a su segundo periódico, *Alacena de Frioleras* (mayo de 1815), Lizardi describe el panorama de las publicaciones periódicas al decir que presenta su periódico: “a ver si por casualidad logra alguna buena acogida... Dije que *por casualidad*, porque juzgo que correrá la misma suerte que algunos de sus compañeros: esto es, que puede ser su duración tan efímera, que hoy vea la luz pública y mañana se le canten las exequias”⁷.

A tan poco prometedor futuro para sus empresas periodísticas, Lizardi dio como respuesta un nuevo título y un nuevo empeño en hacer oír su voz. El 21 de agosto de 1824 publica el primer número de las *Conversaciones del Payo y el Sacristán*. Durante ese año salen al público un total de 25 números que forman el tomo 1, la mayoría publicados regularmente cada tres o cuatro días, el último está fechado el 16 de diciembre. En 1825 saldrán 25 números más que forman el tomo 2, más dos alcances a los números 19 y 25, este año la publicación es irregular, el primero está fechado el 12 de enero y el último el 12 de julio. Los dos tomos de las *Conversaciones* hacen un total de 523 páginas (en 4º, común en la época); ambos fueron impresos en la Oficina de Ontiveros, a donde remitirá Lizardi para su adquisición. En una nota que cierra el número 25 del tomo 2 apunta: “Desde el 18 de éste se hallará esta obra en la librería de Ontiveros. No hay más que sesenta ejemplares; lo que puede servir de gobierno”⁸. Publicar 50 números de un periódico con 523 páginas en total no es poca cosa, y nos permite apreciar el espíritu de un autor que pretendió contribuir a la educación y bienestar de su patria —como repitiera en múltiples ocasiones.

“EN QUE SE TRATAN ASUNTOS MUY INTERESANTES
A LA PÚBLICA ILUSTRACIÓN”

Las palabras de este apartado completan el título de las *Conversaciones del Payo y el Sacristán*, con el cual apreciamos fielmente la intención de su autor: No se trata de hablar sobre cualquier cosa, sino de temas elegidos que caen dentro del interés y competencia del bien público. Nótese como

⁷ J. J. FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras*, t. 4, p. 23.

⁸ FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras* T. 5: *Periódicos. El Amigo de la Paz y de la Patria. El Payaso de los Periódicos. El Hermano del Perico que cantaba la Victoria. Conversaciones del Payo y el Sacristán*, ed. M. R. Palazón Mayoral, UNAM, México, 1973, p. 549.

aún se refiere Lizardi a la “pública ilustración”; en los diferentes números de los periódicos alternará el uso de este concepto con el de bienestar público.

En los años de publicación de las *Conversaciones* (1824-1825) la patria de Lizardi era una república federal y a su defensa dedicó este periódico. Se había inaugurado el tiempo de los ciudadanos libres que podían opinar sobre cualquier asunto de Estado y crear con ello los *espacios públicos* de exposición de planes e ideas que apelaban a una naciente *opinión pública*. La opinión pública será vista como la voz del pueblo, aun cuando los escritos y opiniones procediesen de la clase letrada: sobre este punto es necesario rescatar la novedad y significación de que “empieza a fabricarse una sociedad de opinión y de libre examen”⁹. Esta construcción de la opinión pública como voz del pueblo, permite franquear el umbral de la política moderna¹⁰. Desde sus primeros periódicos, Lizardi se asoma a esa puerta y luego la cruza firmemente para dirigirse constantemente a sus compatriotas o conciudadanos. Estas *Conversaciones* nos dan muestra de ello. Los personajes son representativos del pueblo, los podemos encontrar en cualquier lugar del país; resulta significativo que sus opiniones se hagan escuchar frente a las de interlocutores pertenecientes a los grupos ilustrados. Además, son voces que opinan sobre política. Desde su lugar de origen, alejados de la capital del país, preguntan y cuestionan sobre el desarrollo de la vida política; luego, pasarán largas estancias en la ciudad, observando aquí y allá. En el número uno de las *Conversaciones* el Payo afirma:

...me dicen que todo México está volteado de arriba abajo; que el Palacio está que ni quien lo entienda; que de una secretaría se han hecho cuatro; que son los negocios tantos, que ni esas cuatro pueden dar a basto; que hay negocios que se están en los acuerdos meses y meses, que los cuerpos de guardias se han vuelto pasadizos, y las cocinas oficinas; que la Inquisición se ha vuelto escuela, cárcel y Congreso; que la Cruz de los Talabarteros la llevaron quién sabe dónde; que la Universidad se ha hecho caballeriza real; que Mixcalco

⁹ RENÁN SILVA, “Prácticas de lectura, ámbitos privados y formación de un espacio público moderno. Nueva Granada a finales del Antiguo Régimen”, en F.-X. Guerra y A. Lempérière, *op. cit.*, p. 81.

¹⁰ FRANÇOIS-XAVIER GUERRA, *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, 3ª ed., Mapfre-F.C.E., México, 2000, p. 303.

se ha pasado a la Plazuela de la Paja; que los muladares de San Lázaro los han puesto en la Plaza Mayor...¹¹

La lista sigue; la respuesta del Sacristán señala: “todo está como siempre, aunque se han variado algunas cosas; pero es preciso, porque cuando se varían las cosas esenciales de un sistema de gobierno, es fuerza que se varíen las accesorias” (p. 31).

Frente a la nueva república, Fernández de Lizardi revisará en sus *Conversaciones* asuntos que importan a su conservación y buen funcionamiento institucional. La elección del diálogo como género literario implica no sólo el deseo de facilitar la lectura y atraer a los lectores-escucha, sino el de ser incluido en otras conversaciones y provocar “opinión”. El mismo autor, Lizardi, es invitado a participar por sus personajes en varias conversaciones.

“COMO YO ME LO PENSÉ”

Así titula Lizardi la *Undécima Conversación* del tomo 2; en ésta, el tema tratado es pilar del pensamiento lizardiano: la tolerancia religiosa. La conversación se desarrolla a propósito de un artículo inserto en el *Águila Mexicana* y publicado originalmente en el *Times* de Londres sobre la Constitución mexicana: se ocupa del artículo 3º, que estableció la religión católica como la de la nación mexicana, con prohibición de ejercicio de cualquiera otra¹². Para nuestro autor, este artículo constitucional fue un grave error que señaló siempre; se manifestó reiteradamente a favor de la tolerancia religiosa.

En esta *Undécima Conversación* la voz misma del Pensador se agrega a la de los otros dos personajes, como un actor más en la escena, y sostiene: “Sólo las leyes de la naturaleza son invariables; pero las humanas siempre son susceptibles de derogaciones y reformas: luego que la experiencia hace ver que una ley es perniciosa, se puede y se debe derogar”¹³. Abunda Lizardi diciendo que trabajó cuanto pudo para que no se sancionara esta intolerancia; el Payo, dice recordar “varios escritos de usted sobre esto, y especialmente de los titulados: *La herejía justificada* y *desengaño de viejas*, donde probó usted que la tolerancia era conforme al

¹¹ FERNÁNDEZ DE LIZARDI, *Obras*, t. 5, pp. 29-31.

¹² *Ibid.*, p. 374.

¹³ *Ibid.*, p. 375.

espíritu del Evangelio y de necesidad política en nuestras circunstancias”¹⁴.

Esta *Conversación* nos da margen a varios comentarios. Primero, queremos destacar la presencia del autor para reforzar el mensaje que por sí mismo ofrece su periódico al llevar su firma—recordemos la batalla lizardiana con sus polemistas que publican en forma anónima. En un número anterior, el Sacristán había señalado: “Ésa es la ensayada de los enemigos de El Pensador, decirle mil injurias, amontonar disparates, y no tener valor para sacar la cara en el público”¹⁵. La publicación de esta *Undécima Conversación* dio motivo a réplicas en varios papeles, entre ellos uno firmado por El Inválido: *Por más que hable El Pensador no hemos de ser tolerantes, sino cristianos como antes*, del que se ocupará Lizardi en su *Décimatercia Conversación* del tomo 2¹⁶.

Segundo, la lectura de noticias de otros periódicos por parte de los personajes es recurrente, sobre todo de las que aparecen en las páginas de *El Sol* y el *Águila Mexicana*, que a su vez las toman de otras publicaciones nacionales o del extranjero, con lo cual apreciamos además la circulación de periódicos e informaciones de varios lugares en el centro político del país.

Tercero, las referencias a otros escritos del mismo Pensador, en esta ocasión sobre el tema de la tolerancia religiosa; en otras *Conversaciones* aparecen anuncios de venta o suscripciones a varios papeles de nuestro autor.

Por último, pero no en último lugar y quizá en primero por la importancia del tema en la obra del Pensador Mexicano, está el hecho de que la tolerancia religiosa “era conforme al espíritu del Evangelio y de necesidad política en nuestras circunstancias”. ¿Y cuál era esa “necesidad política en nuestras circunstancias”? la necesidad de reconocimiento de la Independencia nacional por países extranjeros, en particular de Inglaterra, para atraer inversiones al desarrollo económico de una nación en crisis. Porque si bien Lizardi fue consciente de esta necesidad, también quiso garantizar la soberanía nacional frente a las potencias extranjeras. Su batalla fue de largo alcance; alertó a sus conciudadanos

¹⁴ *Ibid.*, p. 374.

¹⁵ *Ibid.*, p. 153. Esto se asienta en la *Undécima Conversación* del tomo 1, de fecha 2 de octubre de 1824. En los números 19, 20 y 21 del mismo tomo, polemizará con La Pretendiente, quien por supuesto no es “una mujercilla fanática y sin letras” (*ibid.*, p. 216), sino un “medio clérigo, antiguo enemigo de El Pensador” (*ibid.*, p. 217).

¹⁶ Véase *ibid.*, pp. 386-395.

sobre las amenazas de la Santa Alianza para reconquistar el país y sobre la conveniencia de permitir la tolerancia religiosa por el bien de todos. Su 13° *Conversación* del tomo 2 lleva por título “Todos los buenos cristianos toleran a sus hermanos”. Desde la *Tercera Conversación* del tomo 1 había dicho por boca del Sacristán:

Lo que ciertamente les conviene a las casas fuertes de Londres es llevarse nuestras monedas por vía de lícita negociación y, reconozca su pabellón o no reconozca nuestra Independencia, nunca perderán un peso en sus negociaciones; porque fijándose éstas en el crédito de la nación, ella pagará si la España sucumbe; y si nos reconquista, ésta pagará de buena gana: de suerte que de cualquier modo nosotros vamos a jugar al gana pierde (p. 294).

En otra *Conversación*, el mismo Sacristán da a conocer la receta que le dio “un político para que las naciones reconozcan nuestra Independencia y hagan con nosotros tratados de amistad, sin que tengamos mucho que agradecerles” (p. 363):

Recipe: de fusiles listos con bayonetas bien afiladas y sus respectivos soldados, doscientos mil; de artillería, obuses, morteros, bombas, granadas, pólvora y balas, lo que baste; quintaesencia de unión y amor patrio destilado por alambique, dos arrobas; todo esto se mezcla y se guarda para el uso, bien tapado para que no se evapore (*id.*).

“QUE SE DÉ A DIOS LO QUE ES DE DIOS
Y A LA REPÚBLICA LO QUE LE PERTENECE”¹⁷

Haber sido excomulgado en 1822 y padecido público rechazo no hizo retroceder a Fernández de Lizardi en sus críticas al alto clero mexicano. En estas *Conversaciones* sostuvo nuevamente la necesidad de prescindir de esa “parte descansante de la Iglesia” que formaban los prebendados de los cabildos eclesiásticos –tal como les llamó el Compadre de la Tapatía en uno de los folletos citados por el Payo y el Sacristán. Quizá el primero entre sus contemporáneos, y tal vez el único, nuestro autor se detiene a señalar y criticar la riqueza de la Iglesia en su alta jerarquía, se dirige a los canónigos diciendo: “en los cofres de ustedes hay muchas *amarillas* que fuera bueno les diera el sol”; esas amarillas eran doblones de oro que hacía falta circularan en beneficio de la economía nacional, e incluso del propio clero, refiriéndose al clero bajo formado por los sacerdotes que

¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

asistían al pueblo en ciudades, pequeñas poblaciones y rancherías. Para ellos pide un salario justo que les permita vivir de su ministerio y que libere a la población del injusto pago de diezmos y derechos parroquiales.

Señala nuestro autor la conveniencia de que el gobierno federal y los Congresos de los Estados fueran los responsables de administrar la riqueza eclesiástica, a la cual debía recurrirse para la defensa del país si fuese necesario. No propone la nacionalización de los bienes eclesiásticos, pero sí señala los beneficios que al país traería disponer de esa riqueza; sin olvidar a los propios clérigos y, sobre todo, en caso de necesitarse, por la posibilidad de organizar un ejército disciplinado y bien pagado para la defensa del país. En la *Séptima Conversación* del tomo I escribe: “maliciosos de portales y cafés [...dicen que si se] arreglaran las escandalosas rentas de obispos y canónigos se hallaría el gobierno con un fondo muy abundante para sostener un ejército de cincuenta mil hombres sin necesidad de gravar a los pueblos” (p. 123). En otro lugar dirá Lizardi que para pagar un ejército, “nada, nada debe respetarse, ni sueldos, ni alhajas, ni diezmos, ni la plata de los templos, ni las custodias mismas” (p. 119). En voz del Payo dice abiertamente: “Por eso yo, en el supuesto dicho de ser gobierno, no les quitara las canonjías que les dio el rey, sino la plata que les da la nación” (p. 136). No escapa a la observación de nuestro autor el hecho de no querer tocar a la Iglesia por miedo a una guerra interna: “se cree que el clero tiene un influjo sobre el pueblo capaz de moverlo a su opinión, sea la que fuere; y por evitar una guerra religiosa, el gobierno disimula...” (p. 380). Aunque no se declara abiertamente por la nacionalización de los bienes de la Iglesia, sí nos da a conocer el hecho de que en la república de Chile se llevó a la práctica: “El gobierno de Chile ha hecho una reforma importante en el clero. Ha confiscado los bienes de la Iglesia para uso del Estado, dando a los clérigos una compensación de cierto estipendio anual” (p. 376). Por otro lado, esta noticia se comenta al haber sido incluida en las páginas del *Águila Mexicana*, como un artículo procedente de Nueva York.

Otro asunto de gran importancia en la crítica a la Iglesia, presente en estas Conversaciones, es el voto de las monjas a la corta edad de 15 o 16 años; Lizardi abogará porque no se tomen hábitos antes de los 25 años, y aún así debía permitirse renunciar a ellos. Continúa sosteniendo que la condición ideal de las mujeres es la de madres de familia, cuidando de sus hijos y esposo, y guiadas por este último.

CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE UNA REPÚBLICA IMAGINARIA

Uno de los temas de mayor importancia que ocupan la pluma lizardiana en las *Conversaciones del Payo y el Sacristán*, por la “circunstancia política que se vive”, es el de la publicación de la “Constitución política de una república imaginaria” que abarca los números 16 a 24 del segundo tomo. En ocho títulos y 116 artículos, el Payo y el Sacristán, como cualquier hijo de vecino a quien no se hace caso pero quiere expresarse, acometen la tarea de organizar la vida republicana. El Payo reconviene al Sacristán diciendo: “Advierta usted que no somos literatos, que usted no pasa de Sacristán, ni yo de un ranchero” (p. 416). La respuesta no se deja esperar:

Eso no me espanta; rancheros he visto yo, que parecen literatos y literatos que parecen rancheros; conqué ¡zas!, manos a la obra, y vamos a organizar la República a nuestro modo. Usted se llama Cámara de Senadores y yo, Cámara de Diputados. Entre los dos discutimos nuestras proposiciones y luego que estemos acordes, fijamos los artículos respectivos (*id.*).

Los ocho títulos de su Constitución imaginaria son: De los ciudadanos, sus derechos y privilegios; De la forma de gobierno de la nación; De la administración de justicia en lo criminal; De las fuentes de la riqueza nacional y del modo de hacerlas comunicables entre todos los ciudadanos; Del fomento de la industria o de las artes; Reforma Eclesiástica; De la libertad de imprenta y De la Ensalada. El nombre jocoso de este último título es de la mayor seriedad pues se refiere al arreglo del ejército y policía militar interior.

Enumero tan sólo los títulos que integran esta Constitución para dar idea de los asuntos sobre los que opina Fernández de Lizardi, y que da a las prensas con el objetivo de ser leído, escuchado y criticado. Todos estos aspectos son “asuntos del día” que se ventilaban y discutían en un espacio público en construcción. Una vez más, con estas *Conversaciones*, Lizardi llevó a la plaza pública su voz; quería revisar lo ocurrido con su nación, la cual, dice, aún siendo República, “tiene muchos picos que es necesario recortarle, y mientras no, bien podrá llamarse república-monárquica, aristo-democrática-moderada” (p. 149).

Un último detalle nos ofrece un aspecto del carácter de nuestro escritor: a lo largo de los 50 números de las *Conversaciones*, de manera reiterada trae a colación el hecho de que el cabildo eclesiástico de la ciudad de México no había puesto las armas de la República en sustitución de las del rey en la puerta de la Catedral. Se pregunta Lizardi: “¿no habrá quien pinte allí un aguilita, aunque sea con carbón?” (p. 122);

para mayor agravio nacional —recordemos que la nación somos todos—, en ocasión de la conmemoración del 15 de septiembre, la Catedral lució un adorno en que el león hispano devoraba un carcaj indígena. Los símbolos hablan de los sujetos, los unen. Por eso Fernández de Lizardi no deja de señalar este hecho, porque el lugar señalado como espacio de poder debía ser ocupado por el águila de la República. Desde estos pequeños detalles con gran significado, hasta los temas de mayor envergadura en la configuración de la nueva República, se ocupa Fernández de Lizardi en las *Conversaciones del Payo y el Sacristán*, en una etapa de cambio de las formas de organización y participación política nacionales que dará vida a un nuevo país. Para comprender su devenir y comprendernos, escuchemos las voces de estas *Conversaciones* y hagamos *opinión*.

COLUMBA C. GALVÁN GAYTÁN

Universidad Nacional Autónoma de México

DESÓRDENES GASTRONÓMICOS: METÁFORA LITERARIA COMPLEJA EN LA NARRATIVA DE ANA MARÍA DEL RÍO Y ANDREA MATURANA

La asociación del cuerpo femenino con la enfermedad ha sido un recurso literario frecuente para representar a la mujer. Sin embargo, la añorada visión de la mujer pálida y débil típica de la época victoriana, hoy en día se lee de otro modo y sirve para representar su problemática en una sociedad cuyos fundamentos socio-culturales e ideológicos se cuestionan. En este ensayo me referiré, específicamente, a las complejas causas, síntomas y consecuencias de la anorexia nervosa y la bulimia como asimismo, al importante mensaje subversivo codificado en la narrativa de dos escritoras chilenas contemporáneas: Ana María del Río y Andrea Maturana.

La preocupación por estos tipos de desórdenes gastronómicos es evidente en la novela *Oxido de Carmen*¹ y en el cuento “Verde en el borde”² respectivamente. Me propongo demostrar cómo las manifestaciones físicas y psicológicas de estos trastornos alimenticios que padecen las protagonistas, están íntimamente relacionados no sólo con complejos problemas multifactoriales en los que confluyen aspectos como la estructuración de la personalidad, crianza, organización familiar, red social y creencias que tienen sus raíces en el paradigma socio-cultural operante, sino también, con una premeditada respuesta subversiva ante las dificultades ontológicas femeninas. Lo dicho previamente, convierte los mundos inquietantes y sorprendentes de ambas escritoras, en un foro vital de discusión y profunda reflexión acerca de la situación de la mujer y consecuente comportamiento femenino³.

¹ ANA MARÍA DEL RÍO, *Oxido de Carmen*, 3ª ed., Andrés Bello, Santiago de Chile, 1994. En adelante: *Oxido*, seguido de número de página.

² ANDREA MATURANA, “Verde en el borde”, en *Los pecados capitales*, Grijalbo, Santiago de Chile, 1993, pp. 13-28. En adelante: “Verde”, seguido de número de página.

³ Ana María del Río obtuvo su Licenciatura en la Universidad Católica de Chile. Entre los años 1987 y 1991, realizó estudios superiores en la Universidad de Rice y Pittsburgh en Estados Unidos. Su primer libro, *Entreparéntesis* (1985) es una colección de cuentos. Tres de las cinco novelas que Ana María del Río ha publicado hasta hoy han obtenido importantes galardones: *Oxido de Carmen* (1986; 2ª ed., 1990) mereció el Premio “María Luisa Bombal”; *De golpe, Amalia en el*

Si bien es cierto que la anorexia nervosa y la bulimia, sólo se han descrito en términos médicos desde mediados del siglo XIX, existen anécdotas de su existencia desde la antigüedad. Una de ellas data del siglo décimo y alude al caso de una santa anoréxica: cuenta la historia, el caso de una joven que dejó de comer como rechazo al candidato elegido por su padre como esposo. Eventualmente la joven fue crucificada convirtiéndose, así, en santa⁴. Cabría recordar aquí que, posteriormente, la literatura mística está plagada de santas cuyas descripciones tendrían su paralelo en lo que hoy clínicamente se denomina anorexia nervosa, excepto que estas prácticas se asociaban con una vida de penitencia y sacrificio. Rudolph M. Bell en su penetrante estudio *Holy Anorexia*, señala que tanto el estado de “anorexia santa” como el de “anorexia nervosa” tienen un común denominador: “aversión a la comida”. Ciertamente el síndrome clínico está presente en ambos casos, pero si el primero (el de anorexia santa) es impulsado por el deseo de “alcanzar la perfección espiritual”, el segundo (el de anorexia nervosa) está regido por “la obsesión de ser delgada”⁵. Referente a la “anorexia mirabilis” se sabe que Santa Teresa de Ávila (1515-1582), una de las figuras más importantes de la Contrarreforma y del misticismo español, en su propósito de fortalecer su fe cimentada en la disciplina, la

umbral (1991), el “Premio Andrés Bello” y *Tiempo que ladra* (Miami, 1991; Santiago, 1994), el Premio “Letras de Oro” en Miami y el Premio Municipal de Literatura en Santiago. *Siete días de la señora K* apareció en 1993 y *Gato por liebre*, su segundo volumen de cuentos, en 1994. Ese mismo año obtuvo la beca Fundación Andes que le permitió escribir su última novela *La esfera media del aire* (1998). Andrea Maturana ha sido catalogada “como la figura revelación de la narrativa joven” (Pedro Álvarez, ed., “Andrea Maturana: escribir fue algo natural” en *Ediciones especiales El Mercurio*, Santiago de Chile, enero 1998, p. 3). Nació en Santiago de Chile en 1969. Su primer libro, el volumen de cuentos *(Des)encuentros (des)esperados* apareció en 1992. En 1991 su cuento “Cita” formó parte de los *Nuevos cuentos eróticos*, tal como “Verde en el borde” sería uno de *Los pecados capitales* en 1993. En 1995 su relato “Yo a las mujeres me las imaginaba bonitas” fue incluido en la antología *Diecisiete narradoras latinoamericanas* y en 1997 fue publicada *La isla de las langostas* una narración dirigida a los niños. *El daño* (Alfaguara, 1997) es la primera novela de Andrea Maturana.

⁴ ROGER DOBSON, “Do models really cause anorexia?”, *Independent News* (23 de noviembre, 2000), pp. 1-3.

⁵ RUDOLPH M. BELL, *Holy Anorexia*, University of Chicago Press, Chicago, 1985, p. 20. Aunque, como el mismo autor señala en el prefacio a su libro, su investigación sólo se limita a las santas anoréxicas de la parte central de Italia—Umbria y Toscana— sospecho que los patrones de comportamiento son similares y podrían aplicarse a otras santas del mundo.

meditación y el examen de conciencia, “regularmente usaba una ramita de olivo para auto-inducirse el vómito, con el fin de poder recibir la hostia sin el temor de rechazarla”⁶ y que, Santa Catalina de Siena (1347-1380), con similar propósito –robustecer su amor divino y procurar alcanzar la perfección espiritual– no sólo se obligaba a “subsistir de pan, agua y verduras crudas”, sino también “se imponía el voto de total silencio, excepto en el período de confesión”. Además consta que, durante su rutina de penitencia, “se azotaba con una cadena de hierro, tres veces al día, por una hora u hora y media”⁷.

Como es de suponerse, estas severas prácticas de austeridad y castigo, muy pronto la debilitaron enormemente reduciendo su peso a la mitad. El caso de María de Oignies (1177-1213), Juana de Arco (1412-1421) y Clarisa de Assisi (1194-1253), entre otras, también ejemplifican lo anteriormente dicho.

Las teorías científicas modernas para explicar las causas fundamentales de estos desórdenes gastronómicos son también diversas, pero la creciente evidencia tiende a asociarlas primordialmente con factores socioculturales, biológicos o con específicos mecanismos psicológicos. Si la anorexia se asocia con grados de desnutrición, como efecto directo de distintas formas de comportamiento –por ejemplo, dietas extremadamente restrictivas o ejercicios excesivos– la bulimia se caracteriza por episodios de incontrolable deseo de comer, seguidos de inapropiados métodos de control de peso, como el vómito auto-inducido, el abuso de purgantes, y diuréticos o enemas. Según las estadísticas de “La organización nacional de trastornos alimenticios” (National Eating Disorders Organization) hoy en día, en Norteamérica, alrededor de diez millones de adolescentes y mujeres sufren de uno de estos tipos de desórdenes gastronómicos y “La Asociación Psiquiátrica Americana” (The American Psychiatric Association) añade que un 90% de los diagnosticados con anorexia o bulimia son mujeres⁸. “La asociación chilena contra la anorexia y bulimia” estima que, en este momento, 70, 000 mujeres entre catorce y treinta años sufren anorexia. Otras 35, 000 padecen bulimia. Por ser un problema universal los innumerables casos no tienen fronteras geográficas, confirmando que este es un fenómeno global que afecta no

⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁷ *Ibid.*, pp. 42-43.

⁸ DEBORAH MICHEL & SUSAN WILLARD, *When dieting becomes dangerous*, Yale University Press, New Haven, 2003, pp. 1-19.

solamente a los países del hemisferio occidental, sino (en mayor o menor grado) a todas las culturas del mundo, incluyendo el mundo islámico⁹.

Entretejiendo un complejo tapiz de biografía, psicología, costumbres y tradiciones culturales, Ana María del Río, expone en *Oxido de Carmen* el dilema de una adolescente en relación al desarrollo y expresión de su sexualidad dentro de un mundo oxidado (de allí la alusión al título) y jerarquizado. Dentro de esta armazón, rígidamente marcada por su origen cultural-religioso, la experiencia de la pubertad se convierte en una amenaza real donde el despertar a la sexualidad se asocia con la noción de pecado. Y es, en este mundo familiar cerrado, donde aparece Carmen. “La amé en picada –dice el narrador– protagonista –sin

⁹ Respecto a este último punto, véase el interesantísimo artículo de AMINA AL-KORNEY, “Suffering in secret”, en *Egypt's Insight Magazine*, 2001, núm. 5, pp. 52-54. También es importante notar que la anorexia y la bulimia afecta al sexo masculino, pero el porcentaje es mucho menor. “La Organización Nacional de Trastornos Alimenticios” (National Eating Disorders Organization) señala que, en Norteamérica, sólo un millón de jóvenes y hombres sufren de uno de estos tipos de desórdenes (en comparación con alrededor de 10 millones de adolescentes y mujeres). Lo mismo ocurre en Chile. “La Asociación Chilena Contra la Anorexia y Bulimia” estima que, de las 70.000 mujeres entre 14 y 30 años que padecen anorexia, y de las 35.000 con bulimia, sólo cerca de un 1% de estas cifras corresponde a hombres. Para información adicional sobre este tópico, véase el primordial estudio de A. E. ANDERSEN, L. COHN y T. HOLBROOK, *Making weight: Healing men's conflicts with food, weight and shape*, Gurze Books, Carlsbad, CA, 2000. Finalmente quiero agregar que, en los Estados Unidos y sociedades industrializadas preferentemente, aparte de las causas ya señaladas para estos complejos desórdenes gastronómicos (predisposición genético-biológica, estructuración de la personalidad, crianza, organización familiar, red social y creencias) otros factores importantísimos, en la propagación de esta epidemia, son la influencia social de “la moda” y “la dieta”, exaltadas por la efímera búsqueda del “ideal femenino”. El testimonio del caso anoréxico de Christy, una jovencita de 16 años, atestigua lo primero: “me siento terriblemente influida por las revistas *Glamour*, *Vogue* y todas las demás. Miro a todas las mujeres hermosas, super delgadas y pienso «quiero ser tan delgadas como ellas»” (SHARLENE HESSE-BIEBER, *Am I thin enough yet?*, Oxford University Press, Oxford, 1996, p. 8). Por supuesto los creadores de moda que dominan con gran acierto el campo publicitario y la captación de masas se benefician con ganancias masivas. Respecto al famoso culto de la delgadez, en este momento todas las industrias relacionadas con productos para adelgazar, obtienen una ganancia conjunta de 50 billones al año. La economía de Mercado agrava este problema ya que, con sus anuncios, promueve ponerse a dieta. Así, un 35% de las mujeres que están a dieta piensan que necesitan una cuando, en realidad, tienen un peso normal o están bajo el peso normal y de este 35%, cerca de un 25% terminará teniendo un desorden alimenticio (“Eating Disorders Statistics”, 2002).

detenerme, porque detenerse en ese tiempo era de cobardes” (*Oxido*, p. 11). El descubrimiento del diario de Carmen, precipita la ira de su abuela y de su tía, imponiéndole castigos de encierro e incomunicación para “tratar de salvarle el alma” y ver si “esta niñita abandona[ba] de una vez esos malos instintos” (*Oxido*, pp. 42-43).

En esta “lucha espiritual” como señala Kim Chernin en su extraordinario estudio *The hungry self: Women, eating and identity*, las prácticas ascéticas son obligatorias “en el esfuerzo de controlar y eliminar la parte erótica del ser humano”¹⁰. Y es así, cómo en su intento de extirpar todo deseo corporal y en la necesidad de purificarse, Carmen se impone, entre otros, el castigo de no comer. Su actitud, en cierto sentido, nos recuerda a la de la antes mencionada Catalina de Siena con su credo de impuestas sanciones. La relación entre santidad y síndrome clínico del hambre es explícita; la abstinencia alimenticia es parte de la senda hacia la santidad, lo mismo que, significativamente lo es, la relación entre limpieza corporal y pureza mental. Tanto Carmen como Catalina se transforman, gradualmente, de niñas joviales, lozanas y saludables en “niñas hilo”, débiles y sin vida. La experiencia anoréxica de la protagonista ilustra este tipo de purgatorio claramente:

Todo le daba remordimientos (el librito negro de Tía Malva era poderoso), incluso cosas de todos los días, tocar la fruta, caminar por una alfombra mullida. La vi llorar a gritos [reporta el narrador] por haber pasado la mano por un plato de frambuesas, más aún, por recordar haberla pasado. El olor del pan recién hecho le causaba horror. Se lavaba durante horas las manos, con jabón de lavar y escobilla, dejándoselas acangrejadas... Después intentó bañarse vestida para no mirarse...

—No puedo dejar de pensar —decía— no puedo (*Oxido*, p. 55).

En *Anorexic Bodies*, Morag MacSween explica que “la mujer anoréxica responde al sentido de impotencia controlando la única cosa posible —el comer—”¹¹. Carmen, incapaz de sobreponerse al sistema de valores severo y rígido respecto a la forma de conducta apropiada para el género,

¹⁰ KIM CHERNIN, *The hungry self: Women, eating and identity*, Virago Press, London, 1986, p. 187.

¹¹ MORAG MACSWEEN, *Anorexic bodies: A feminist and sociological perspective on anorexia nervosa*, Routledge, London, 1993, p. 203. Puntos de vista similares en MARGOT MAINE, *Father hunger: Fathers, daughters and food*, Simon & Schuster, London, 1993, pp. 81-82 y ROGER DOBSON, art. cit., p. 3.

“palidísima, y con los ojos de cavernas prendidos a su cara de lágrimas” (*Oxido*, p. 58), se deja morir de inanición. El intento fútil de eliminar su naturaleza sensual, culminación catastrófica de este violento proyecto, no se logra; la penitencia y otras prácticas ascéticas no surten efecto; su mente raya en la locura. En la dicotomía teológica de cuerpo (vicioso) y espíritu (virtuoso) castigando el primero y valorizando el segundo, el sentido de repugnancia y aversión a su cuerpo, en última instancia, la empuja al suicidio. “Nunca, ni en la cocina ni en sobremesas, se me quiso contar cómo fue” nos dice el narrador (*Oxido*, p. 60).

El texto de Ana María del Río pone en evidencia la compleja dicotomía en que se encuentra “el Otro femenino” frente al problema de la expresión de la sexualidad en relación a la búsqueda de la identidad, precisamente porque, en la dialógica interna de lo femenino, como incisivamente Dale M. Bauer ha señalado, se corre el peligro de internalizar “la voz autoritaria del patriarcado”. Por esto concluye, “we must struggle to refashion inherited social discourses into words which rearticulate intentions (here feminist ones) other than normative or disciplinary ones”¹². Bell, por otro lado, al caracterizar la *anorexia mirabilis* añade que en el deseo de acercarse a Dios, “la muerte se transforma en algo lógico, dulce y en la total liberación de la carne” (p. 13).

El suicidio final de Carmen, nuestra protagonista, fehacientemente constata lo descrito por Bell.

En “Verde en el borde” de Andrea Maturana, el caso se relaciona con las causas y efectos de la bulimia. Como en otros de sus cuentos, esta protagonista comparte el universo urbano de la gran metrópoli donde los personajes se esfuerzan, sin lograrlo, por alcanzar al “otro”. En el binomio búsqueda/ desencuentro¹³ típico de la relación de pareja predomina la incomunicación, la soledad y el vacío. La tónica predominante en la interacción entre Diego y Francisca es la lucha de poder. Diego se ha acostumbrado a tomar las decisiones y a estar en lo correcto y aunque diga, en varias ocasiones, que quiere salvarla de su compulsión bulímica amenazadora y de su autodestrucción, en verdad, la relación le

¹² DALE M. BAUER, *Feminist dialogics: A theory of failed community*, State University of New York Press, Albany, 1988, pp. 2 y 13.

¹³ El vocablo “desencuentro” forma parte del título de su excelente colección de cuentos (*Des)encuentros (des)esperados*, Los Andes, Santiago de Chile, 1992. Como el nombre de la colección lo indica, varios de los cuentos que la forman “Roce 1”, “Roce 2” y “Roce 3” (similar a uno de los problemas aludidos en el cuento en estudio) dicen relación con la imposibilidad de una comunicación auténtica entre parejas.

ha servido para satisfacer su antojo de dominio y poder. “No me jodas, Diego [se le oye decir a Francisca]. Estoy leyendo. Además nada de lo que yo pueda decirte va a cambiar tu opinión” (“Verde”, p. 22). Francisca se siente exprimida, reducida y rebajada. Similar a la reacción de la anoréxica, pero al revés, como explica Hilde Bruch “ante el sentimiento de incompetencia e incapacidad de dirigir su propia vida... y en un desesperado esfuerzo de no sentirse completamente sin poder ó control”¹⁴ la bulímica, en este caso Francisca, usa el comportamiento bulímico como compensación. Así, tragando y devorando su angustia y aflicción, “desenvuelve y come, uno tras otro, de manera casi rítmica” los pequeños chocolates, “sin sentir ya el sabor, sin llevar la cuenta de la cantidad, ni del hambre, ni de la angustia” (“Verde”, p. 24). Es decir, el saciarse es para ella, no sólo una forma de rebelarse contra el mundo opresivo que la rodea en un desesperado esfuerzo por asentar su propia identidad, sino también un modo de recuperar el control momentáneamente, aunque después corra al baño a provocarse el vómito. Lo irónico es que si bien, aparentemente, se tienen afecto, Diego (‘el mundo’ de la protagonista) constituye el mayor obstáculo para la expresión de la autonomía de Francisca, aunque la intención de Diego (queremos pensar), sea diametralmente opuesta. El conflicto de género, en el sentido de “lucha de poder” impide una colaboración satisfactoria. Por lo tanto, las tensiones no disminuyen, la terapia de Francisca nunca se lleva a cabo, Diego no logra salvarla de su compulsión bulímica y tampoco cumple su amenaza de irse. El final del cuento en el que Diego le pide a Francisca que “sólo lo deje sostener[le] la cabeza” (“Verde”, p. 28) sugiere su claudicación y aceptación de una relación defectuosa en que ambos son víctimas. El mundo inquietante de este cuento hace posible la indagación de hasta qué punto las fuerzas culturales impidieron la capacidad de ambos para sobreponerse a su penetrante influencia.

Podemos concluir que las provocativas obras de Ana María del Río y Andrea Maturana son un poderoso comentario sobre las especificidades socio-culturales en el mundo moderno. Al identificar los complejos modos en los cuales se llevan a cabo dichas prácticas en relación al papel de la mujer, estas obras desafían las nociones prevalentes y en este sentido, del Río y Maturana continúan redefiniendo la labor de la mujer

¹⁴ HILDE BRUCH, se refiere a este concepto en *Handbook of psychotherapy for anorexia nervosa and bulimia*, eds. P. E. Garfinkel & D. M. Garner, Guilford Press, New York, 1985, p. 10. Véase también el innovador estudio de MARLENE BOSKIND-WHITE, *Bulimia/anorexia: The binge/purge cycle and selfstarvation*, W. W. Norton, New York, 2000.

como escritora. También quiero señalar que al hablar de literatura producida por mujeres, lo que llama la atención, aparte del cuestionamiento del papel tradicional de la mujer en una sociedad que la discrimina a la vez que la mitifica, es la incorporación de un *corpus* de experiencias típicamente femeninas como son el embarazo, la maternidad, el parto, el amamantar, la menstruación, el cáncer del seno y la consecuente mutilación física y psicológica que esta enfermedad significa, y que no pueden ser planteadas desde una perspectiva masculina. Entre las escritoras chilenas contemporáneas que han incorporado alguno de estos temas en su producción artística, podemos mencionar a Diamela Eltit, Pía Barros, Lucía Guerra, Marcela Serrano, además de Ana María del Río y Andrea Maturana. De hecho, Maturana en su colección de cuentos *(Des)encuentros (des) esperados*, incorpora el tópico de la menstruación en “Yo a las mujeres me las imaginaba bonitas” y el del cáncer del seno en “Como en el teatro”.

Oxido de Carmen y “Verde en el borde” añaden el tópico de la anorexia y la bulimia. Según datos científicos recientes, nueve de diez mujeres anoréxicas sufren de pérdida de densidad de los huesos a la par de osteoporosis en años posteriores¹⁵.

De aquí la gran urgencia de reconocer el problema con miras de encontrar tratamientos efectivos ya que, por sus casi inevitables consecuencias, no puede ser descartado o ignorado.

Retomando nuestros relatos, si bien es cierto que en ambos, las protagonistas fracasan en su intento de resistencia al sistema imperante, la anorexia y la bulimia funcionan como una efectiva y subversiva táctica de sobrevivencia frente a las interpretaciones tradicionales de género, familia, autoridad y obligaciones, explorando transformaciones de costumbres establecidas. Así, el contradiscurso crítico se impone como un prisma único en su proyecto ideológico de cambio y apertura, en constante cuestionamiento y reevaluación de los heredados cánones histórico-culturales que cargan el discurso patriarcal de la dominación.

GLORIA GÁLVEZ-CARLISLE

University of California Los Angeles

¹⁵ Cf. DOBSON, art. cit., p. 2.

EL POEMA COMO EJERCICIO ESPIRITUAL OCTAVIO PAZ Y EL HAIKÚ¹

“Para sentir un poema hay que comprenderlo; para comprenderlo: oírlo, verlo, contemplarlo –convertirlo en eco, sombra, nada. Comprensión es ejercicio espiritual”². Estas frases escritas en 1966, y que forman parte, significativamente, de un conjunto de aforismos titulado *Recapitulaciones*, expresan lo que, para Octavio Paz, alrededor de los años sesenta muy especialmente, el poema es o debería ser: el soporte lingüístico, oído o leído, de un “ejercicio espiritual”. Quizá no todos los poemas se presten a este tipo de ejercicios; quizá sólo los buenos poemas, y, dentro de los buenos, quizá determinados tipos de poemas más que otros. Acaso solamente, a fin de cuentas, los poemas de los autores que consideren la escritura poética como el fruto de una experiencia de lo que Paz, siguiendo a Machado, llama la *otredad*³.

Este es el caso, seguramente, del mismo Octavio Paz en muchos de sus poemas. Y este es el caso también, de manera aún más patente, de Matsuo Basho, el famoso poeta japonés del siglo XVII, a quien Paz tradujo y también imitó en algunos momentos de su obra. Basho, como se sabe, es quien le dio sus letras de nobleza al pequeño poema de tres versos y diecisiete sílabas llamado *haikú*:

Basho no inventó esta forma; tampoco la alteró: simplemente transformó su sentido. Cuando empezó a escribir, la poesía se había convertido en un pasatiempo: poema quería decir poesía cómica, epigrama o juego de sociedad. Basho recoge este nuevo lenguaje coloquial, libre y desenfadado, y con él busca lo mismo que los

¹ Quisiera dejar constancia aquí de mis agradecimientos, por sus consejos y orientaciones, a mis colegas Catherine Flepp y Juan Carlos Baeza Soto.

² OCTAVIO PAZ, *Recapitulaciones*, 1966, en *Obras completas*, ed. del autor, Círculo de Lectores, Barcelona, 1991, t. 1, p. 294. Me referiré aquí a las *Obras completas* por las siglas *OC* seguidas por el número de volumen en *cursiva* y el número de página en letra redonda.

³ Para Paz, la *otredad* “designa a la vida diaria, la de todos los días, en su radical extrañeza”; cit. por ENRICO MARIO SANTÍ, *El acto de las palabras. Estudios y diálogos con Octavio Paz*, F.C.E., México, 1997, p. 307. Sobre la *otredad* en Machado y en Paz, véase PAUL-HENRI GIRAUD, *Octavio Paz: vers la transparence*, Presses Universitaires de France, Paris, 2002, pp. 4, 26, 284-286.

antiguos: el instante poético. El haikú se convierte en la anotación rápida, verdadera recreación, de un momento privilegiado; exclamación poética, caligrafía, pintura y escuela de meditación, todo junto. Discípulo del monje Buccho—y él mismo medio ermitaño que alterna la poesía con la meditación—, el haikú de Basho es ejercicio espiritual⁴.

Me gustaría examinar aquí tres puntos: ¿qué es lo que hace, según Paz, del haikú de Basho y de sus seguidores, un ejercicio espiritual? ¿En qué medida esta calidad peculiar se verifica en las traducciones al español de los haikúes japoneses clásicos, y en particular, en las traducciones de Paz? Por fin, ¿en qué medida se verifica esta calidad en los poemas de Paz que más se acercan a la forma del haikú?

Son bien conocidas las etapas del acercamiento de Octavio Paz a la tradición literaria de Japón. Primero, la lectura, o más bien relectura, de la obra de José Juan Tablada en 1945, el año de su muerte—Tablada a quien Paz considera el introductor del haikú en lengua española⁵. En París, hacia 1950, la lectura de los estudios de Daisetz Teitaro Suzuki sobre el budismo Zen. Luego, en 1952, la estancia de seis meses que hace Octavio Paz en Japón como diplomático, y su lectura o relectura de mucha poesía china y japonesa en traducción inglesa⁶. Experiencia fundadora y fecundante, que no va a dejar de tener resonancias tanto en su poesía como en su poética. En 1954, Paz publica un ensayo introducti-

⁴ OCTAVIO PAZ, “Tres momentos de la literatura japonesa” [1954], *OC2*, p. 342.

⁵ Véase OCTAVIO PAZ, “Estela de José Juan Tablada” [1945], *OC4*, p. 158. Para PEDRO AULLÓN DE HARO, sin embargo, el verdadero introductor del haikú en lengua española no es Tablada, sino Machado: “Las primeras, si bien reducidas, muestras machadianas de jaiku [sic] aparecen en la segunda edición de *Soledades*, la cual se publicó con el nuevo título amplificado de *Soledades, galerías y otros poemas*, y data de 1907; es decir, doce años antes que *Un día...* de Tablada, que se publica en 1919. De manera que a tenor de los datos la cuestión se resuelve del siguiente modo: a) el poemario *Un día...* es la primera obra constituida íntegramente por el género japonés en lengua española; b) las aportaciones de Antonio Machado, aunque inmersas dentro de un conjunto mayor, son ciertamente muy anteriores a las del poeta mexicano”; *El jaiku en España. La delimitación de un componente de la poética de la modernidad*, 2ª ed. aum., Hiperión, Madrid, 2002, p. 51. Debo añadir que la naturaleza haikista de los poemas de Machado anteriores a los años 20 me parece discutible.

⁶ Véase OCTAVIO PAZ, “Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra*”, entrevista con Anthony Stanton [1988], *OC15*, p. 115.

vo intitulado “Tres momentos de la literatura japonesa”⁷. En 1957, con ayuda del hispanista japonés Eikichi Hayashiya, traduce al español *Hoku-no-hosochimi* (1689), bajo el título de *Sendas de Oku*⁸. Se trata del último y más famoso de los cinco *haibun* de Basho, el *haibun* siendo una especie de diario de viaje puntuado de haikúes. En 1970, como prefacio a la segunda edición muy revisada de esta misma traducción, Paz publica un nuevo ensayo, “La tradición del haikú”⁹. Me he limitado aquí a citar las etapas más notables de este acercamiento, sin mencionar los múltiples ecos de la estética japonesa y del budismo zen en la ensayística de Paz y en particular en *El arco y la lira*, cuya primera edición es de 1956¹⁰, ni tampoco en su obra poética, punto que evocaré en la última parte de esta ponencia.

Como ya lo han subrayado varios críticos¹¹, y como el mismo Paz declaró en una entrevista publicada originariamente en japonés, el poeta mexicano valoraba especialmente dos cualidades de la tradición literaria japonesa: “primero, la idea de la concentración; segundo, la idea de lo no terminado, de la imperfección”¹². Dejando de lado el aspecto refinadamente *imperfecto* de la estética japonesa, aspecto que vamos a tener la oportunidad de verificar en alguno que otro texto, escuchemos cómo comenta Octavio Paz la primera cualidad, la de la *concentración*:

Un poema japonés dice con muy pocos elementos algo que tiene gran intensidad. Esto me interesó mucho porque va precisamente en contra de la tradición latina, especialmente la española, que se complace en la *ampliación*. La poesía japonesa es una lección de economía (*id.*).

Creo personalmente que esta lección fue para Octavio Paz una verdadera revelación que le permitió superar, en su propia obra, esa

⁷ OC2, pp. 327-347.

⁸ Traducción reeditada en *Versiones y diversiones*, OC12, pp. 635-664.

⁹ OC2, pp. 348-364.

¹⁰ Véase en particular el capítulo intitulado “La otra orilla”, donde Paz se refiere dos veces a la obra de D. T. Suzuki (OC1, pp. 135 y 140).

¹¹ VÍCTOR SOSA, *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, Secretaría de Cultura-“Los Nuestros”, Puebla, 2000, p. 57; JUAN MANUEL CUARTAS RESTREPO, “El *haikú*, fuente oriental de la poesía de Octavio Paz”, *Huellas*, 2002, núms. 58/59, p. 39.

¹² OCTAVIO PAZ, “Oriente, imagen, eros”, entrevista con Masao Yamaguchi [1978], OC15, p. 200.

complacencia a la “ampliación”, y crear ciertos momentos de intensidad poética pocas veces alcanzados en lengua española.

Ahora bien, el pequeño haikú no es tan conciso que no llegue a ser dialéctico, es decir compuesto de tres momentos, que corresponden a los tres versos del poema. Paz lo muestra muy bien a partir de un ejemplo canónico de Basho:

Un viejo estanque:
salta una rana ¡zas!
chapaletéo.

Nos enfrentamos a una casi prosaica enunciación de hechos: el estanque, el salto de la rana, el chasquido del agua. Nada menos “poético”: palabras comunes y un hecho insignificante. Basho nos ha dado simples apuntes, como si nos mostrase con el dedo dos o tres realidades inconexas que, sin embargo, tienen un “sentido” que nos toca a nosotros descubrir. El lector debe recrear el poema. En la primera línea encontramos el elemento pasivo: el viejo estanque y su silencio; en la segunda, la sorpresa del salto de la rana, que rompe la quietud. Del encuentro de estos dos elementos debe brotar la iluminación poética¹³.

La “iluminación poética” que experimentaría el lector sería, en este caso, un eco de la iluminación mística del autor. En efecto, se cuenta que Basho compuso este haikú en el curso de una conversación entre anodina y religiosa con su guía espiritual, el monje Buccho, el cual le había hecho una pregunta sobre el budismo¹⁴. La rana, que “aparece a menudo en la literatura japonesa, asociada a muchas sugerencias poéticas de paz y de soledad”¹⁵, puede evocar aquí al practicante del *zazen*, la meditación sentada de los budistas japoneses. El ruido del agua parece ser lo que “despertó” a Basho

a la verdad del Budismo Zen. La experiencia misma no se podía expresar de ninguna manera, de ahí este haikú que describe simple-

¹³ “Tres momentos de la literatura japonesa”, *OC2*, p. 343.

¹⁴ Véase JACQUES BROSSE, *L’Univers du Zen*, Albin Michel, Paris, 2003, p. 192, col. 2.

¹⁵ Traduzco de DAISSETZ TEITARO SUZUKI, *Essais sur le bouddhisme Zen* [1930-1934], Albin Michel, Paris, 2003, p. 676.

mente las circunstancias ocasionales, sin ningún sentimiento, sin ningún comentario (*id.*).

La traducción de Paz, que él mismo califica de “inepta”¹⁶, tiene el mérito de preservar este prosaísmo característico, y también el efecto de sorpresa del final: “¡zas! / chapaleteo”. Hay que notar que este haikú funciona según una dialéctica habitual, en Basho, entre los principios opuestos de “*fueki* y *riuko*, lo estable y lo cambiante, el reposo y el movimiento”, principios que Basho “reunifica para mostrar su identidad última”¹⁷. La traducción de Paz, voluntariamente desprovista de sintaxis, es ciertamente más fiel al original que la versión rimada que aparece, en 1922, en la segunda edición de *Farsa y licencia de la Reina Castiza* de Ramón del Valle-Inclán:

y el espejo de la fontana
al zambullirse de la rana
¡hace chás!¹⁸

En *Versiones y diversiones*, Paz traduce del japonés, además de un poema de unos treinta versos y de veinticinco *tankas* (poemas de cinco versos cuyos tres primeros versos corresponden al esquema del haikú), cincuenta y seis haikúes, proponiendo, para algunos de ellos, dos versiones distintas. En *Sendas de Oku*, aparecen dos tankas y sesenta y cuatro haikúes, algunos de los cuales ya figuraban en la sección anterior. Pero esta vez, Paz comenta y justifica, en las notas, muchas de sus traducciones. Por no conocer el japonés, no puedo opinar sobre el carácter fidedigno de la traducciones de Paz, sobre su capacidad de recrear, por lo menos en parte, los efectos fonéticos y semánticos de los textos originales. Si traducir poesía es *stricto sensu* un imposible, traducir un haikú viene a ser un concentrado de imposible; pero no tan imposible, quizás, como tratar de *escribir* haikúes en una lengua que no sea ni el japonés ni otra lengua ideogramática, y desde una cultura tan diferente de aquellas del Extremo Oriente.

¹⁶ “Tres momentos de la literatura japonesa”, *OC2*, p. 343.

¹⁷ JACQUES BROSSE, *op. cit.*, p. 192, col. 2.

¹⁸ Citado por PEDRO AULLÓN DE HARO, *op. cit.*, p. 54.

Muchos poetas de Occidente, sin embargo, lo han intentado. En la primera mitad del siglo, Tablada y Machado, Eluard¹⁹ y Claudel²⁰, para citar a los más famosos. En la segunda mitad, Octavio Paz se inscribe en una corriente de renovado interés por el Extremo Oriente, corriente de una índole no solo estética sino también, y quizá sobre todo, “espiritual”:

En la historia de las pasiones de Occidente por las otras civilizaciones, hay dos momentos de fascinación ante el Japón...: uno se inicia en Francia hacia fines del siglo pasado y, después de fecundar a varios pintores extraordinarios, culmina con el *imagism* de los poetas angloamericanos; otro comienza en los Estados Unidos unos años después de la segunda guerra mundial y aún no termina. El primer período fue ante todo estético; el encuentro entre la sensibilidad occidental y el arte japonés produjo varias obras notables, lo mismo en la esfera de la pintura —el ejemplo mayor es el impresionismo— que en la del lenguaje: Yeats, Pound, Claudel, Éluard. En el segundo período la tonalidad ha sido menos estética y más espiritual o moral; quiero decir: no sólo nos apasionan las formas estéticas japonesas sino las corrientes religiosas, filosóficas o intelectuales de que son expresión, en especial el budismo. La estética japonesa —mejor dicho: el abanico de visiones y estilos que nos ofrece esa tradición artística y poética— no ha cesado de intrigarnos y seducirnos pero nuestra perspectiva es distinta a la de las generaciones anteriores. Aunque todas las artes, de la poesía a la música y de la pintura a la arquitectura, se han beneficiado con esta nueva manera de acercarse a la cultura japonesa, creo que lo que todos buscamos en ellas es otro estilo de vida, otra visión del mundo y, también, del trasmundo²¹.

Esta “otra visión del mundo y, también, del trasmundo” es, en efecto, el objeto de las distintas tentativas de Paz para escribir haikúes.

¹⁹ Véanse los “Onze haï-kaï” de *Pour vivre ici* (1920), mencionados por RAYMOND JEAN en “Ecrire le haïku”, estudio publicado en *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Publications de l’Université de Provence, Aix-en-Provence, 1991, p. 7.

²⁰ Véase *Cent phrases pour un éventail*, 1927; algunos textos aparecen citados y comentados por PATRICK BLANCHE, “Simple coup d’œil sur le haïku en France”, en *Le haïku et la forme brève en poésie française*, pp. 25-26.

²¹ OCTAVIO PAZ, “La tradición del haikú”, *OC2*, pp. 349-350.

La crítica ha puntualizado estas tentativas: algún poema de *Bajo tu clara sombra* (1944)²², inspirado de Tablada²³; unos veinte textos de *Piedras sueltas* (1955), donde el poeta no vacila en utilizar la forma escueta del poema extremo-oriental para evocar objetos o lugares de Mesoamérica²⁴; los catorce tankas del poema “El día en Udaipur”, de *Ladera este* (1962-1968)²⁵. De este mismo libro, me gustaría citar un haikú muy bello, titulado “Prójimo lejano”:

Anoche un fresno
a punto de decirme
algo –callóse²⁶.

Inmovilidad y estremecimiento; reticencia, inacabamiento, misterio; palabra y silencio: varios elementos claves de la estética haikista están aquí presentes. Hay que notar que, como es frecuente en Paz, este poema se amolda rigurosamente al esquema métrico del haikú (5/7/5 sílabas), y que el ritmo y la musicalidad del texto están particularmente logrados –el hallazgo, a mi parecer, siendo la posposición del pronombre personal *se*, el cual, al prolongar la forma verbal, parece prometer algo, como queriendo contradecir la significación de *callar*, aunque termina confirmándola: “–callóse”.

A diferencia de muchos haikúes occidentales, aquí el título, “Prójimo lejano”, no adultera la estructura ternaria del texto; este oxímoron nos proporciona simplemente una versión anticipada, y aun más sintética, de la paradoja que expresa el poema. En efecto este título, por muy bueno que sea, es perfectamente prescindible: no necesitamos de él para comprender, para “sentir” y para apreciar el poema; para pasar del “silencio *anterior* al habla” –silencio hueco, hueco necesario, “presentimiento de lenguaje”– al silencio “*después* de la palabra” –“silencio

²² Siguiendo las pautas dadas por Octavio Paz en la edición de sus *Obras completas*, utilizo los corchetes para señalar las fechas de *escritura* de las colecciones de poemas.

²³ Véase la primera sección de “Apuntes del insomnio” (OC11, p. 56); poema comentado por VÍCTOR SOSA en *El Oriente en la poética de Octavio Paz*, pp. 60-61.

²⁴ OC11, pp. 139-144; poemas comentados por MANUEL ULACIA en *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 1999, pp. 165-174; PAUL-HENRI GIRAUD, *op. cit.*, pp. 127-140.

²⁵ OC11, pp. 351-353.

²⁶ OC11, p. 379.

cifrado”²⁷, silencio lleno y, al mismo tiempo, vacuo; silencio vacío, pero por plenitud. El silencio del *satori*, la iluminación budista, la toma de conciencia de la verdadera realidad: “un silencio”, escribe Octavio Paz, “que no es la disolución sino la *resolución* del lenguaje”²⁸.

Es curioso que sea en la India donde Paz escriba este y varios poemas más que se aproximan mucho al haikú o al tanka. Seguramente porque es durante su estadía en la India cuando Paz se acerca más al budismo. Quizás también obedeciendo a una especie de “ascetismo”²⁹ poético muy saludable frente a esa proliferación pletórica de la realidad humana, infrahumana y suprahumana, que es como puede aparecer la India ante los ojos de un occidental, según el mismo Paz lo había plasmado, más de diez años antes, en su poema “Mutra”³⁰.

Japón, de todos modos, se impone como una presencia perdurable en el universo poético de Paz, hasta *Árbol adentro* (1976-1988) por lo menos. En 1984, durante un viaje por ese país, Paz visita la minúscula ermita de Basho en una colina de los alrededores de Kioto. De ahí los seis haikúes de “Basho An” (literalmente: “choza de Basho”), que, fruto de una peregrinación poética, suenan como un sentido homenaje a Basho y a su poética:

El mundo cabe
en diecisiete sílabas:
tú en esta choza...

Hecho de aire
entre pinos y rocas
brotó el poema³¹.

Estos dos haikúes, por ser metapoemas, resultan forzosamente más abstractos que el haikú japonés tradicional. El primero, sobre todo, al mencionar las “diecisiete sílabas” del poema, se aparta evidentemente de la tradición realista, y hasta *reista*, del haikú, y se inserta en el subgénero occidental del arte poética. Sin embargo, hablar del haikú no solo es

²⁷ Cito de *Recapitulaciones*, OC1, p. 297.

²⁸ OC1, p. 296.

²⁹ Véase OC1, p. 294.

³⁰ OC11, pp. 204-208; poema comentado por SAÚL YURKIEVICH en “La ladera oriental de Octavio Paz” [1997], *Suma crítica*, F.C.E., México, 1997, pp. 470-472; MANUEL ULACIA, *op. cit.*, pp. 177-178; PAUL-HENRI GIRAUD, *op. cit.*, pp. 152-155.

³¹ OC12, pp. 99-100.

hablar de sonidos o de “sílabas”. Es también hablar de los *trazos*³² que el calígrafo oriental deja sobre el papel. El puñado de ideogramas que constituyen un haikú japonés, y también el puñado de letras de un haikú escrito en caracteres alfabéticos, se presentan a nuestros ojos como una especie de dibujo que, a la manera del *sumiye*, el arte zen de la pintura³³, expresa gráficamente una “revelación poética”³⁴, una iluminación, un *satori*. Del mismo modo que el pintor de *sumiye*, después de un conveniente rato de meditación, echa la tinta sobre el papel sin premeditación, sin ninguna posibilidad de retocar su pintura, del mismo modo también que el arquero zen, después de un largo rato de tensión máxima del arco, suelta la flecha como sin pensarlo, como movido por una fuerza superior que lo hace uno con el arco y con la flecha³⁵, del mismo modo el poeta, uniendo el arco y la lira, unido a ellos, proyecta de golpe su poema sobre el espacio “en blanco” de la página, y alcanza, de golpe, el “blanco” de la poesía: “lo blanco”, inefable, de la realidad transfigurada³⁶.

Los grafemas del haikú bien pueden sugerir, para el lector, un paisaje, “una choza”, “entre pinos y rocas”; lo más importante es la realidad no representada a la que apuntan, realidad gráficamente simbolizada por la página blanca y translúcida que sostiene la escritura y que invita a la lectura como a una contemplación: “Las palabras entran por el oído, aparecen ante los ojos, desaparecen en la contemplación. Toda lectura de un poema tiende a provocar el silencio”³⁷.

PAUL-HENRI GIRAUD

Universidad de París -Sorbonne (París IV)

³² “Trazos” es el título de una sección de *Versiones y diversiones* dedicada a una traducción (realizada en 1957) de varios apólogos y cortos ensayos de Chuang-tse y otros autores chinos (OC12, pp. 563-684).

³³ Sobre el *sumiye*, véase DAISSETZ TEITARO SUZUKI, *op. cit.*, pp. 1145-1151.

³⁴ “La revelación poética” es el título de un capítulo de *El arco y la lira* (OC1, pp. 148-164).

³⁵ Véase EUGEN HERRIGEL, *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Dervy, París, 1970, esp. pp. 80, 89-92, 124.

³⁶ Tomo prestada de Octavio Paz esta explicitación de “los tres sentidos que *Blanco* tiene en español: color, en blanco y al blanco”. Carta a James Laughlin, 2 de abril de 1968, reproducida en OCTAVIO PAZ, *Archivo Blanco*, ed. de Enrico Mario Santi, El Colegio Nacional-Eds. del Equilibrista, México, 1995, p. 109. Compárese con la carta a Joaquín Díez-Canedo del 9 de febrero de 1967, *ibid.*, p. 88.

³⁷ *Recapitulaciones*, OC1, p. 294.

NELLIE CAMPOBELLO:
¿VIRILIDAD? ¿AFEMINAMIENTO?

Antes de entrar en materia me gustaría, aunque es muy conocida, hacer un ligero repaso de la polémica que en 1924 se entabló sobre la Novela de la Revolución Mexicana. En el artículo escrito por Julio Jiménez Rueda para el periódico *El Universal*, aparecido en diciembre de 1924, sobre “El afeminamiento en la literatura mexicana” increpaba con estas palabras a los intelectuales de entonces: “...hasta... el tipo de hombre que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos... es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador”¹. Hemos de convenir que se trata de una acusación grave, la de no reconocer o darle cabida en la escritura al “ambiente masculino de contiendas”, totalmente distintivo de la Revolución, en un momento en que aún resonaban en México los ecos de la contienda armada, reasumida poco tiempo después, en 1926, con la Guerra de los Cristeros.

Cabe señalar que este furioso dictamen dirigido no sólo a la producción intelectual sino a los cuerpos mismos de quienes la producían afecta de manera muy particular la recepción de varios de los textos contemporáneos o de los que, escritos después, habría de reunir primero Berta Camino de Gamboa y luego Antonio Castro Leal en cuatro volúmenes, bajo la etiqueta de *Novela de la Revolución Mexicana* en 1958, donde se incluye sólo a una mujer: Nellie Campobello.

Francisco Monterde contesta a Jiménez Rueda en los mismos términos:

No seamos pesimistas; el tipo de intelectual, entre nosotros, siempre ha sido de corta estatura, salvo excepciones de fácil recordación, como la del maestro Sierra. ...nuestros escritores nunca han sido “gallardos, altivos, toscos”... No fueron colosos de estatura ni les hizo falta. Es natural que el hombre que hace una vida de sacrificio —como es la del literato en nuestras latitudes, sin reposo de montaña, ni largos veraneos—, el hombre que vive respirando el aire pobre de las bibliotecas, alejado de los deportes, sea un hombre pequeño, un

¹ LUIS MARIO SCHNEIDER, *Ruptura y continuidad. La literatura mexicana en polémica*, F.C.E., México, 1975, p. 162.

hombre débil, físicamente. No vamos a medir, por la estatura de un escritor, la talla de sus pensamientos².

En la contestación de Monterde, además de otros problemas fundamentales, como la condición precaria en la que vivían los intelectuales mexicanos, la falta de editoriales, de librerías, de crítica y de medios de difusión, problemas aún vigentes en otra dimensión, se privilegia un tipo de personaje, específicamente a los señalados con el estereotipo de “ratas de biblioteca”, enclenques, desvaídos, polvorientos, o a los “exquisitos”, pertrechados en su “Torre de Marfil”, es decir, a los seguidores de los movimientos simbolista y modernista de fin de siglo donde podría incluirse a varios de los escritores porfirianos –algunos todavía vivos entonces–, en cierta medida devotos de esas “complicadas artes del tocador”, por tanto, despreciados como afeminados, además, en la época en que se publicó el artículo, una alusión a los miembros del “Grupo sin Grupo”, luego conocidos como los Contemporáneos. Con lo que quedaban fuera de la clasificación hecha por Jiménez Rueda quienes participaron directamente en las luchas revolucionarias y que, a partir de Mariano Azuela, escribirían las obras que habrían de agruparse como pertenecientes a la “Novela de la Revolución”, aunque la mayor parte de sus textos no fuesen propiamente novelas, según las clasificaciones de época. Conviene subrayar dos hechos que ahora nos parecen de excesiva obviaedad: con esta disputa se consagró a un escritor, Mariano Azuela y a su novela *Los de abajo*, y se sentaron las bases de una nueva forma de narrativa mexicana, cuyo tema fundamental sería el del movimiento armado y sus consecuencias. Un movimiento conducido por hombres muy bragados.

EL CUERPO SEXUADO

En la disputa sobre la virilidad o el afeminamiento de la literatura mexicana sobresale el problema del cuerpo sexuado, el cuerpo viril, el cuerpo femenino o el cuerpo afeminado. El cuerpo abierto, el cuerpo cerrado, o el cuerpo intacto o lacerado. En suma, “el cuerpo ofrecido”, como dice Nicole Loreaux³, “a las operaciones del pensamiento, a las construcciones fantasmáticas”.

² *Ibid.*, p. 167.

³ *Les expériences de Tiresias. Le féminin et l'homme grec*, Gallimard, Paris, 1989, p. 125.

En una literatura que habla de situaciones extremas en las que los participantes están expuestos a la muerte y en donde ésta es el tema principal –casi único, podríamos decir–, la hombría es un elemento nodal. Y como bien sabemos, las mujeres carecen de esa cualidad por el hecho mismo de serlo, en tanto que los afeminados se colocan en una situación intermedia, contradictoria, anormal, y a la que se alude de manera indirecta en los textos, por ejemplo cuando se esboza la figura de Luis Cervantes en *Los de abajo* o la del capitancito federal a quien uno de los leones de San Pablo llama señorita en *Vámonos con Pancho Villa* de Rafael F. Muñoz y cuya notable muerte le hace recuperar con creces la virilidad, a los ojos de sus enemigos (y de los lectores). Cabría agregar que en la película que Fernando de Fuentes filmó sobre la novela en 1935, es Xavier Villaurrutia, el autor del guión, quien resalta ese episodio.

En la batalla parecieran enfrentarse solamente dos categorías definitivas y tajantes de género, la de los hombres viriles y las de las mujeres cuya actividad sustantiva sería simplemente la de servidoras sexuales y domésticas. El afeminamiento (como entonces se le llamaba) estaría rodeado de una aureola de silencio y alusiones, a manera de eufemismo, en tanto que aparentemente la virilidad y la feminidad se presentarían como categorías indiscutibles. En este contexto sobresale la narrativa de Nellie Campobello, quizá elegida para figurar en la antología que publicó Castro Leal⁴ por su primera compiladora Berta Gamboa de Camino quien murió antes de concluirla. En un reciente *Inventario* de José Emilio Pacheco aparecido en la revista *Proceso* se lee lo siguiente, reitera algunas de las cosas que he dicho antes:

Según Fernando Tola de Habich, el término “novela de la Revolución mexicana” no fue inventado hasta 1935. Es obra de doña Berta Gamboa, la crítica y esposa de León Felipe. Diez años antes y por hostilidad a los futuros Contemporáneos y a su opción sexual, se lamentaba la ausencia en México de “una literatura viril” y de una narrativa que hablara de lo que acababa de pasar. Francisco Monterde respondió que había ambas cosas y estaban en la ignorada novela de un médico de Nonoalco. Gracias a Monterde, el triunfo de

⁴ ANTONIO CASTRO LEAL, pról. a *La novela de la Revolución Mexicana*, SEP-Aguilar, México, 1960.

Mariano Azuela y *Los de abajo* fue absoluto. En cerca de 80 años aún no se apaga⁵.

VIRTUDES Y DEFECTOS

Las acepciones de la palabra virtud ocupan más de dos páginas en el *Diccionario de Autoridades* de 1737, término, debe subrayarse, que aún no aparece en el *Tesoro de la lengua castellana* de Sebastián de Covarrubias de 1611. En una de las acepciones que destaca el Diccionario de Autoridades, virtud significa fuerza, vigor o valor, o poder o potestad de obrar y la palabra virilidad es entre otras cosas la actividad y potencia y lo que pertenece y es propio del varón, así como la facultad y la fuerza de la edad varonil. En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispano* de Joan Corominas la virtud se relaciona igualmente con la virilidad porque ambas son sinónimo de fortaleza de carácter, cualidades del héroe español por antonomasia, el Mio Cid, guerrero ejemplar. En el *Diccionario* de la Real Academia se asienta que “lo viril es lo perteneciente o relativo al varón y la virtud es la actividad y la fuerza de las cosas para producir o causar sus efectos o el poder y la potestad de obrar, la integridad de ánimo y bondad de vida”. Es importante añadir que la palabra testigo –y la Novela de la Revolución fue escrita principalmente por sus testigos– según Corominas deriva de la voz latina testículos y en el diccionario de Covarrubias se dice que “los testículos son los compañeros y juntamente se llaman testigos”. A los testículos se les llama también verijas y las mujeres fuertes reciben el sobrenombre de virago, literalmente mujer robusta. Y en Cuba la virtud es el miembro viril.

Muy interesante sería verificar el hecho de que la virilidad está conectada asimismo con la fragilidad puesto que la primera acepción que da al término viril el Diccionario de Autoridades lo subraya: “se trata de un vidrio muy claro y transparente, que se pone delante de algunas cosas, para reservarlas o defenderlas, dejándolas patentes a la vista”.

LOS PARADIGMAS

Podríamos suponer que un hombre lo es de verdad si en su contextura física y moral no se filtran los resquicios de lo femenino, si tomamos el paradigma establecido por Jiménez Rueda en la polémica, la división entre los sexos debe de ser tajante, “hacer del sexo, no solamente un órgano que cumple con una función determinada, sino también un signo

⁵ JOSÉ EMILIO PACHECO, “*Inventario. Ficción de la memoria y memoria de la ficción*”, *Proceso*, 2003, núm. 1412, pp. 172-173.

que indica las funciones que debe desempeñar en un sistema dado el individuo sexuado”⁶. Esta premisa parece sostener implícitamente el mundo revolucionario tal y como lo representan los novelistas del período. Mantener tajantemente la separación tranquiliza, aunque puede verse que cierta perplejidad asoma en los autores cuando en su narración surgen de repente personajes intermedios, difíciles de clasificar o cuya clasificación prefiere dejarse entre paréntesis. En el caso específico de Nellie Campobello es mucho más evidente que las cosas no son así de simples. Sigamos con Pancho Villa, nadie puede dudar de que es todo un hombre, sin embargo contradice la idea de que “los hombres no lloran”. Villa llora no una sino varias veces, lo subraya Campobello en un relato suprimido de la segunda edición de *Cartucho*, intitulado simplemente “Villa”, “Cuando Villa estaba enfrente sólo se le podían ver los ojos, sus ojos tenían imán, se quedaba todo el mundo con los ojos de él clavados en el estómago”⁷. En otro relato intitulado “Las lágrimas del general Villa”, se narra uno de los peores momentos de la vida del guerrillero: cuando la mayor parte de sus hombre se ha rendido, retirado o pasado a las huestes carrancistas:

Aquella vez reunió a todos los hombres de Pilar de Conchos. Estos se habían venido a esconder a Parral. Los concheros estaban temerosos y se miraban como despidiéndose de la vida. Los formaron en el zaguán del cuartel. Entró Villa y encarándose con ellos, les dijo “¿Qué les ha hecho Pancho Villa a los concheños para que anden huyéndole? ¿Por qué le corren a Pancho Villa? ¿Por qué le hacen la guerra, si él nunca los ha atacado? ¿Qué temen de él? Aquí está Pancho Villa, acúsenme, pueden hacerlo, pues los juzgo hombres, los concheños son hombres completos...”. Todos quedaron azorados, pues no esperaban aquellas palabras. A Villa se le salieron las lágrimas y salió bajándose la forja hasta los ojos.

Lo narrado sucede en el Cuartel de Jesús en la calle Primera del Rayo en Parral, en un estado del norte de la República mexicana, localización fundamental en los relatos de *Cartucho*; se trata aquí de una ciudad verdadera, también paradigmática, un sitio localizado muy cerca de la Segunda del Rayo, calle donde se localiza la casa de la narradora, quien,

⁶ LOREAU, *op. cit.*, p. 9.

⁷ NELLIE CAMPOBELLO, *Cartucho*, pról. de Jorge Aguilar Mora, Era, México, 2000, p. 42.

muchas veces, y desde el balcón de su casa, es testigo de vista o de oído de lo que pasa en esos tiempos revueltos, cual si la Revolución hubiese escogido su domicilio como teatro privilegiado de los acontecimientos; en el relato oímos la voz de un pariente muy cercano de Nellie quien se lo cuenta a Mamá, personaje esencial de su narrativa, casi de la misma estatura heroica —para retomar los términos de la disputa que nos ocupa— que el general. Esa alternancia de voces escalonadas dentro de los cuentos de manera magistral permite captar no sólo la voz familiar emitida por la propia narradora o por los miembros de su familia, sino la de los pobladores de la ciudad donde vive, la de sus paisanos, y de los que a menudo pasan por esa calle, no sólo las tropas del General y las de los carrancistas, sino también, el propio Villa quien muchas veces juega el papel de pareja narrativa de la Madre en su función de Gran Padre.

La voz del general se deja oír, ya no metálica y desparramada, sino conmovida, entrecortada, lacrimosa, permitiendo atisbar que su personalidad tiene muchas facetas, no únicamente la del militar salvaje, irredento, insaciable, varonil al extremo, del que nos hablan la novela de la revolución, la historia y también la leyenda en su inextricable relación, sino la del campesino sencillo para quien la labranza de la tierra es la actividad primordial, distintiva, antes y después de que se produjera la contienda armada, sobre todo cuando ésta empieza a perder su sentido.

La figura heroica de Villa ha adquirido una gran densidad, tanto que Villa asume plenamente su estatuto de heroicidad. ¿Pues no se nos aparece en el cuento, desdoblado, con su voz sencilla de campesino, arengando a sus soldados para licenciarlos y a la vez con la voz del Personaje Histórico y Legendario en que las batallas lo han convertido? “¿Pues qué les ha hecho Pancho Villa, repite?”. Y echando mano del habla popular, Campobello construye el paradigma de un Héroe de la Revolución, es la de un héroe que empieza a perder su carácter de Padre Universal; en su primera aparición fulmina con su voz metálica a sus soldados, asume luego la voz compasiva, generosa, lastimera y emocionada de una Madre cuando llora, acaricia y protege a sus hijos.

CARTUCHO

El primer cuento del libro se llama en la edición corregida “Él”. En la primera se llamaba “Cartucho”, título con que el libro actual colecciona todos los relatos. En el texto es presentado de manera anónima y negativa:

“No sabía coser ni pegar botones”. En la casa viven mujeres de diversas edades, su relación con ella, puede inferirse, es de pura domesticidad: Cartucho, asistido por ellas en sus necesidades más cotidianas, es el primer personaje que inaugura la lista de quienes llevarán la Revolución a la casa situada en la Segunda Calle del Rayo de la ciudad de Parral, a justo título verdadera protagonista de muchos de los relatos, y a la que varias veces he aludido. Este dato es significativo: Campobello hace que la revolución se vuelva portátil y doméstica, una revolución que a pesar de su anormalidad —la guerra debería ser una anomalía y no una cotidianidad— se convierte en rutina. Por algunos datos, por ejemplo, su carácter juguetón y desvalido, sabemos que era muy joven, lo suficiente como para jugar con una niña como si fuera muñeca, igual que la propia Nellie que hace de los muertos sus juguetes. El tiempo del juego y el del amor coinciden en un momento de pausa, de espera: “Llegaron unos días en que se dijo que iban a llegar los carrancistas. Los villistas salían a comprar cigarros y llevaban el 30-30 abrazado” (*Cartucho*, p. 53).

Para Cartucho el juego sigue, sin importarle que pueda ser mortal, no para él, un joven destinado a la muerte, sino para la niña con la que juega, Gloriecita: “Habían hecho varias descargas cuando se la quitaron. Después de esto el fuego se fue haciendo intenso. Cerraron las casas. Nadie supo de Cartucho” (*Cartucho*, p. 53).

El texto sintetiza enormemente y apenas menciona lo necesario para que el lector pueda rellenar los huecos, un texto escrito con palabras y con silencios, con una puntuación certera, adecuada, semejante al impacto de una bala inserta en un cartucho. En efecto, el texto tiene una magnífica sonoridad, la sonoridad que suele tener la poesía: reproduce el sonido de las balas cuando se disparan. Las balas son también las protagonistas del relato, como puede verse a menudo en las narraciones revolucionarias, un ejemplo significativo sería el capítulo intitulado “La fiesta de las balas” de *El águila y la serpiente* de Martín Luis Guzmán, publicado en 1928: las balas no se limitan a tener un papel preponderante en este fragmento del texto, son el verdadero hilván textual. Las balas cosen al hombre, como las mujeres de la casa cosen los botones descosidos de las camisas del joven que pronto morirá y quien durante la tregua juega, aunque también suspire por el amor de la mujer por quien se ha metido en la contienda. Pero a diferencia del texto de Guzmán, el hilván es literal: la muerte va pegada a los botones.

La diferencia esencial entre los dos textos y la utilización de las balas está en la función social que separa a lo masculino de lo femenino.

Cuando de verdad las balas suenan, las casas antes siempre abiertas para recibir a los soldados se cierran herméticamente. La narración adquiere otras dimensiones y empiezan a poblarla numerosas voces, aquí la de José Ruiz de Baeza, a la que le hace coro Mamá, cuya voz es más arcaica y solemne y le otorga una dimensión de sacralidad y destino ineludibles: “Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Pensaba con la Biblia en la punta del rifle...” (*Cartucho*, p. 53).

Nellie maneja el episodio con gran naturalidad, la de lo cotidiano, con una voz infantil femenina que emerge de un espacio íntimo donde se marcan los límites, los de una frontera muy frágil, una domesticidad que la guerra altera constantemente: El campo de batalla está al alcance de la mano, en la calle. El hecho de manejar las cosas con tal naturalidad y hacer de la violencia una parte necesaria en la cotidianidad, cancela cualquier posibilidad de melodrama: tan cotidiana era la revolución como la vida doméstica, tan cotidiana es la muerte como coser y pegar botones. Jamás hay un heroísmo declamado, ni cuando aparece Pancho Villa, quizá por ello el texto es extraordinario.

PROBLEMAS DE GÉNERO

Estos apuntes pretenden, además de retomar algunas de las ideas que el libro de Campobello me ha suscitado, examinar muy de cerca algunos de los relatos, considero que es necesario hacerlo antes de intentar redefinir la función que el género juega dentro de ellos. En “Agustín García”, como en otros de los relatos del libro, Nellie acude a la prosopopeya para iniciar el texto. Necesita captar, como los caricaturistas, los rasgos esenciales que retratan al personaje, rasgos tanto físicos como morales. El personaje no responde al ideal de un soldado villista: es lento, serio, apenas habla: “...era alto, pálido, de bigotes chiquitos, la cara fina y la mirada dulce... Era lento, no parecía general villista” (p. 54). Su actitud contrasta con la de su amigo Elías Acosta, “...alto, color canela, pelo castaño, ojos verdes, dos colmillos de oro —se los habían tirado en un combate cuando se estaba riendo” (p. 49). El texto empieza congelando la acción en aras de una doble descripción, física y moral. Pero lo moral ya va determinado por la apariencia física del personaje, antes de que se empiece la acción verdadera, en realidad muy breve y que sin embargo le otorga su sentido al relato. Sus rasgos distintivos, sus mismos movimientos, desentonan. Agustín García no ríe, no anda rápido (uno de los rasgos distintivos de Pancho Villa era su celeridad, utilizar la pistola mucho más rápido que los demás y sus soldados lo imitaban a la perfección), lo que de inmediato implica una moral deficiente de acuerdo

con los parámetros que Nellie elabora en sus relatos. Estamos en un momento de reposo del guerrero. La revolución está en suspenso. Se juega a que no hay guerra, y como ya lo he señalado, la casa de la Segunda del Rayo es un refugio, una especie de oasis, donde lo familiar cobija tanto a los habitantes de la casa como a los que por ella transitan. Taimado e hipócrita, Agustín es un personaje que hace del disimulo un arte. Nellie lo enfrenta a Mamá, en general, abierta, franca, hospitalaria. García no habla, canta, lo sabemos por una serenata que les lleva aparentemente a todas las mujeres de la casa y que Mamá desde el principio advierte como sospechosa y prevé que en breve se producirá algún suceso desagradable: el joven general se ha enamorado de Irene, una muchacha de quince años pariente de la familia, y García, aprovechando su ventaja militar, pretende robársela. Los soldados de Agustín entran en tropel a la casa de Mamá, y ese acto desestabiliza un momento de tregua tácito: introduce a la guerra dentro de la casa, utiliza sus tropas para algo ilegítimo tal y como lo señala el código villista, según lo interpreta Campobello. La casa abierta a todos los que transitan por la calle, soldados, en su mayoría, constituye un elemento estable, un foco de seguridad en una sociedad constantemente en dispersión y a punto de ser aniquilada. Los patrones de la familia biológica normal en tiempos de paz se alteran radicalmente durante la Revolución: los hogares se componen casi solamente de mujeres y de niños, es decir, son una familia atípica que temporal y provisoriamente puede extenderse gracias al mismo movimiento armado: los soldados itinerantes forman parte de la familia, durante el tiempo en que dura la tregua entre batalla y batalla y si tomamos en cuenta el punto de vista de la narradora, esa familia revolucionaria sólo puede ser villista. Nellie apoya a los villistas sobre todo porque su madre —Mamá— los sostiene y los admira. Es, antes que nada, una razón materna. Durante el tiempo narrativo —es decir, el que abarca el tiempo de la contienda entre villistas y carrancistas—, los padres desaparecen y aunque la revolución debiera constituir un universo fundamentalmente masculino, en *Cartucho* son las mujeres las que desempeñan la función principal y, sobre todo, Mamá.

Mamá, tan hábil como García, percibe cuáles son las armas exactas de las que en ciertas situaciones debe echar mano. Se trata de una estrategia que redefine los estereotipos de género dentro de la anormalidad de la guerra, a pesar de que según las conveniencias cada sexo debiera actuar según las reglas preestablecidas, pero se ha producido un quiebre en el esquema: la madre de Nellie Campobello, o más bien, para decirlo más adecuadamente, es Mamá quien asume el papel de madre

universal y posee mejores habilidades guerreras que su contrincante; en última instancia, es mucho mejor villista que el general García. En un universo en donde, como dije antes, pareciera no haber problemas de género porque los roles estarían perfectamente predeterminados, Mamá revierte todos los esquemas. Es bien conocido el lugar común que pretende que las mujeres son maestras en el arte del disimulo. En el relato, en cambio, es el General quien es hipócrita. Mamá adopta sus tácticas, abandona su franqueza habitual y, al hacerlo, al adoptar sus estrategias, lo domeña, aun más, lo feminiza:

Se oyó un tropel: Mamá ansiosa le ordenó a Irene que se metiera por una chimenea y procurar llegar hasta la azotea y se fuera a casa de doña Rosita —una señora amiga de mamá, que tiene cabellos rojos. Ya estaban rodeando la casa. Mamá se puso a cantar alto. Entró un hombre arrastrando las espuelas y otro y otro más... Se metieron por todos lados, Mamá dijo: “Están en su casa”, Fueron y vinieron. Mamá estaba tranquila, torciendo un cigarro. Entró García; todo su aspecto, alto, alto y arrastrando los pies. Traía una cuarta en la mano; todo su aspecto era de flojera. Se pegaba con la cuarta en la pierna derecha y veía a mamá con atención... (*Cartucho*, p. 54).

ANTECEDENTES

Como Pancho Villa, Nellie reconstruye su propia vida, cambia de nombre y altera a su antojo la fecha de su nacimiento y también, como su héroe, muere metafóricamente asesinada o borrada de la Historia o de su propia historia. Aunque ella decía que había nacido en 1909, existe un acta de bautismo que registra en 1900 el nacimiento de una niña cristianizada con el nombre de María Francisca Moya Luna, hija natural de Rafaela Luna Miranda, “Mamá”, vecina de Villa Ocampo, Durango, y de su sobrino Felipe de Jesús Moya, originario de Parral quien, dice Blanca Rodríguez, autora de uno de los libros más completos e importantes sobre nuestra autora, intitulado *Nellie Campobello: Eros y violencia*⁸, “se desatendió de ellas y al paso de los años se adhirió a las huestes villistas como soldado, aunque Campobello difundió que había fallecido en calidad de general en la batalla de Ojinaga en 1914” (pp. 71-72).

La madre, dice también Rodríguez, era probablemente de origen indígena, comanche por sus rasgos, diferentes a los de la etnia tarahumara, según se advierte en una fotografía que posee el investigador chihuahuense Felipe Segura Escalona, quien también descubrió el acta

⁸ UNAM, México, 1998.

de nacimiento. Quizá hacia 1906 la familia se trasladara a Hidalgo del Parral, Chihuahua, para instalarse en la Calle Segunda del Rayo, lugar casi sagrado desde donde la niña protagonista de gran parte de los relatos observa la violenta actividad que se desarrolla ante sus ojos. Y en esta ciudad, e intermitentemente en la de Chihuahua, transcurren la infancia o la adolescencia de nuestra autora. En 1911 nace la hermana menor Soledad que luego se llamaría Gloria y cuyo padre natural fue quizá Ernst Campbell Reed, médico o ingeniero norteamericano, alto empleado de alguna mina o empresa ferrocarrilera. Parece que la familia residió en Parral hasta 1918, uno de los peores años de la guerra. Jorge Aguilar Mora explica en su prólogo a *Cartucho* reeditado por la editorial Era en el año 2000 que:

Para 1915 y en los años posteriores, la Revolución se había convertido en guerra civil, en una guerra regional y, peor aún, en una guerra local y hasta en una guerra familiar. Mexicanos contra mexicanos, chihuahuenses contra chihuahuenses, parralenses contra parralenses, hermanos contra hermanos. Y entre más personal, la guerra se fue volviendo, a su vez, más abstracta. Esta intensificación de la violencia en un sistema de círculos concéntricos era, en 1931, cuando apareció el libro, otro elemento insoportable para propios y ajenos en un momento en que los discursos políticos y culturales comenzaban, por un lado, a santificar (deformándola) a la revolución y, por otro, a satanizarla (ignorándola) como una catástrofe social inútil. En medio o al margen o simplemente fuera de lugar, quedaban los “bandidos” (p. 28).

La violencia que Nellie parecía vivir con asiduidad y desparpajo acabó dispersando a la familia. En 1919 vendía boletos en el teatro de los héroes en Chihuahua y ese mismo año, en febrero nace su hijo José Raúl Moya, muerto a los dos años de bronconeumonía y llorado en *Manos de mamá* (publicada por primera vez en 1937) como si fuera su hermano. En 1923 muere la madre:

Mamá murió a los treinta y ocho años, en Chihuahua, le cuenta la autora a Emmanuel Carballo. Se llamaba Rafaela. Conservo la última ropa que usó. A mamá no le gustaba que la tocásemos; nos permitía, cuando mucho, que le adoráramos la mano con la punta de la nariz. La quise tanto que no he tenido tiempo de dedicarme al amor. Claro

que he tenido pretendientes, pero estoy muy ocupada con mis recuerdos⁹.

En 1923 Francisca y Soledad se trasladaron a la ciudad de México y cambiaron sus nombres, respectivamente, la segunda, por Gloria y la primera, por Nellie, nombre de una perrita que “tenía mamá. Yo deseaba que me dijeren Francisca. Mi primer libro, *Yó*, así lo firmé” (p. 409), lo había publicado en 1929 bajo el patrocinio del Dr. Atl, el gran pintor de paisajes.

Con su hermano Mauro —el mudito— y un tío, quizá Campbell, el padre de Gloria, o un tal Morton, se instalaron en la Capital e ingresaron, gracias a los oficios de los dos misteriosos americanos con quienes estaban ligadas, a los círculos de residentes norteamericanos de la ciudad; más tarde, Nellie se relacionó entonces fugazmente con Martín Luis Guzmán, quien posteriormente sería una figura fundamental tanto para su vida como para sus obras. En 1925, las hermanas iniciaron su importante carrera de bailarinas, campo donde ambas habrían de destacar y por la cual se relacionaron con grandes artistas e intelectuales, como José Clemente Orozco, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Carlos Orozco Romero, Roberto Montenegro, José Gorostiza, Narciso Bassols, Carlos Chávez, entre otros. Por su parte, Nellie empezó a escribir y a colaborar esporádicamente en *El Universal Gráfico*, gracias al apoyo de Carlos González Peña y de Carlos Noriega Hope. Para finales de la década las hermanas ya habían castellanizado su apellido, y emprendido un viaje a Europa rumbo a la Exposición de Sevilla, viaje malogrado interrumpido en La Habana donde permanecieron varadas algunos meses y conocieron al escritor José Antonio Fernández de Castro quien les presentó a los poetas Federico García Lorca y a Lanston Hughes, traductor al inglés de algunos de los primeros poemas de Nellie.

Un accidente llevó a Fernández de Castro al hospital donde lo visitaban las hermanas y para distraerlo, Nellie le leía sus relatos, como ella misma lo contó en el prólogo a la primer edición de *Cartucho*, publicado en 1931 en Ediciones integrales, en Jalapa, gracias a la ayuda del poeta estridentista Germán List Arzubide quien con los miembros de su grupo había acompañado al General Heriberto Jara a su aventura política en Jalapa:

⁹ EMMANUEL CARBALLO, *Protagonistas de la literatura mexicana*, SEP, México, 1986, p. 411.

Así fue como cada tarde le llevaba mis fusilados escritos en una libreta verde. Los leía yo, sintiendo mi cara hecha perfiles salvajes. Vivía, vivía, vivía... Acostaba a mis fusilados en su libreta verde. Parecían cuentos. No son cuentos. Allá en el norte donde nosotras nacimos está la realidad florecida en la Segunda del Rayo. En el Cerro de la Mesa, de la Cruz, de las Borregas, de la Iguana y el gigante Cerro del Espía, allí donde han quedado frescas las pisadas y testereando entre las peñas las palabras de aquellos *Hombres del Norte*. Mis fusilados, dormidos en su libreta verde. Mis hombres muertos. Mis juguetes de la infancia¹⁰.

Nellie prosigue su carrera en el ballet como profesora y coreógrafa y en 1937 publica su libro *Las manos de mamá*, iniciado en 1934. Martín Luis Guzmán estuvo siempre muy cerca de Nellie, a partir de su regreso de su exilio español en 1936 y quien, en 1939, fundó con el editor español Rafael Giménez Siles Ediapsa y la Compañía General de Ediciones. En 1940 reeditó allí *Cartucho* ampliado y corregido bajo la influencia de Martín Luis Guzmán y también sus *Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa*, esbozo de lo que sería después, en escritura de Martín Luis, pero con el material que Campobello le había proporcionado, las *Memorias de Pancho Villa*. Es interesante anotar que, como lo prueba en su libro Friedrich Katz¹¹, Guzmán le pagó durante mucho tiempo regalías a Nellie por ese material. Gloria, quien había mantenido durante largo tiempo con Orozco una relación sentimental murió en 1968. Más tarde, en 1976, muere Martín Luis Guzmán. Como sabemos, sin conocer bien los pormenores, sus últimos años son un largo descenso a la clandestinidad; secuestrada por gentes de su entorno que la degradaron, y vendieron y lucraron con sus pertenencias: nunca se ha sabido exactamente en qué año ni cómo falleció.

LA MUERTE EROTIZADA

Nellie Campobello “inaugura una forma de narrar, dice Blanca Rodríguez en su importante libro intitulado *Eros y violencia en Nellie Campobello*,

y un contenido no abordados por la mujer hasta ese momento. Resquebrajaría el monumento de la estética romántica a la mexicana, pues no incurre en patrones didácticos, ni moralizantes, ni críticos de las costumbres. Frente a la condición de limpidez social de las

¹⁰ Cf. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 79.

¹¹ *Pancho Villa*, Era, México, 2001.

escritoras cristianas y las que educaban a las familias y a los ciudadanos, la literatura realista-naturalista de Campobello resulta fascinante porque, a semejanza de cuanto movilizaron las masas revolucionarias, la escritora desacralizó un concepto literario y una moral decimonónicos, pero sociedad y literatura, lejos de proponerse lo que proponía Cartucho, permanecieron en la superficie de lo que ellos deseaban observar, para ningunearla a través de su silencio. Fresca y desprejuiciada, Campobello en su actitud lírica ofrecía no algo más que los endulzados cuentos que publicaban las mujeres de la época en las páginas del hogar, sino un giro en semicírculo, para quedar ubicada, solitariamente, en oposición a aquella prosa” (p. 65).

Me limitaré en este espacio a mencionar otro cuento que sufrió, probablemente a manos de Martín Luis Guzmán, modificaciones muy significativas, hasta moralistas y que por lo tanto implican una censura. El relato en cuestión se llama “Mugre”. Su contenido es erótico, un erotismo particular, que describe sin tapujos lo que una niña resiente ante la muerte de un joven hermoso, aunque esa atracción se movilice y se transfiera a una muñeca o a una muchacha púber.

José Díaz es joven, guapo, elegante, claro de tez. Hay, al verlo, un revuelo en la casa y en la calle, se subraya un tono de frivolidad, de moda: “De José se enamoraron las muchachas de la Segunda del Rayo. Cambiaba de traje todos los días, se paseaba en auto rojo”¹². Se protege del sol para evitar oscurecerse: “Un día le contó a Toña que odiaba el sol, por su cara y sus manos... Yo nunca hubiera casado a mi princesa —su muñeca Pitaflorida— con un hombre prieto” (p. 93). Estética clasista que une al mismo tiempo la elegancia, la limpieza, el color de la piel, lo frívolo, el juego; enfrenta de manera maniquea el blanco con el negro, a manera de escudo protector que pone entre paréntesis la guerra. Como en otros de sus textos, se produce de repente en el centro del relato una revolución: la tregua, el juego, la estética impoluta, el coqueteo amoroso se interrumpen cuando la guerra, siempre en acecho, reaparece, violenta el risueño panorama y condensa la cronología. Combaten como de costumbre villistas contra carrancistas: la posible muerte de uno de los hijos de Mamá, obliga a la madre, acompañada de su hija, a buscarlo entre los muertos, después del combate. Los cadáveres se hacinan según la colocación que los combatientes han ocupado durante la contienda. El lenguaje se altera radicalmente, se torna escatológico y señala mediante

¹² NELLIE CAMPOBELLO, “Apuntes sobre la vida militar de Francisco Villa”, *Mis libros*, Compañía General de Ediciones, México, 1960, p. 93.

un léxico cuidadosamente elegido las alteraciones producidas por la batalla: en definitiva, la muerte ya no tiene los contornos tan bellos o aseados —la blancura, por ejemplo— de la abstracción que pretende identificar a un héroe y lo asimila a un atleta griego, según los ideales de los miembros del movimiento conocido como Ateneo de la Juventud, iniciado en México antes de que se produjera el movimiento armado (por ejemplo, tenemos al mismo Guzmán). Al llegar a la plaza Juárez, la niña advierte “unos quemados debajo del kiosco, hechos chicharrón, negros, negros”: son soldados carrancistas. El sentimiento que los cuerpos hacinados, carbonizados, sucios, le provoca es de profunda abyección, un asco ilimitado: las palabras y las imágenes escogidas realzan la impresión:

Vimos a nuestra izquierda el cuartel valiente, estaba cacarizo de balas. La banqueta regada de muertos carrancistas. Se conocían por la ropa mugrosa, venían de la sierra y no se habían lavado en muchos meses. Nos fuimos por un callejoncito que sale al mesón del Águila, que olía a orines —es tan angosto que se hace triste a los pies—, pero al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, sucio, las manos anchas, morenas. Las uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón. “En este callejón tan feo”, dije yo al verle la cara. Me quedé asustada, ¡José Díaz, el del carro rojo, el muchacho de las señoritas de la Segunda del Rayo, por el que Toña lloró! (*Cartucho*, p. 94).

Es evidente: el sol ha dejado de brillar, los cuerpos se ennegrecen, se ensucian, se convierten en mugre, determinan la obscena realidad; quizá no exista ningún otro tipo de realidad en la guerra, durante cuyas treguas es posible jugar o dedicarse a la frivolidad, también al amor que para existir plenamente espera tiempos de paz. El supuesto racismo de una joven nacida en un territorio cuyos habitantes presentan ciertas características raciales —altura, complexión, fisionomía— distintas a las de los habitantes de otras zonas del territorio mexicano cuya ascendencia sería fundamentalmente indígena: en realidad, la blancura no remitiría tan explícitamente a un racismo sino más bien a una estética del orden y la limpieza.

El texto corregido es explícito en este sentido; el texto original lo era aún más: señalaba sin ambages la coexistencia, la proximidad de lo abyecto con lo erótico, el asco como componente posible de la sexualidad —en el momento de su despertar. En suma, es la fascinación por lo obsceno.

El texto original se leía así:

En este callejón tan feo, dije yo, *abriéndome de piernas* para poder voltearlo y verle la cara, pura curiosidad para que no me siguiera en la noche. Me quedé quebrantada de susto. ¡José Díaz, el del carro rojo...!¹³.

Y para terminar oigamos otra vez las palabras con que Blanca Rodríguez concluye el análisis de este relato:

...al erotismo impregnado de muerte y desaseo, un tema rector en la obra de Campobello, se le extirpa su realismo extremo.

El posible censor y extraordinario escritor Martín Luis Guzmán ha eliminado tal vez la frase subrayada. La figura de una jovencita abriendo las piernas, montada literalmente sobre el cadáver de un joven, alguna vez atractivo, es demasiado atrevida para su época (recordemos que la primera edición de los relatos fue en 1930), violenta los estereotipos de un código social de comportamiento en donde la división estricta entre lo femenino y lo masculino —la idea misma de la virilidad— pretende someterse a una legislación que borra de raíz la profunda alteración producida por la Revolución. El quiebre de sentido tranquiliza también, transfiere a una mujer joven el despertar sexual de la narradora que se supone es una niña.

Interrumpo aquí estos apuntes: la belleza convulsiva de la obra de Nellie Campobello exige una más profunda y delicada atención.

MARGO GLANTZ

Universidad Nacional Autónoma de México

¹³ B. RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 185.

GEOPOLÍTICA, GEOCULTURA, HISPANISMO

PER ASPERA AD ASTRA?

Si alguien en un ineludible contexto internacional a principios del siglo XXI tuviese a bien entendérselas con eso de “hispanismo”, se encontraría con que es ésta una criatura histórica escurridiza y camaleónica, más lábil que grácil, más áspera que delicada, más modestas prendas que exuberantes galas, escondida senda, agrídulce desconcierto, incluso a ratos desasosegante quehacer y escasa ganancia en el bolsillo mercenario. Tiene este quehacer intelectual de tipo humanístico, convencionalmente centrado en la península ibérica, poco de bálsamo o paños calientes, mucho de tormenta académica en la tacita del té, poco o nulo nombre honorable dentro y fuera del contexto profesional inmediato explicitado en breve. Y tal vez el contento, el gusto y el sabor de este saber se agarren por la cola de todo lo contrario. *Per aspera ad astra?* Deseamos tener en cuenta tres niveles de análisis: ontológico, epistemológico, geopolítico al respecto de eso no obvio de hispanismo a principios de un siglo desconcertante.

SOBRE LA CONSTRUCCIÓN ONTOLÓGICA

¿Qué es eso de “hispanismo”? Una posible definición: todo saber humanístico que versa sobre la cosa hispánica. Y hay ya algo de trampa en la inclusión deliberada del término por definir en ambos lados, sujeto y predicado, de esta esencialización u ontología. Pero, esta redundancia ilumina la dimensionalidad desigual entre hispanismo y cosa hispánica. Diríamos que el primer término (hispanismo) consiste en las disposiciones académicas, modalidades culturales, circunstancias, arreglos y desarreglos de espacios y lugares prioritarios con respecto a la cosa hispánica que lo excederá siempre. Se pueden imaginar unas relaciones con la cosa académica hispánica más o menos amorosas, desiguales, esporádicas, oficiales, o de pura rutina burocrática al filo cortante de nativismos acogedores y desapacibles imputaciones de extranjería. Se puede imaginar la inserción de eso no obvio de hispanismo dentro de espacios mayores, llamados “culturales” o no, con o sin una posible gestión política convincente de la “totalidad” (eso de “geo-”), que tiene que rearticular a su vez, de alguna manera, una referencialidad coyuntu-

ral o sincrónica junto a unas panorámicas de cierto vuelo diacrónico¹. Este entrecruce sincrónico-diacrónico se suele llevar a cabo entre la península Ibérica y el continente americano, y muy posiblemente también con las islas filipinas en Asia y algunas zonas africanas, de forma implícita o no. Cierta intercontinentalidad euro-americana o transatlántica emerge como centro simbólico entre medias del hispanismo y la cosa hispánica en la medida en que éste puede ser movilizado, trasladado o traducido por ciertas vinculaciones profesionales con o sin sus correspondientes ámbitos universitarios. “Hispanismo”, en tanto que portavoz institucional de la “cosa hispánica”, ocupa así una cierta posición de fragilidad mal adaptada con respecto a la colección de saberes (mal) llamados “humanísticos” y (mal) llamados “liberales” en el contexto inmediato universitario no del todo apacible en los Estados Unidos, que es, en cuanto que relativa novedad y anomalía, el que nos concierne de manera directa en estas páginas. Este artículo breve quiere constituirse como posible síntesis o abstracción, necesariamente tentativa e incompleta, con respecto a eso de “hispanismo” a principios del siglo veintiuno, en tanto que práctica académica, también síntesis incompleta o abstracción insuficiente que busca dar cuenta cabal de la dimensión mayor de la cosa hispánica tal y como se puede llegar a insertar ésta en las geografías e intereses no-, para- o anti-hispanicos de mayor envergadura y fuerza. Como Ulises con el Polifemo, decimos, al menos de entrada, que somos nadie, o dejamos vacío el lugar del valor deseable de eso de hispanismo, históricamente en las cercanías de “hispanidad” o de “español”, como signo habitual de nacionalidad y de uso de lengua en que está escrita esta reflexión. No es lo que sigue por lo tanto un ejercicio lleno de convicción hispanista o españolista. Y no se persigue tampoco una hispanización. Es esto más bien una reflexión sobre el mantenimiento de la incertidumbre en un territorio mal delimitado con ciertos signos “hispanos”, “latinos”, o “chicanos”, con creciente escasez de resabios nacionalistas. En el tris del presente, la certeza de la fuerza de lo no-, anti-, pre-, para- y post-hispanico viene a querer decir que cierto hispanismo tendrá que aprender a sacar fuerzas de flaqueza con respecto a la presencia habitual de la hispanofobia, al menos en el desconcertante contexto estadounidense de primeros de siglo². Es así que la posible inspiración asentada en una

¹ Cf. IMMANUEL WALLERSTEIN, *Geopolitics and geoculture*, Cambridge University Press, Cambridge, 1991.

² SAMUEL P. HUNTINGTON, *Who are we? The challenges to America's national identity*, Samuel & Schuster, New York, 2004, véase también nuestro artículo-reseña “Sobre ontología represiva o anti-hispanismo”, acerca de este libro de

referencialidad histórica que se puede simplificar como la vasta geografía inter-continental antes aludida más o menos “centrada” alrededor de una cronología propia del momento imperial en el 1500, suele perder terreno y hacerse virtualmente invisible con respecto a la cosa hispana dentro y fuera de ámbitos académicos o universitarios. Una sociología “a pie de calle” podría decir que este tipo de saber a la defensiva suele asumir un cierto esencialismo identitario o cultural: el hispanismo es todo lo que los “hispanos” hacen o dicen, o no hacen y no dicen, normalmente con las prendas habituales de disciplinamiento y castigo. La ubicación en Monterrey, Nuevo León de este XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas nos recuerda que esto de “hispano”, al menos en los EEUU, lo constituye mayoritariamente la diáspora mexicana. Lo mexicano es la cara, la piel, el cuerpo, el trabajo, el esfuerzo, la memoria, o falta de ella, de la inmensa mayoría social de lo que se puede seguir llamando “hispano” o “hispanismo” (y hay que empezar a escuchar esto de “hispanismo” como si fuera un anglicismo que se nos está imponiendo, de nuevo siempre en relación al contexto estadounidense). La “cosa nostra” hispánica, tómese con cierta liberalidad la expresión bienintencionada, se suele acompañar de empeños patrimonialistas dentro de la cosa pública, o política, cuyo objeto de estudio, deseo y gusto se puede, y de hecho se suele, escapar de los intereses más acuciantes de la oficialidad estadounidense. Si los “hispanistas” suelen ser, por lo tanto, los “extranjeros” que ocupan sus días y noches cuestionando la posible importancia de eso de “historia”, “cultura” y “literatura”, u otros signos no obvios, en una cierta referencialidad a las vastas geografías antes descritas, se puede describir —y no necesariamente para minusvalorar ni denigrar— que esta empresa cuenta con un escaso buen nombre en el corazón del imperio. Sugerimos desde ya que tal vez estemos asistiendo a la metamorfosis de la razón histórica de ser del hispanismo a principios del nuevo siglo con o sin la hipótesis del debilitamiento referencial de todos los signos anteriormente entrecomillados. Lo que sigue es una descripción de una serie de desconciertos, perplejidades, dificultades del “ser”, la buena o mala educación del “quehacer” y la “gestión” de la cosa hispánica, con una especial inquietud para con la modalidad académica. Se puede así afirmar, sin miedos, que la cosa hispánica muy a menudo se da de una manera no prioritaria, con una virtual marginalidad, e incluso invisibilidad. Esta dimensión mayor arrastra al hispanismo y lo convierte en una modalidad esporádica e irregular, descentrada,

desubicada, fragmentada con respecto a cualquier posible intento de centramiento permanente en una nación, lengua, tradición, historia, literatura, etc. El hispanismo no cuenta, hoy por hoy, con una razón convincente de ser. O dicho de otra manera, el hispanismo en tanto que academicismo, habitualmente sin una vinculación convincente con la cosa hispánica en su contexto existencial o vivencial inmediato, no cuenta hoy con una convincente razón de ser social al menos en los Estados Unidos (¿o acaso malos estados desunidos?)³. Pero sólo los que asumen de antemano un prejuicio racionalista esencialista con respecto al vitalismo de la cosa hispánica se pueden asustar ante esta descripción valorativa como la nuestra que quiere encontrar salidas por vía negativa del tipo que sean a toda una serie de insatisfacciones e incertidumbres. Los posibles “cantos de sirena” de todos los “monoteísmos” que intentan aunar nación, lengua, tradición, historia, literatura, etc., tienen cada vez menos fuerza frente a las convulsiones mayores de un internacionalismo irregular y desordenado, un multilingüismo dispar, unas plasticidades “identitarias” o “culturales” sujetas a un claro debilitamiento de la sensibilidad histórica. Parece que estamos viviendo una caída de hábitos de estudio, uso, disfrute y curiosidad con respecto a eso casi malsonante de “literatura”, al menos según recientes informaciones⁴. Y es importante prestar atención al reemplazo de “cultura” a manera de signo ubicuo, omnívoro sostenido en el vacío de incredulidad con respecto a cualquier tipo de modelo civilizatorio, perceptible también en relación a la cosa hispánica. Hispanismo sería así una modalidad “cultural”, una más entre otras, de altos o bajos vuelos, más o menos aferrada a un textualismo proveniente de ciertas geografías ubicables y parciales con respecto a una totalidad apuntada con el prefijo de “geo”. No hay que ocultar, ¿a los ojos de quién?, ¿para qué?, que eso no obvio de hispanismo se constituye más a menudo como una cosa inmunda o de trasmundo, de desecho o de incluso de excremento, que de primer plano de actualidad hermosa de primer mundo oficial. Hispanismo, con o sin una vinculación fuerte con la cosa hispánica, es más cosa de trasterrados y de trotamundos, de forajidos (*ex forii* en sentido etimológico), de *homeless* que de nativos del lugar con su lugar honorable de procedencia, pertenencia o residencia. Hispanismo presenta, aun en el nuevo siglo, un saber itinerante, una dudosa carta de naturaleza social. Se acerca así la cosa hispánica, si me

³ GEORGE SOROS, *The bubble of American supremacy*, Public Affairs, New York, 2004.

⁴ “What Johnny won’t read”, *New York Times*, July 11, 2004.

lo permiten, a los saberes propios de las alcahuetas, los quehaceres de las meretrices con las pócimas y los virgos remendados, el *graffiti* de los desfavorecidos, el *no future* de los punkis, las prácticas esotéricas de los habitantes de las catacumbas⁵. Hispanismo, de emerger al lenguaje, emerge como algo desacostumbrado y no habitual, como neologismo, lo cual es enteramente apropiado a las germanías de una incierta germanía siempre con respecto a los saberes bienpensantes de la Roma anglo-norteamericana. Y a la sombra alargada de éstas, hispanismo ejerce las veces de síntoma de una hermenéutica humanística insegura, frágil, portadora de sanbenito, oropel, bisutería, ornamento, banalidad o irrelevancia más que otra cosa. En no pocas veces, emerge consciente de sus tensiones e insuficiencias⁶. Hispanismo, y se insiste en que hay que tener cierta intuición de hálito de lengua inglesa con acento estadounidense en las cercanías de los cinco sentidos, es más ganga que material precioso, más cola de la miseria oficial que lo suele ignorar y despreciar, que cabeza orgullosa de pez volador, al menos dentro del contexto profesional inmediato de cierto país por otra parte con escaso buen nombre oficial en relación a ciertos eventos de fecha reciente. Antes una enunciación mesurada de sinsabores (¿en qué se apoyaría la posibilidad de una denuncia?) que el engorde de silencios cobardes, cómplices, también ineludiblemente en relación al ser problemático del hispanismo.

SOBRE LA CUESTIÓN EPISTEMOLÓGICA

Nuestra sugerencia de una construcción problemática y represiva del ser del hispanismo, aun cuando no se deje atrapar o cerrar de una manera satisfactoria, se puede, y se tiene, que dejar acompañar de la cuestión epistemológica. ¿Cómo se sabe lo que se sabe, o cómo se hace para saber, si es que se quiere saber? ¿Qué tipos de saber acompañan esa u otra construcción de ser o poder hispánico? Preguntamos aun cuando la culminación del hallazgo definitivo se nos escape. Por vía negativa en todo caso, se desea que el hispanismo se entretenga con la incertidumbre

⁵ Véanse los trabajos de JOSEBA GABILONDO, “Estudios culturales: Trasvestismo y novela terrorista, masoquismo femenino y deseo en la literatura vasca posnacional”, en *El hispanismo en los Estados Unidos: Discursos críticos-prácticas textuales*, Visor, Madrid, 1999; y “One-way theory: On the hispanic Atlantic intersection of postcoloniality and postnationalism and its globalizing effects”, versión virtual en: http://arachne.rutgers.edu/vol1_gabilondo.htm.

⁶ Cf. EDUARDO SUBIRATS, “Seven theses against Hispanism”, en S. DOUBLEDAY & B. SAMPEDRO (eds.), *Border interrogations: Crossing and questioning Spanish frontiers from the Middle Ages to the Present*, Berghahn Books, 2005, por salir.

propia de su relación con respecto a la violencia proveniente de unidad o continuidad de este espíritu imperativo, o imperial, de ser de macrounidad “pan-hispánica” con divisiones y disidencias, grupos o subgrupos. Si Hispanismo se suele entender *in vulgaris* como la práctica académica de los estudios peninsulares o ibéricos centrados en la nacionalidad llamada “España”⁷, Buñuel la llamaba la República de Miranda, hay que imaginarlo en dispares ayuntamientos con estudios latinoamericanos/-istas y de “latinidad” (de nuevo el anglicismo tal vez sea útil). De hecho conviene tener en mente cierto uso coyuntural que suele equiparar eso de “Spanish” e “Hispanic” con la nacionalidad de Buñuel y con la lengua de uso en este artículo, y de manera irregular con dimensiones otras a la peninsular, a menudo desde una posición de separatismo antipeninsularista). La institucionalización de eso de “hispano” se ubica así malamente dentro de sucursales inciertas dentro de la nomenclatura de humanidades (Departments of Spanish and Portuguese, Department of Hispanic Studies or Spanish Studies, foreign languages, Division of literatures, cultures and languages⁸, y con un muy escaso peso en otros departamentos como los de historia⁹, antropología, y poco más. Escuelas o subgrupos hay, claro, si bien los comienzos del siglo veintiuno nos presentan un mapa desconcertante de amplio retroceso de agendas ambiciosas de cuestionamiento intelectual y de unos ciertos ensimismamientos defensivos provenientes de una tematización de la marginalidad, o cierta exterioridad, semantizada como “minorías”¹⁰. No se trata de atacar estas minorías, sino más bien de cuestionar las circunstancias que posibilitan el andamiaje de esta formación social en primer lugar. Lejanas quedan una recreación de perspectivas de espacio-tiempo amplias que parecen haberse venido al suelo del nuevo siglo. Se asiste a la virtual extinción de la demanda de especialización en los siglos que preceden al veinte. Y estamos cayendo en un generalismo preocupante, lo cual se puede dar en llamar “agonías de historicidad,” en cuanto que se da un borramiento más o menos bien intencionado con respecto a espacios humanísticos

⁷ WLAD GODZICH & NICHOLAS SPADACCINI (eds.), *The institutionalization of literature in Spain*, The Prisma Institute, Minneapolis, 1987.

⁸ Véase ORLANDO R. KELM, “Report on the National Forum on the Future of Spanish Departments on College and University Campuses”, *Hispania*, 83 (2000), pp. 521-530.

⁹ RICHARD L. KAGAN (comp.), *Spain in America: The origins of Hispanism in the United States*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, 2002.

¹⁰ PAUL JULIAN SMITH, *Representing the other: “Race”, text and gender in Spanish and Spanish American narrative*, Clarendon Press, Oxford, 1992.

tremendamente erosionados, llámense historia, literatura, lengua extranjera u otros, que ya no pueden dar una cobertura generalizada a la visión de la historia que sea. Vivimos, por lo tanto, un momento histórico de escamoteo de las razones del posible ser de necesidad con respecto al recorte de saber humanístico, con especial incidencia en el hispanismo, de la lógica del bi- o multi- lingüismo, de amplias modalidades “culturales” que pueda articular visiones diferenciales de una inserción de la dimensión estadounidense dentro de la historia global. Pero, de nuevo, escuelas hispánicas, haberlas, haylas. Y podemos mencionar algunos precedentes de historias literarias de variados énfasis¹¹, con las periodicidades convencionales (medieval, Siglo de Oro, Ilustración, siglos XIX y XX, con los añadidos pertinentes de mundos pre-, para- o post-hispánicos, literatura virreinal, etc.), y con sus filologías *sub specie aeternitatis*, tal y como ordenan las sesiones de este XV Congreso, con o sin el debilitamiento de los supuestos nacionales o nacionalistas de este quehacer monumentalista. La virtual imposibilidad del quehacer filológico en un contexto estadounidense contemporáneo conlleva su condición de especie en peligro de extinción (y recuerden que estamos intentando pintar un paisaje descriptivo). Mi generación ha podido presenciar los últimos coletazos de la gran filología, su degradación y su reemplazo por un cierto improvisado eclecticismo, secuela del post-estructuralismo desde los años 1960¹², que intentó tal vez salvar lo que se pudiese de los quehaceres humanísticos, hoy más bien travesías a la deriva, encalladeros o naufragios que otra cosa. El despoblamiento filológico a propósito de la preocupación textualista se suele aprovechar a manera de “okupas” por ciertas sociologías de la letra dentro de un retraimiento de la noción misma de literatura, si bien entendida ésta mayormente como estética belletrística. Estos sociologismos “okupas” ponen sobre el tapete la ubicuidad solitaria, que no omnisciencia omnívora, del signo de la cultura con un sospechoso gesto nominalista. Este nuevo textualismo identitario-culturalista se desata en muchos de los casos de una vinculación con nociones como forma, función, referencialidad, historia, tradición o contenido social. En muchos casos, se retrae de un autocuestionamiento de sus supuestos hermenéuticos, rehuye un

¹¹ Cf. CARLOS BLANCO AGUINAGA *et al.*, *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, Castalia, Madrid, 1978-1979, y OTIS H. GREEN, *Spain and the Western tradition*, The University of Wisconsin Press, Madison-Milwaukee, 1963-1968.

¹² Cf. MARY ANN BECK *et al.* (eds.), *The analysis of Hispanic texts: Current trends in methodology*, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, New York, 1976.

tratamiento axiológico y abusa de una tematización de la cosa hispánica sujeta a las modas que, al aire periodístico, puedan estar sonando por ahí fuera, que, en contexto estadounidense, tampoco son tantas. La última actualidad, o la última moda, si bien desgajada de lo que puede haberla precedida, puede ser en este sentido un mecanismo de identificación y producción de la cosa hispánica dentro de ciertos grupúsculos profesionales¹³. El signo “hispanismo” pierde fuerza de convocatoria, y este espacio debilitado lo ganan los estudios latinoamericanos/-istas y los estudios de la latinidad, aun dentro de una incidencia reducida en el campo global de unas debilitadas humanidades (sólo basta consultar las ofertas de empleo anuales de una asociación como la *Modern Language Association*). Se puede constatar un cierto agotamiento de unas tendencias interpretativas deconstruccionistas. Se puede constatar una cierta contención de los estudios “extra- o trans-hispánicos” postcoloniales al hilo de sus exigentes propuestas post-occidentalistas. La cuerda académica es tironeada por dos lados: por un lado, por una creciente desordenación ecléctica de separatismos o disidencias con respecto a cualquier tipo de convergencia, normalmente vinculables a una política de identificación culturalista, y por otro lado, una gigantomaquia globalista que parece saltarse, cual gato con botas ligeras, todas las periodicidades convencionales de las literaturas nacionales que ya *de facto* o *de iure* no se están teniendo en cuenta en el reemplazo intergeneracional de una profesión académica en un estado de crisis de identidad cultural profundo (y uno puede llegar a sospechar tal vez que todas las generaciones pueden haber tenido idéntica sensación propio de Casandra al respecto de su propia coyuntura histórico-social). Sea así o no, se constata un descentramiento con todo marco de referencia o canon dentro de un fuerte achatamiento cronológico en una delgadísima película contemporánea con respecto a la lengua “extranjera”, dentro de unas supuestas generalizaciones geográficas cada vez mayores. Cada vez se abarca más, eso parece al menos sobre el papel, y cada vez se aprieta menos, y esto a todos los niveles. Es así que vemos, ¿a manera de parche al dique roto?, un crecimiento en grueso de un estudio de la lengua extranjera, el español, con un objetivo instrumental no-formativo, no-humanístico, y una floración de estudios “culturales”, donde el signo “cultura” funciona a manera de código secreto, al menos en ciertos circuitos, como una (im-) posible convocatoria ecuménica de caída (mal-)intencionada de todas las modalidades significativas desde

¹³ Cf. los trabajos de GILLES LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2002, y *El imperio de lo efímero*, Anagrama, Barcelona, 1987.

ciertas “alturas” hacia todas las “bajuras” (in-)imaginables con una progresiva desvinculación de la centralidad de las letras (¿qué sería lo no-, anti-, contra-cultural, lo iletrado, incluso lo-analfabeto siempre que no dejase tematizar?). La progresiva desinstitucionalización del hispanismo se ve así acompañada de la mano de una progresiva tematización culturalista de la propia banalidad del ejercicio de las letras dentro de una sociedad progresivamente iletrada, sino analfabeta. Algo de esto de “cultura”, pero no todo, se puede vincular a una genealogía transatlántica de círculos anglo-estadounidenses cercanos a la disciplina de sociología, con o sin literatura. Lo que queda claro es que “cultura” es supuesta multiplicidad de cajón de sastre, comodín en la manga, humo, señuelo y cebo, engañabobos, papamoscas, pretexto y excusa, intencionada ambigüedad o no especificidad: cualquier cosa que dicen hacer los sectores de humanidades según ellos mismos en unos momentos de debilitamiento innegable dentro de la actual sociedad de consumo.

Después de ciertas diásporas intelectuales que recalcan por cierto tiempo en Minnesota (Maravall), California (Blanco Aguinaga) y Princeton (Castro)¹⁴, la cosa hispánica, al arrimo de otras, parece estar mutándose hoy en un cierto multiculturalismo al estilo de los anuncios de Bennetton, de cierto colorido matizado por un aplanamiento de diferencias significativas de espacios y tiempos disímiles siempre y cuando circulen por los sistemas simplificadores con respecto a las posibles disidencias intelectuales que quieran, o puedan, surgir. La cosa hispánica es así cosa cultural, mayormente de mujeres, de subalternos, de minorías raciales, sexuales, mayormente habilitadas, o incorporadas, por un mecanismo esencialista identitario-culturalista, llamémoslo de ontología represiva, acompañado normalmente de un historicismo pobre, que dice “culturizar” todos los ámbitos (políticos, sociales, económicos, etc.) posibles. En *vulgaris*, esto implica *de facto*, sino *de iure* que a uno se le permite estudiar lo que uno “es” (nacionalidad, raza, lengua, etc.), dentro de una modalidad existencialista diferencial siempre que la biografía del individuo se deje apresar fácilmente en un espacio social e imaginario asignado de antemano y siempre que no se atreva a cuestionar de una manera generalizada, o estructural, el régimen existente de ordenamientos nativistas-extranjerizantes. A manera de la pobre cobertura de las noticias internacionales que lleguen a circular con convicción y fuerza dentro del contexto estadounidense, se da una cierta cobertura rápido a

¹⁴ Véase VICENTE LLORENS, *Aspectos sociales de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1974.

cierto espacio-tiempo nacionalizado en situación formal de crisis, se asigna algún portavoz nacional/ista de ese contexto externo, se evita a toda costa que se de un hermoso entrecruzamiento de lecturas y localidades que involucren otros contextos, pero también el contexto receptor estadounidense dentro de esa situación de crisis global, y luego se suele dar el micro y la cámara a algún experto portavoz oficial estadounidense que lo suele interpretar mayormente de acuerdo con intereses oficiales gubernamentales. A diferencia de la cosa hispánica, el hispanismo, tanto en su vertiente de peninsularismo ontológico de modalidad identitaria-culturalista represiva o defensiva como de un posible panhispanismo, hay que imaginarlo dentro de las humanidades extranjeras —o extranjerizantes— también participantes, aun en su relativa excentricidad, de idéntico ordenamiento de seres, saberes y políticas. Las humanidades se pueden imaginar así, por lo tanto, como la venta de inciertos conocimientos al por menor al aire de otras ventas al por mayor por parte de las ciencias sociales “deshumanizadas”, más cercanas a las iluminaciones y cegueras de predios oficiales¹⁵. Vamos a tener, por lo tanto, que aprender a darle algunas vueltas y revueltas a las disciplinas enmarañadas¹⁶, si es que el hispanismo y la cosa hispánica se quieren colar entre las grietas del estado oficial de poca importancia que se le atribuyen con la mayor naturalidad del mundo. Nos atrevemos a decir por lo tanto, al hálito de lo anterior, que este saber de la cosa hispánica cumple *grosso modo* una función social ornamental, y por lo tanto legitimadora del estatus quo, por acción, negligencia u omisión. Eso de “hispano”, “español”, “latino” e “hispano” —y “chicano” en menor medida— al menos en su habitual visibilidad dentro del contexto estadounidense que nos concierne constituye una zona borrosa para propios y extraños, siempre más cercana a la fuerza de la hispanofobia que lo constituye como unas germanías extranjerizantes que a la cálida bienvenida de una hispanofilia nativista que lo pueda recibir como benemérito agente catalizador. Es así que “hispanismo,” a diferencia de lo que se está intentando enunciar en estas páginas, se suele habilitar con un vulgar mecanismo de repudio explícito, xenófobo e instrumental. Es decir, este saber es groseramente “lo que hacen los españoles” en relación

¹⁵ Véanse SAMUEL P. HUNTINGTON, *op. cit.*, HOWARD J. WILKINSON, *The soul of Latin America*, Yale University Press, Yale, 2001, así como FERNANDO GÓMEZ HERRERO, “Plights and flights of historical reason within and against Pax Americana”, *Nepantla*, 4 (2003), núm. 3, pp. 567-89.

¹⁶ Cf. IMMANUEL WALLERSTEIN, *The limits of Nineteenth Century paradigms: Unthinking social science*, Temple University Press, Philadelphia, 2001.

sobre todo a su nacionalidad extranjera, y sólo a ella, dentro de reducidos contextos académicos, con el posible trasfondo del ocaso de unos estudios humanísticos exclusivamente peninsulares, desacompañados de una apreciable comunidad más amplia que se solidarice con ellos en el contexto de una sociedad “dehumanizada” de vertido “multicultural”, multi-étnica, pero no multilingüe, de supremacía anglosajona y con un buen pie en la supremacía mundial desde el final de la Segunda Guerra Mundial¹⁷. Hispanismo es así, mayormente, una criatura de razón histórica mal alimentada, emigrante y trasplantada. Constituye, hoy por hoy, salvo que las anteojeras nos traicionen mucho, un saber un tanto desnaturalizado y desubicado, casi ilegible, entre medias de tradiciones posibles, nacionalidades, lenguas, culturas e historias. No es punto de referencia habitual en los medios televisivos ni a “pie de calle” estadounidense, salvo cierta visibilidad de algunos héroes o amantes de película¹⁸. Más bien, constituye un saber poco usual, exótico, extraño, esotérico, casi vergonzante, vinculable a dimensiones no-hegemónicas. Hispanismo se constituye, por lo tanto, y sin falsos rubores, más para los pocos que para los muchos, tenue saber dentro de una matriz de inteligibilidad supremacista propia de la reina madre de la nacionalidad estadounidense. De emerger, emerge más como producto de cine de Hollywood que universitario, más Antonio Banderas que Américo Castro, antes Shakira que el nombre del académico favorito que el lector curioso quiera empujar a los labios. Dentro de una creciente hispanización o mexicanización de los Estados Unidos, y aun con las debidas excepciones que confirmen la siguiente regla, el hispanismo es, hoy por hoy, ornamento propio de menina.

SOBRE LOS AVATARES GEOPOLÍTICOS

El hispanismo se da entonces de manera inestable, incierta e insegura en el interregnum entre nativismos y extranjerías, hispanofilias delgadas e hispanofobias orondas, como un tipo de saber mayormente descuidado, que puede ser acusado de pasatiempo, irrelevancia o banalidad dentro de espacios humanísticos y “liberales” en unos momentos deshumanizados e iliberales de recortes presupuestarios en las instituciones de saber superior que parecen navegar sin propósito explícito, ciencia cierta ni

¹⁷ RICHARD M. MORSE, *New world surroundings*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.

¹⁸ Cf. CLARA E. RODRÍGUEZ, *Heroes, lovers and others*, Smithsonian Books, Washington, 2004.

rumbo fijo en el nuevo siglo. Hay que hacer notar un progresivo apartamiento entre Europa y los Estados Unidos, sin duda vinculado a avatares recientes (¿sostenida deseuropeización de éstos, también dentro de las Universidades?, estaremos al tanto). En todo caso, todo énfasis textualista parece abocado a una marginalidad que puede ser maldita o bienvenida, dependiendo de cómo uno se encare con la negligencia mayoritaria para con tareas librescas. El signo de “literatura”, al menos en inglés estadounidense convencional significa “ficción” e “irrealidad”, con una connotación un tanto peyorativa, pero cada vez más se acerca éste al mundo burocrático. Reina la no-especificidad: “literatura” es habitualmente cualquier tipo de papel escrito, mientras “cultura” es, progresivamente, cualquier manera de vivir, o de hacer las cosas. Hay cierta complicidad de dicción descuidada muy a la manera estadounidense a la que hay que prestar mucha atención. Lo de “liberal” hay que entenderlo, en toda ortodoxia, como saber no-técnico, no utilitario, ni general ni formativo en unos momentos históricos de abandono generalizado de éstos, y también como no-especificidad legitimadora de lo dado en unos momentos de secuestro político del lenguaje del liberalismo decimonónico a la sombra alargada de los intereses más o menos velados, internacionales promovidos por gestores de organismos gubernamentales (*liberal arts, liberalism, international studies, foreign affairs*, son las rúbricas habituales en inglés). Conviene hacer notar, al menos para los que no tengan la dicha de ser residentes permanentes en el país que aquí nos atañe, que lo normal de la vida (también académica) consiste en constatar un uso (auto-)legitimador, no exento de xenofobia supremacista, con respecto a cualquier tipo de dimensión extranjera para consolidar así una deshistorización (o naturalización) de seres, saberes y políticas mayormente al dictado del mundo oficial¹⁹. La razón histórica de eso de “literatura”, igual que lo de “cultura”, en los aledaños dóciles de la inteligencia estratégica de supremacía mundial, no ajena, no nos vayamos a engañar, al contexto universitario estadounidense privatizado en sus esferas más influyentes, se constituye hoy eminentemente como ornamentación, o banalidad, al menos con respecto a la aseveración post-

¹⁹ La prosa está, por supuesto, cargando cierto lado de la ecuación para avanzar en la argumentación, véase FERNANDO GÓMEZ HERRERO, “Of the intelligence of history and imperial geopolitics, or the *Antijovio* of Gonzalo Jiménez de Quesada”, en S. DOUBLEDAY & B. SAMPEDRO (eds.), *Border interrogations: Crossing and questioning Spanish frontiers from the Middle Ages to the Present*, e “Historicidad, juridicidad y para-literatura: En torno a Francisco de Vitoria (1486-1546)”, *Anuario de Estudios Americanos*, 59 (2002), pp. 413-440.

histórica de razón de estado, con o sin todos los matices que se le quieran poner. Si el sustantivo “inteligencia” se usa de manera casi exclusiva para las estratégicas razones de estado, por ejemplo, las razones que la CIA o el FBI puedan tener, ¿qué sería la “inteligencia” de la “cultura” que habitualmente recibe la luz más brillante de los medios de comunicación sino esta complicidad con los sectores hegemónicos no- o anti-hispanistas? ¿Y qué posibilidades habría, dentro y fuera de los EEUU, para una práctica seductora de la razón histórica con respecto a esta inteligencia y de esta cultura oficialistas dentro de marcos cada vez más abarcadores, con o sin los tres niveles de análisis aquí ensayados de una manera apresurada? Mucho, si no todo, de las agendas de investigación humanística, al menos en lo que a este humilde escriba le es posible atisbar, entra por estas tragaderas oficialistas, y muchos de los canales académicos de posible expresividad son cómplices siquiera por sus timideces y silencios. Y aquí el hispanismo no ha sido, ni posiblemente será nunca, tanto en relación a la visión amplia panhispánica que estas páginas quieren desarrollar, como en la versión convencional de atribución nacional grosera a una cierta extranjería trasterrada, o saber de españoles sobre España, una fuerza significativa con respecto a los intereses y asuntos, crisis e incertidumbres, visiones y cegueras mayormente acostados cómodamente en el lecho de Proscustro de la política “realista” de superpotencia, la política que importa, o la política con mayúsculas con respecto a la hegemonía mundial²⁰. Hispanismo tiene, por lo tanto, la obligación, si acaso para beneficio propio, de dar razón histórica y social de su relativa insignificancia académica dentro y fuera de los Estados Unidos. Si lo hispánico es laberíntico²¹, sigue sin ser nada fácil pensar la ubicación de estos laberintos en relación a la ubicación histórica de esta nacionalidad hegemónica. ¿Son los EEUU vertedero de basura de todas las civilizaciones, culturas, tradiciones, historias, literaturas? ¿O cementerio de estos elefantes u otras quimeras? ¿El no-lugar de la no-cultura y la post-historia, o la negatividad de todos estos sustantivos anteriores? ¿Amores a primera vista o malas posadas, aeropuertos y centros comerciales? Imagínese el lector curioso lo que puede llegar a significar el signo “Quevedo” o “Inés de la Cruz”, por mencionar dos, en este contexto globalizante de acelerada impermanencia. Quizás al interrogar con un cierto cuidado la atribución ordinaria y oficial de poca

²⁰ GÓMEZ-HERRERO, “Of the intelligence of history”.

²¹ XAVIER RUBERT DE VENTÓS, *The Hispanic labyrinth*, Transaction Publishers, New Brunswick, 1991.

importancia del hispanismo, y/o de la cosa hispánica, podamos todos aprender alguna cosa provechosa con respecto a la presumible importancia inserta, supuestamente, en lo no- o anti-hispánico.

FERNANDO GÓMEZ HERRERO

Stanford University

ENTRE LAS ORILLAS: IMÁGENES DE
EUROPA E HISPANOAMÉRICA EN LAS OBRAS DE
DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO (*VIAJES*, 1848),
RICARDO GÜIRALDES (*RAUCHO*, 1917) Y
EDUARDO CABALLERO CALDERÓN (*EL BUEN SALVAJE*, 1966)

Este trabajo será enfocado a las auto- y heteroimágenes de Europa e Hispanoamérica en las obras de tres escritores latinoamericanos, dos argentinos, Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) y Ricardo Güiraldes (1886-1927) y un colombiano, Eduardo Caballero Calderón (1919). Todos viajaron por Europa, con una estancia más o menos larga en París. Francia y su metrópoli simbolizan para ellos, así como para muchos latinoamericanos de su tiempo, el centro de la cultura occidental, con carácter de modelo en cuanto a las naciones americanas.

Eduardo Caballero Calderón, era de familia hidalga con extensos latifundios, y Ricardo Güiraldes, hijo de terratenientes. En cambio, la familia de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) vivía, como escribió en sus *Recuerdos de provincia* (1850), “largos años en una mediocridad muy vecina de la indigencia”¹. Creció dentro de un clima familiar muy patriótico. Su padre tomó parte en las luchas de la guerra de Independencia junto con las tropas del general San Martín. Sarmiento mismo, por sus actividades políticas contra el régimen tiránico de Juan Manuel de Rosas, y frente a su afiliación a los Unitarios, fue perseguido por la policía del dictador y en 1831, por primera vez, tuvo que huir exiliado a Chile. Ahí tomó parte en la organización de la Escuela Normal en Santiago, la primera en América Latina, y fue nombrado su director. A fines de 1845 partió hacia Europa “con el objeto de ver por mis propios ojos, y de palpar, por decirlo así, el estado de la enseñanza primaria, en las naciones que han hecho de ella un ramo de la administración pública”².

¹ Citado por JEAN FRANCO, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, Barcelona, 1985, p. 76.

² DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO, Advertencia, en *Viajes*, Editorial del Belgrano, Buenos Aires, 1981, p. xiii.

LA IMAGEN DE PARÍS EN LOS *VIAJES* DE DOMINGO FAUSTINO SARMIENTO

El libro comprende *Impresiones de viajes*, en este caso impresiones que tratan los viajes por Europa, especialmente por Francia y de interés para este trabajo, sobre todo, de su estancia en París. Sarmiento el viajero, al mismo tiempo, narrador y protagonista, fue confrontado con

vínculos estrechos que ligan el alma a las cosas visibles, y hacen que vengan éstas a espiritualizarse, cambiándose en imágenes, y modificándose y adaptándose al tamaño y alcance del instrumento óptico que las refleja³.

No puede extrañar que ese argentino, espíritu crítico, con la visión de una América Latina moderna y avanzada, no sólo quiso divertir a sus lectores pasivamente, sino también hacerles participar activamente en sus experiencias en el extranjero comparándolas con la situación en América:

Por lo que a mí respecta, he sentido agrandarse y asumir el carácter de una convicción invencible, persistente, la idea de que vamos en América en mal camino, y de que hay causas profundas, tradicionales, que es preciso romper, si no queremos dejarnos arrastrar a la descomposición, a la nada, y me atrevo a decir a la barbarie... (p. xvii).

En 1846, durante su estancia en París, Francia era gobernada por Louis Philippe, el *rey ciudadano* (1830-1848). Los esfuerzos de Sarmiento para entrar en contacto con políticos franceses e interesarlos en sostener a los argentinos liberales en su lucha contra el régimen del dictador Rosas, solamente tuvieron un eco algo positivo con Louis Adolphe Thiers, historiador y político de gran influencia dentro del consejo de ministros del rey. Sarmiento, frente a esa reacción inesperada, se sintió muy desilusionado y, sólo cuando Thiers le prometió informar a la Cámara francesa de su deseo, modificó su imagen de una Francia liberal y progresiva en la tradición de la Revolución de 1789. En cuanto a la posición dominante de la vida cultural de Francia, Sarmiento estaba lleno de esperanzas exaltadas. Ya frente a la costa francesa lo invadió un sentimiento de alegre expectación, mezclado, al mismo tiempo, con el miedo de presentarse en esta región civilizada como simple hombre de provincia:

³ SARMIENTO, ed. cit., p. xvii.

Saludábanlas [las costas] todos con alborozo, las saludaba también yo, sintiéndome apocado y medroso con la idea de presentarme luego en el seno de la sociedad europea, falto de trato y de maneras, cuidadoso de no dejar traslucir la *gaucherie* del provinciano, que tantas bromas alimenta en París. Saltábame el corazón al acercarnos a tierra, y mis manos recorrían sin meditación los botones del vestido, estirando el frac, palpando el nudo de la corbata, enderezando los cuellos de la camisa, como cuando el enamorado novel va a presentarse ante las damas (p. 94).

Tocar el suelo de Francia a Sarmiento le parecía casi un acto de *consagración espiritual* o como escribió en una carta a Carlos Tejedor el 9 de Mayo de 1846 de Rouen:

Awise usted a los míos, mi buen amigo, que he tocado tierra en Europa, que he abrazado, más bien dijera, esta Francia de nuestros sueños (p. 81).

...a aquel foco desde donde parten para nosotros los movimientos del espíritu, uno en pos de otro, como los círculos concéntricos que describen las aguas agitadas en algún punto de la superficie, siento no sé qué timidez, mezclada de curiosidad, admiración y respeto, como aquel sentimiento religioso e indefinido del niño que va a hacer su comunión primera (p. 83).

Más que eso, sintiéndose, en gran parte, *européo* en cuanto a su origen racial, no quiso ser visto en Francia, por los franceses, como *huésped*, ni *extranjero*, sino como *miembro de familia*, igual entre iguales:

que nacido en otros climas se acerca al hogar de sus antepasados, palpitándole el corazón, con la anticipación de las sensaciones que le aguardan, dando una fisonomía a los que sólo de nombre conoce, y tomando prestados a la imaginación, objetos, formas y conjunto que la realidad destruirá bien pronto, pero que son indispensables al alma, que, como la naturaleza, tiene horror al vacío (*id.*).

París a Sarmiento se le presentó moderno y progresivo, con calles limpias, *des boulevards* magníficos, iluminados a gas, y poblados de *flaneurs*. *Flaneur*, palabra que no existe en español, para los franceses, como informó a sus amigos, es *su estado normal*, lo que hace que el pobre latinoamericano,

recién venido, habituado a la quietud de las calles de sus ciudades americanas anda aquí los primeros días con el Jesús en la boca, corriendo a cada paso riesgo de ser aplastado por uno de los mil carruajes que pasan como exhalaciones, por delante, por detrás, por los costados (p. 111).

Si por una parte, él también, con el tiempo, iba a acostumbrarse de *flaner à la parisien*, de otra parte se preguntó algo asombrado, si estos franceses, siempre en estado de flanear, aficionados a la ociosidad, son “en efecto el pueblo que ha hecho las revoluciones de 1789 y 1830?” (p. 112). La alegría de vivir, el afán de placeres y de lujo, son elementos característicos del francés, sobre todo del parisiense. Su *savoir vivre*, para Sarmiento, podía servir como modelo para el desarrollo cultural de otros pueblos. Según Sarmiento el futuro de los pueblos, su proceso civilizatorio, no depende de su carácter, en lo que él no cree, sino del nivel de su cultura y de las regiones, del ambiente social, que han formado la vida de esos pueblos. Los parisienses, hombres y mujeres, son representantes de una sociedad de iguales, sin diferencias de clases. Además de sus contactos con hombres políticos, con empleados y hombres profesionales, con los cuales tuvo discusiones que tocaban los problemas de la educación primaria, temática de especial interés para Sarmiento, tomó parte en diversiones públicas, por ejemplo, en los numerosos bailes. Diversiones públicas, las cuales le permitieron distanciarse un poco del *mal de la patria*, que le causó tanto malestar. Sobre todo, mucho le gustan las diversiones del hipódromo, especie de circo cerca del *Arc de Triomphe*, con sus espectáculos ecuestres medievales y pantomimas históricas, diversión popular que le parecía muy similar al carácter argentino a “nuestra manera de ser y que debiera ser transportado *incontinenti* a América, en donde echaría raíces profundas, como todo lo que es eminentemente popular” (p. 142).

LA IMAGEN DE PARÍS EN *RAUCHO* DE RICARDO GÜIRALDES

Irse a Europa, irse a París, a Raucha, el protagonista de la novela, lo mismo que a Sarmiento, el acercarse al *París de sus sueños*, le causó una excitación impaciente: “París... París ¿Qué le esperaba en París?”⁴. Llegado a París tomó un taxi para poder ver lo más pronto posible todos los lugares de sus sueños:

⁴ RICARDO GÜIRALDES, *Raucha – momento de una juventud contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1953, p. 86.

Llegó al Quai d'Orsay, para caer de lleno en la ciudad. Iba a tocar su sueño. Corriendo en el apestoso "taxi", reconoció la Jeanne d'Arc de Fremiet, por una reproducción que había en su casa. La calle de Rivoli, el Louvre, el jardín de las "Tuilleries", le eran familiares por grabados y descripciones... Raucho llegaba, pasaba por todas partes, con la voluntad de poseer, de apoderarse para siempre de todo aquello, tan ansiado durante años (p. 90).

Nos encontramos aquí con un joven latinoamericano, *señorito rico*, sin ambiciones especialmente intelectuales. Parece más al tipo de *flaneur* que vino a París como turista. París para la clase social a que pertenece, era un viaje obligatorio. El joven argentino de 24 años, estuvo extremadamente impresionado de la capital francesa, "sus pasos se detuvieron, por la intensidad de sus emociones" (p. 91). París, la *ciudad alegre*, le fascinó al joven Raucho. Encontró a Gonzalo, compatriota argentino, evidentemente gran conocedor de París, de la vida parisienne y de gente interesante. Se hizo *compañero piloto* de Raucho y trabajó para su amigo un *proyecto de orgía*, para introducirlo en la vida cultural, lo que significa, sobre todo, en las diversiones nocturnas de París. Pasaban su tiempo en el Maxim y la Place Pigalle. Cada día más, el joven argentino, iba cambiándose en *gallo pisafuerte*:

Es un hombre que sabe dónde pone el pie. Los bulevares, el café de París, Fischer, L'Abbaye, todo está en su mano. El tango lo ha hecho familiar en el mundo híbrido de los cafés nocturnos, y cruza saludos, apretones de manos o tuteos con amigos de ayer (p. 104).

Se encontraron en grupos con otros jóvenes, hombres y mujeres, discutían y criticaban piezas de teatro, música de Debüsy o Strauss, comentaban los dirigentes Nikisch y Weingartner, visitaron exposiciones de arte de artistas españoles y franceses. Después de semanas y meses de ininterrumpidas diversiones culturales junto con orgías de alcohol, el joven Raucho había perdido todo su dinero, y por falta de los cheques de su padre, no podía pagar sus deudas. Por fin, para Raucho, la ciudad alegre va a cambiarse en una pesadilla. Se enfermó gravemente. A la euforia siguió la depresión y una nostalgia creciente por la patria lejana, el deseo de volver a la región familiar que abandonó.

En busca de sus orígenes europeos, Sarmiento y Güiraldes son viajeros entre las culturas. Los *Viajes* de Sarmiento son el producto de un espíritu romántico y al mismo tiempo de un hombre moderno y

pragmático, que tiene la visión de una América Latina *civilizada* correspondiente a los modelos de las naciones avanzadas. De una América Latina, por lo general, y de la Argentina, en especial, que bajo aspectos culturales y económicos, para él, se encuentran más o menos en estado de *barbarie*, como lo representan, por ejemplo, los gauchos de la pampa. Opuesto a Sarmiento, Ricardo Güiraldes, sobre todo en su novela *Don Segundo Sombra* (1926), y ya en *Raucha* reflejaba la imagen del latinoamericano que, por una parte, buscaba el contacto con la cultura y la civilización de sus antepasados europeos, y, por otra parte, desilusionado, lejos de su patria descubría su verdadera identidad con la región paternal, en su caso especialmente con el gaucho y la pampa de su patria argentina.

LA IMAGEN DE PARÍS EN *EL BUEN SALVAJE* DE

EDUARDO CABALLERO CALDERÓN

El protagonista en la novela *El buen salvaje* es un joven colombiano de 26 años, estudiante en la Sorbonne, que en vez de ocuparse de su tesis sobre *la realidad psicológica de los hispanoamericanos fuera de su espacio vital*, está más interesado en hacerlo tema de una novela suya. Por eso, hizo diversos borradores en forma de cuaderno, dividido en 14 fascículos. Dentro de los varios borradores, en constante cambio, surgen *escenarios y personajes*, reflejando los problemas de identidad, la definición del ser latinoamericano, el estado multiracial de los pueblos nuevos en América Latina, frente a sus orígenes europeos, “¿Qué representa París para un extranjero como yo? ¿Qué es realmente París?”⁵, en este problema enfocó el tema de su novela a escribir. Como a Sarmiento y al *Raucha* de Güiraldes, al estudiante-escritor le fascinó la capital francesa de tal modo que hasta olvidó a los suyos, a su familia, a su región paternal desde la “primera noche en que llegué a París” (p. 35) Investigando el ser latinoamericano, construyó un psicograma humano en el que incluyó, entre otros, escenarios familiares, de su familia en Colombia, su padre, su abuela, su hermana, todos de mentalidad provincial. En otro lado colocó escenarios del ambiente intelectual con estudiantes, políticos, artistas, de los años después de la segunda guerra mundial, latinoamericanos que le sirven de modelo para una temática, como él la define, no sólo literaria, sino también sociológica en lo que toca el ser latinoamericano. Pero ¿como caracterizar a un latinoamericano?, se pregunta: “Etnográficamente el

⁵ EDUARDO CABALLERO CALDERÓN, *El buen salvaje*, Destino, Barcelona, 1966, p. 36.

hispanoamericano es un ser sorpresivo” (p. 72). Puede ser “un gigante rubio, hijo de padres alemanes y nacido en el sur de Chile”, o “un africano del Congo Brazzaville, que es un ministro dominicano”, o “un sacerdote budista vestido a la moda occidental, que es un millonario boliviano” (*id.*).

Lo verdadero y típico latinoamericano en su novela, en su opinión, debía ser representado por tres tipos ejemplares: un *blanco en el siglo XVI*, un *indio en el siglo XV*, y un *negro en el siglo XVIII*; los cuales por regla de mezcla son tipos más o menos multiraciales. Un personaje fingido en su novela a escribir, un diputado, en cuanto a América Latina y los latinoamericanos, argumentó: “Internacionalmente dejamos de existir. Históricamente, somos un imperio en descomposición. Ante el porvenir somos una carrilera abandonada. Como noticia periodística no somos nada” (p. 87). Al releer ese párrafo anterior en su cuaderno, esas palabras le causaban un sentimiento de vergüenza: “Hasta en París el recuerdo de América a un escritor hispanoamericano no le produce ideas, sino palabras” (*id.*). En otro escenario un grupo de joven intelectuales discutía problemas étnicos, el *status quo* de las razas en las sociedades modernas a mediados del siglo XX, problemas de blancos, negros, judíos europeos, y, especialmente, de los pueblos multiraciales en América Latina. Dijo uno de ellos: “El auténtico hombre del Nuevo Mundo es el campesino, el proletario, el empleadito que lucha contra un Estado anacrónico y un capitalismo sujeto a la dominación extranjera. Nuestras *élites* siempre han tenido una mentalidad subalterna y ahora están vendidas a los Estados Unidos”. Eso no es verdad les respondió el escritor-estudiante. Las *élites* hispanoamericanas son “la única manifestación importante del mestizaje hispanoamericano”. Fueron los conquistadores, “esos híbridos de jinete y de caballo como los centauros”, los que junto con “los primeros colonos europeos constituyeron en América el fundamento de las futuras *élites*, y eran espiritualmente mestizos porque en ellos había penetrado profundamente la influencia del paisaje y de nuestras razas aborígenes” (p. 123).

En otro escenario un hombre político, embajador, trató de interesarle para otro aspecto importante que, en su opinión, aun faltaría en su novela, es decir la influencia importante que procedió de las actividades de la generación latinoamericana en el siglo XIX hasta principios del siglo XX, “de esa generación formada aquí en París, cuya influencia fue decisiva tanto en América como en Europa” (p. 180). Reflexionando sobre tiempos pasados, dijo:

esa generación formó una conciencia americana en Europa y en América una conciencia europea... Por París ha pasado toda la historia americana desde la Independencia hasta nuestros días... En París nació en Bolívar la idea de la Independencia cuando habló con Humboldt y asistió a la coronación de Napoleón en Notre-Dame... La organización del Estado se hizo en América con ideas de la Revolución Francesa. Las *élites* de todos nuestros países han leído en francés. En París escribió esa generación de fines del siglo diecinueve y a comienzos del veinte a la cual tanto le debemos (pp. 180-181).

No estuvo de acuerdo con esto el joven compatriota y escritor. Hoy, le contestó al embajador, las cosas han cambiado, los jóvenes latinoamericanos en París, los auténticos representantes de América, son los “hijos de familias muy modestas”, no más los del tipo de señorito rico de tiempos pasados: “Esos muchachos no creen en la historia, ni les importa un bledo. Todos son más o menos marxistas, más o menos socialistas, más o menos castristas, más o menos peronistas” (p. 183). No tienen algo común con la generación después de la segunda guerra mundial cuando:

Centenares de hispanoamericanos ricos y enriquecidos súbitamente a la sombra de gobiernos inescrupulosos, vinieron a París. Su símbolo era el cabaret de *La Nouvelle Eve*, en la Place Pigalle: un almácigo de lindas francesitas que bailaban con los senos desnudos y se parecían a Chantal (p. 210).

Al fin, y a pesar de todos sus esfuerzos de acercarse bajo aspectos tan diferentes a la temática de su novela, es decir, de definir el ser latinoamericano, el joven escritor se ve capaz de definir literariamente lo esencial de la sociedad latinoamericana, como, evidentemente, lo podían definir en sus obras autores europeos, en cuanto a su ambiente social, por ejemplo Tolstoi, en un medio aristocrático, Balzac, en un medio *profundamente burgués*, y otros más. En Hispanoamérica no existen sociedades como en Europa: “En Hispanoamérica el único tipo de novela teórica y prácticamente factible es la popular, con personajes extraídos de la masa anónima, del campo, de la tierra...” (*id.*).

En este clima, bajo estas condiciones en que faltan *la autenticidad del medio y de los personajes*, para el escritor/estudiante, no hubo posibilidad ninguna de escribir la novela de sus imaginaciones, aunque no podía resistir, como dice, a la “tentación de trabajar el tema de la versatilidad de Hispanoamérica vista desde París y en París, a través de esa sociedad

que vivió un momento como una hoguera de paja y luego se redujo a cenizas y a una columna de humo negro” (pp. 211-212).

En fin, sin dinero, enfermo y envuelto en negocios ilegales con drogas, desistió y con la ayuda de su Consulado y el apoyo financiero de su padre, se mostró de acuerdo con su repatriación para Colombia.

Considerando la imagen de París de Sarmiento, de Güiraldes y de Caballero Calderón, hay un factor común que les une: la admiración y fascinación, el *flair* de París, su *status quo* como centro cultural de la civilización occidental, que, aún hoy, parece un hecho indiscutible para muchos de sus visitantes aficionados de Europa, así como de los países de ultramar. El problema de identificarse con el Nuevo Mundo, la definición del ser latinoamericano, en cuanto argentino, mexicano, o de otro pueblo de América Latina, entre escritores e intelectuales, ha quedado un tema de discusiones durante todo el siglo xx. De tal manera que, en los años setenta, Ernesto Sábato, en su ensayo *Seamos nosotros mismos* con alusión a una visita de Nathalie Sarraute, se quejó que “una vez más se manifestó ese colonialismo intelectual que en otro tiempo constituyó una de nuestras más célebres calamidades nacionales”⁶. En este ensayo el escritor argentino está apelando a sus compatriotas a *llevar a cabo* “estos fenómenos de éxtasis venerativo ante ciertas culturas prestigiosas, y particularmente ante todo lo que nos llega de París” (p. 72).

MARGA GRAF

Universität Aachen/Humboldt Universität, Berlin

⁶ ERNESTO SÁBATO, *La cultura en la encrucijada nacional. Ensayos*, Editorial Crisis, Buenos Aires, 1973, p. 71.

LA TRANSGRESIÓN EN DISTINTOS NIVELES
TEMÁTICOS: *NADIE ME VERÁ LLORAR*
DE CRISTINA RIVERA GARZA

Cristina Rivera Garza (1964) escritora mexicana, nacida en Matamoros Tamaulipas, publica la novela *Nadie me verá llorar* en 1997, desde su aparición ha despertado comentarios importantes entre la crítica y ha recibido el reconocimiento al obtener varios premios como el Premio Nacional de Novela, el Premio IMPAC-CONARTE-ITESM 2000 y el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2001.

La novela sobresale por el manejo del discurso historiográfico que es parodiado a través de sus páginas enfatizando una transgresión en diferentes niveles temáticos, desde el planteamiento de la historia en un contexto del porfiriato, la revisión de diferentes tipos humanos reconfigurando opuestos niveles sociales, hasta la reclusión de la protagonista en un manicomio muy conocido en México durante el México revolucionario: *La Castañeda*¹.

La autora tiene como formación académica además de la carrera de Sociología una maestría y un doctorado en Historia Latinoamericana², sus estudios e investigaciones serán un antecedente directo para la escritura de *Nadie me verá llorar*, novela que se alimentó de las indagaciones realizadas por Rivera Garza en los archivos del propio manicomio de La Castañeda, al revisar una y otra vez los expedientes de los enfermos, así como historias médicas de los internos. Su discurso textual es un dejar salir de la boca de la ciencia el fluir de la conciencia que traspasará los niveles de la lógica hasta internarse en el mundo de la locura y el desafío. La literatura será para la escritora el ámbito propicio para dejar caer el espacio de investigación, estudio y análisis, la novela de Rivera Garza se convierte en un instrumento capaz de liberar los secretos impronuncia-

¹ El Manicomio General de La Castañeda fue instituido en el año de 1910 con la doble función de hospital y asilo para la atención psiquiátrica de enfermos mentales de ambos sexos, de cualquier edad, nacionalidad y religión. Un objetivo secundario fue proporcionar enseñanza médica mediante la participación de las clínicas de psiquiatría en sus pabellones; disponible en <http://www.azc.uam.mx/publicaciones/tye/tye4/artlacasta%Flleda.htm>.

² Datos citados por BLANCA RODRÍGUEZ, en "Intertextualidades en *Nadie me verá llorar* de Cristina Rivera Garza", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, The University of Texas at El Paso, 2003, núm. 20.

bles por la razón, escenificación de lo no articulado, de lo terrible, de lo inaudito.

La frase conocida de Goya “El sueño de la razón engendra monstruos” es expresada en *Nadie me verá llorar* cuando el mundo del orden de la época del porfiriato en México se cuestiona bajo otros términos, la autora disecciona el escenario de modernidad y progreso hasta llegar a los límites en donde se perturba el orden transgrediendo los límites.

El gobierno de Porfirio Díaz colocó a México bajo el prisma de la Modernidad sus lemas, “Orden y progreso”, por delante, hablaban de una sociedad en búsqueda de las promesas de la modernidad. La novela se ubica en los años finales del porfiriato y al inicio del México revolucionario, Porfirio Díaz transformó el ideal de democracia en dictadura y su represión desencadena el debate nacional en búsqueda de nuevos caminos de libertad.

Los personajes protagónicos de Rivera Garza, Joaquín Buitrago y Matilda Burgos, parecieran incapaces de vivir en una sociedad que busca por todos lados entrar en la Modernidad, por lo tanto chocan a cada instante con las imágenes de continuidad, de desarrollo, de progreso, que les ofrece un país que vive a inicios del siglo XX con la promesa de entrar al desarrollo. El marco histórico que contextualiza las vidas de estos personajes es descrito como un edificio petrificado, el poder a través del orden, la norma, la ley, el progreso que no permite que nada más quepa. Pareciera que estas ideas se enamoran de sí mismas y chocaran con la experiencia cotidiana del desorden y del caos:

Mientras la opinión generalizada celebraba la velocidad de los tranvías, el donaire de las bicicletas y los beneficios del alumbrado público, Joaquín se dedicó a criticar las políticas urbanas... Joaquín trató de justificar sus ideas con paseos por la ciudad... donde las prostitutas que atendían de noche en casas de citas abigarradas de adornos chinoscos y espejos monumentales, rumiaban a solas los efectos de la sífilis y la gonorrea en lechos sin sábanas y cuartos repletos de gritos y vómito... pasaban frente a los dormitorios públicos donde por tres o cuatro centavos los indios y los desempleados tendían un petate en el suelo...³.

Matilda, originaria de Papantla, Veracruz, pertenece a una familia dedicada a la siembra de la vainilla, de ella aprendió la rebelión y asimiló

³ CRISTINA RIVERA GARZA, *Nadie me verá llorar*, Tusquets, México, 1999, pp. 30-31.

la ruptura, primero los abuelos mueren en la lucha armada, se levantan en una insurrección contra la corrupción y el mal manejo del gobierno, sus tierras poco a poco se acaban por las políticas porfiristas, después los padres de la protagonista, despojados de la tierra, perderán toda esperanza “Su rabia se apropió de la planicie entera de su corazón y allí se quedó a vivir con él los diez años que le faltaban para encontrar la muerte” (p. 61). Ambos encuentran en el alcohol, el resguardo a la soledad en la que cada uno encajona su vida. Matilda desamparada cargará con su futuro partiendo a la capital.

Desde Papantla la joven llegará a la gran ciudad, un tío ha ofrecido encargarse de ella, durante varios años Matilda Burgos será la discípula del tío Marcos, símbolo del conocimiento científico, es médico y quiere a toda costa probar las leyes de la herencia; el determinismo, así como la influencia de los malos hábitos en el desarrollo humano. Su obsesión es la higiene, la limpieza como meta en la vida; ahí reside el triunfo.

Matilda recibirá de él la domesticación de las buenas costumbres, es educada con prácticas de sujeción, durante varios años aprenderá del contorno familiar y social el deber ser, la obligación de ser un sujeto moral, su tío pretende borrar la herencia ética que le dejaron sus padres.

Lo que a él le interesaba era que su sobrina adquiriera la disciplina del trabajo en un ambiente seguro, sin riesgos, para así disminuir dentro de lo posible su terrible legado genético. El tío Marcos estaba convencido de que, además de la higiene, el trabajo era un agente civilizador (p. 111).

Es él, el “normal” que estudia obsesivamente al “anormal”, su sobrina será el experimento que desea transformar, si lo logra alcanzará el poder, mutar lo salvaje, lo primitivo, lo enfermo, en un ente civilizado y útil. Será el amo domesticando al esclavo.

El país vive en un estado de emergencia en donde se dan la confrontación de fuerzas opuestas, las que quieren continuar con el control ejerciendo el poder, y las de afuera, que hablan en otro lenguaje: el de la libertad, de rompimiento de esquemas y que son metáfora de caos, de desorden, de resquebrajamiento de límites.

El tío Marcos:

se dedicó a instruir y a cuidar a su sobrina como si se tratara de una cruzada tanto personal como profesional. Lo hizo con firmeza, evitando cuidadosamente los mimos y los sentimentalismos. Lo hizo

sin tregua como si se encontrara en una guerra. Matilda pronto se convirtió en la personificación misma del enemigo al que, más que derrotar, había que subyugar, convencer, domesticar (pp. 109-110).

Otro personaje protagonista de la educación de Matilda será la Doctora Columba, amiga del tío, quien supervisará su entrenamiento y la formación de sus virtudes para que pudiera adquirir disciplina, instrumento definitorio para alcanzar el desarrollo, para apuntar hacia el futuro y no al pasado símbolo de involución. Matilda trabajará con ella bajo diferentes máscaras, como: sirvienta, ama de llaves, enfermera y dama de compañía.

La novela dibuja el enramado de una sociedad que vive proscrita a un régimen dictatorial, así como de personajes que buscan la libertad a través de la Revolución como Diamantina y Cástulo y de otros a través de su ubicación en la periferia; personajes perdedores que experimentan en los límites como Matilda, y Joaquín⁴.

Matilda Burgos será atraída por ese mundo, por un descubrimiento de los otros, de los diferentes, así se saldrá de la “luz” del discurso conocido; el del tío científico y se asimilará al espacio de la oscuridad, los caminos serán la perversión y la locura. Tendrá una gran fuerza para ir contra Marcos y contra Columba, como ella misma señala no quiere la intromisión de nadie en su vida ni siquiera de ella misma.

A partir de que conoce a Cástulo, el revolucionario, Matilda actuará fuera de la ley, se sale de las buenas costumbres y empieza a construir un destino completamente afuera. “El futuro en el que nunca había pensado le ha rozado los cabellos, y la hace perder el rumbo de su casa” (p. 124).

Esta línea será fundamental, el personaje no es obligado por nadie, ella escoge en una situación completamente humana. El propio devenir la va llevando a romper, así Matilda se sale del aprendizaje del tío; imagen del doctor y de padre, para educarse en otras latitudes, en donde ella será su propia maestra, una autoexploración en el contacto con ese gesto, ese límite hacia el que su propia obstinación la empuja, se sale de su única posesión “tú eres una muchacha decente, Matilda. No lo olvides. Lo único que nosotras tenemos son nuestras buenas costumbres” (p. 117), le había enseñado Columba.

⁴ En *Historia de la locura en la época clásica* (F.C.E., México, 1999), MICHEL FOUCAULT, afirma que “...el punto más intenso de las vidas, aquel en el que se concentra su energía, se sitúa allí donde estas se enfrentan al poder, forcejean con él, intentan utilizar sus fuerzas o escapar a sus trampas”, p. 49.

Poco a poco se va metiendo en los agujeros luminosos de la sombra, y sus contactos con Diamantina, con Cástulo, con personajes atípicos la van rozando de libertad.

Matilda Burgos, sus padres, Joaquín Buitrago, las dos Diamantinas, Alberta, las prostitutas de la Modernidad, los locos y locas del Manicomio General tienen en cierta medida una patología, en el caso de los residentes en el sanatorio para enfermos mentales su patología mental es confirmada, en todos la causa es: una alienación causada por la sociedad.

Foucault profundiza sobre una serie de conceptos que podrían ser aplicados en la novela de Cristina Rivera Garza, ella misma señala en una entrevista:

Quería invitar a todas esas otras voces, supuestamente derrotadas, aparentemente inexistentes, a develar sus propias trazas, sus propios códigos. En este sentido, tuve la intención de hacer un texto polifónico o, al decir de Bajtín, heteroglótico. Las ideas de Michel Foucault sobre las relaciones de poder que atraviesan el cuerpo social/biológico y se diseminan por periferias y centros de igual manera también estuvieron muy presentes en el diseño de la investigación⁵.

El pensamiento de afuera, en donde el filósofo hace una distinción de la región caracterizada por lo ajeno, la imposibilidad de lo racional, de la lógica fuera del lenguaje discursivo de la coherencia, en contrapartida con el adentro, lo conocido: el terreno ordenado, claro, transparente: oficial.

El afuera es referencia al silencio, al lenguaje incapaz de pronunciar, al lenguaje impotente, distante e incierto.

La novela quiere recuperar esos espacios silentes de los personajes, el sujeto excluido será el protagonista de la novela de Cristina Rivera, algunos viven la experiencia del afuera y el lector puede intuir la presencia de un discurso diferente al lógico, al coherente, al racional.

Su lenguaje más que expresarse en palabras se codifica en la violencia del cuerpo, en el grito, en el silencio, en el desgarramiento, en el discurso

⁵ JAVIER FERNÁNDEZ, "Cristina Rivera Garza: La escritura de la distancia exacta" <http://www.literatureworld.com/spanish/2002/especialdelmes/apr/w01/CristinaRiveraGarza.html>.

del límite o de los límites “la trasgresión es un gesto que concierne al límite”⁶.

La novela expresa la dificultad de la comunicación y la incapacidad para vivir en un mundo moderno con el discurso de la razón como premisa para la vida. Hay un viaje de la razón que emigra hacia intersticios delicados, difíciles de rescatar, hay un duro trabajo de la narradora con la palabra para recuperar ese cuerpo que se multiplica y que se fragmenta, los personajes padecen, y su dolor va más allá de los límites del discurso.

Foucault propone el rompimiento de la hegemonía del lenguaje discursivo y el libro de Rivera Garza necesita por eso de un cúmulo de discursos para intentar expresarse o contestar a las distintas preguntas-motivo que aparecen sembradas en toda la novela “¿Cómo se convierte uno en un fotógrafo de locos?” (p. 13) y “¿Cómo se convierte uno en loca?” (p. 207).

Hay la experimentación con un lenguaje científico, con los términos de la medicina, de la psiquiatría, de la historia, de la arquitectura, del lenguaje del positivismo, de una ciencia que llega a México tratando de conquistar, pero por otro lado está ese caudal de experiencias mentales, discursos de la locura y discursos de la prostitución, que Cristina Rivera recabó en cinco años de investigación sumergida en los documentos de la práctica psiquiátrica del Manicomio de la Castañeda, y en el Hospital Morelos⁷, un *corpus* de discursos con un tono diferente que le permite retomar la voz marginal, periférica, y así de una manera oblicua llegar al submundo, al otro lado de la modernidad.

La novela se enriquece por los intertextos de múltiples documentos en los que los “locos” tenían la necesidad de contar sus vidas dejando cartas, testimonios escritos, por ejemplo en el caso de Matilda, quien escribió a diferentes autoridades, llamándoles “Cuerpos diplomáticos” la escritora recupera esos discursos inconexos, desarticulados, donde el lenguaje es incapaz de codificar su vida, pero que la narradora advierte, la locura real, apabullante, lo tangible y lo intangible de volverse loco.

Así la heteroglosia utilizada por Rivera Garza lucha contra un discurso petrificado permitiendo una expresividad más significativa que se acerca a lo inefable.

⁶ Cf. “Preface a la transgression”, *Critique*, núms. 195/196, *Homage a G. Bataille*, août-septembre, 1963.

⁷ El hospital Morelos era la clínica a la que asistían las prostitutas para atenderse de la sífilis.

La narradora intenta deshacer a los personajes en la multiplicidad de sus “yoes”, Matilda Burgos se trasmuta en joven sirvienta, ama de llaves, dama de compañía, enfermera, prostituta, loca, los simulacros, las caras de un yo que se multiplica en diversas representaciones y el lector tratando de unirlos a través de los fragmentos buscando conciliar respuestas y encontrarse con ellas.

Transcribo las ideas de la autora al respecto y que coinciden con los planteamientos de Foucault sobre el lenguaje:

Me remito a la siguiente metáfora. Uno toma de la mano al lenguaje y, llevada por él (rara vez de manera armónica y siempre con ese algo de tensión que une y distancia a los que son autónomos) uno trabaja para expandir los límites de lo real, las orillas de los significados que no pueden ser sino humanos y, luego entonces, artificiales. Silencio. Algo sucede, algo está pasando. Algo, una vez conseguido el objetivo (en las contadas ocasiones en que eso ocurre) uno regresa, nunca del todo, pero lo hace sin lección ni enseñanza ni utopía que contar. Uno no regresa al yo. Uno va hacia el lenguaje en el lenguaje y regresa a él a través del lenguaje, inmiscuido⁸.

La novela tiene una estructura sintácticamente fragmentada en donde las escenas irán oscilando entre los años 1885, 1900, 1906, 1907, 1908, 1920, 1921, 1932, 1933, 1958, todos sin un orden, no siguen un curso cronológico sino viven parte de la discontinuidad del tema, constantes analepsis y prolepsis tejerán la historia y los lectores podremos tener un dibujo esbozado de quiénes son Matilda y Joaquín, protagonistas de la historia, sin embargo, claramente se establece que es imposible construir una identidad totalizante y que la pluralidad de registros en el discurso conlleva esa intención: desvanecer toda identidad.

La estructura de la novela en ocho partes nos permite ir viendo distintas caras de un prisma, y acercarnos a las relaciones del poder, y del saber, así como a la búsqueda de una libertad sólo conseguida a través de la subversión del orden:

La trasgresión es un gesto que concierne al límite; ahí es donde, en la delgadez de esa línea, se manifiesta el resplandor de su paso, y tal vez también su trayectoria en su totalidad, su origen mismo. El trazo que

⁸ JAVIER FERNÁNDEZ, página de internet citada.

cruza muy bien podría ser todo su espacio. El juego de los límites y de la transgresión parece estar regido por una obstinación⁹.

El desquiciamiento al que llega Matilda poco a poco lo vamos palpando, va teniendo distintas proyecciones hasta llegar a las últimas páginas en donde se transcriben los escritos “de la loca” con un discurso totalmente fragmentado, incoherente y desarticulado.

Los personajes de Matilda y Joaquín evocan en sus vidas el olvido de la certidumbre y del equilibrio, su grito es transgresor, un camino que no los conduce al orden sino al caos atestiguado por la marihuana, la bebida, la morfina, el sexo, “sin orden, en una secuencia cuya lógica le pertenecía solo a ella, sus experiencias aparecían y desaparecían a voluntad hasta formar un collage caprichoso, un laberinto sin puertas o un caleidoscopio” (p. 153).

El espacio en donde la prostituta Matilda “La Diablesa” ensaya todos sus deseos es llamado La Modernidad, “donde ningún deseo estaba prohibido” (p. 152), nombre paradójico del prostíbulo que será un estadio más en los distintos espacios que cruzará hasta llegar al último, al asilo; a la exclusión total.

La pareja de Matilda y Joaquín llevan una huella, la marca de la desobediencia, los personajes se salen de los saberes permitidos y transgreden nuevas opciones, conquistas del deseo que generan nuevas posibilidades.

La novela crea categorías, estructuras binarias en donde el yo se separa del otro, el orden del desorden, la cordura de la locura, liberación contra buenas costumbres.

Pareciera que una definición crea su opuesto, se es normal porque el otro es un anormal, sin embargo, por momentos, una categoría seduce a la otra, así Joaquín Buitrago; el decadente, el morfinómano, fascina al doctor, al científico, encanta al abogado; el burgués, el tradicional, pareciera que lo anormal enamora a su opuesto, a su vez también Joaquín necesita al doctor y al abogado, hay un entrecruzamiento en donde la fascinación por el opuesto los va definiendo.

Dos espacios sobresalientes en la novela son: el manicomio y el prostíbulo, en el primero a través del encierro se busca no la sanación sino la exclusión que protege al orden del peligro de los enfermos, de los apestados, en el segundo son recluidas las mujeres según el registro de sanidad por “pobreza o por propensión personal al vicio”, en el primer

⁹ Cf. “Preface a la transgression”.

espacio se da la condena, en el segundo la trasgresión. Una rebeldía contra el rol económico, social y sexual de la mujer. Ambos espacios tienen la marca de alienación social, de proscripción.

El poder de género está implícito, unos hombres que diseñan un código de salud para las prostitutas, un registro y un examen médico, una actividad periférica de beneficio directo para el estado, ellos dictan, ordenan, mandan lo que se puede y lo que no.

Matilda Burgos tiene oportunidad de salir del manicomio y vivir con Joaquín Buitrago en el mundo exterior, pero ella está deslumbrada por la noche de la locura, y prefiere quedarse en ella, consumirse ahí.

Matilda prefiere el vacío, el confinamiento, el silencio de la locura, la violación a un mundo ordenado, ajeno, prefiere fundar su existencia en los límites, en la frontera, alejada del canon de la razón establecido por Occidente.

Su perfil estará marcado por una atracción hacia la trasgresión, la atracción por su padre alcohólico, la atracción por Cástulo, azote de los patrones, rabia de los desamparados, por Diamantina, líder revolucionaria, por Joaquín, fotógrafo de prostitutas y de locos, por Ligia, lesbiana que le permite conocer placeres desconocidos, por Porfiria, travesti que la lleva a experimentar simulacros teatrales.

Con cada uno va teniendo distintos aprendizajes, saberes que la van educando o deseducando, el tío le entregó un código de ocho mandamientos que debía cumplir al pie de la letra, cada uno tenía como premisa la higiene, la receta de cómo convertirse en un ser racional y disciplinado, pero de ese entrenamiento racional preferirá emigrar a otras fronteras, buscará qué hacer con ella, intentará navegar en diferentes historias, se confrontará con los clichés de género, definiciones de qué es ser mujer y explorará otras posibilidades: rescatará a Cástulo de la muerte desafiando al orden masculino, saltará del tema de la opresión femenina a la complejidad del mismo, se permitirá descubrir y por eso se saldrá de los límites, experimentará más allá de etiquetas y de estructuras, se introducirá en el dinamismo de la experiencia humana.

La novela nos lleva más allá de la imagen que por momentos pudiera parecer clausurada de lo que es ser loco, se sale del esquema dictado por los manuales técnicos de psiquiatría que registran y definen los desórdenes mentales, por ejemplo, el que es publicado por la Asociación Americana de Psiquiatría, el DSM IV, señala que:

La esquizofrenia se caracteriza por: “presentar al menos dos de las siguientes características: alucinaciones, lenguaje desorganizado

descarrilamiento frecuente o incoherencia, comportamiento catatónico y síntomas negativos como aplanamiento afectivo, abulia, alergia”¹⁰.

Este discurso nos remite al saber/ poder de Foucault, al identificar cómo en el lenguaje científico se incorporan las marcas de la cultura, una creencia que define y describe al ser humano, mientras que la novela de Cristina Rivera Garza permite al personaje salirse del encerramiento que estas definiciones encasilladas nos comunican y la novela alienta otras imágenes:

El manicomio es una ciudad de juguete. Hay bullicio y riñas, tráfico de cigarrillos y estupefacientes, intentos de suicidio... Hay poetas escribiéndole cartas a Dios; mecánicos farmacéuticos, policías, ladrones, anarquistas que han renunciado a la violencia. Ocurren historias de amor. Melancolía callada. Desesperación que se expresa a gritos. El dolor nunca se acaba.

En este manicomio recluyen a Matilda, una anormal, que como castigo recibe el encierro, la exclusión, el ocultamiento, la vergüenza.

La novela describe cómo Matilda va siendo marcada por los distintos círculos que traspasa, reflejando nunca el orden sino el caos del universo, a través de ella las verdades absolutas no tienen sentido y los constructores culturales de lo anormal la señalan como condenada al encierro.

Matilda se resistirá a ser corregida por su tío, a la domesticación, se convierte en monstruo humano al caer en la prostitución, al drogarse, al participar en grupos revolucionarios; se sale de la ley, infringe el derecho. Matilda prostituta, que ama su cuerpo, con fama de andrógina, incorregible, Matilda peligrosa al ir contra el orden civilizado.

Considero que la novela logra recuperar una visión profunda de la locura, el narrador(a) no tiene la mirada completa, no es el analista que observa todo, la escritura plasma la impotencia del discurso, las múltiples realidades que se le ocultan al ojo, la cantidad de enfoques que son parte de la complejidad humana, la cantidad de discursos que varían radicalmente no solo de tiempo en tiempo sino de espacio, de género, de clases sociales, etc.

Nadie me verá llorar es un intento de resistencia al dolor, ese esconderse en el propio ser, más allá de lo oficial, es también muchas historias,

¹⁰ DSM-IV-TR.- *Manual diagnóstico y estadístico de los trastornos mentales*, American Psychiatric Association, Washington-London, 2002.

inconclusas, sin desenlaces, sin respuestas concretas, la novela enuncia además las vidas de: Imelda Salazar, de Lucrecia Diez de Sollano de Sanciprián, de Roma Camarena, de Mariana García, mujeres fuera de la cordura cuyas vidas sólo se esbozan como un simulacro de la locura, mujeres extraviadas, solas, sin luz, sin un Dios, sin el lenguaje de la lógica que las socorra.

Cristina Rivera Garza escribe una historia de personajes conflictuados, voces de cuerpos marginales, circulando por un imaginario literario que es simulacro de realidad, y que transita por zonas de desacato, reafirmando el caos, los bordes, el límite.

NORA GUZMÁN

*Instituto Tecnológico de Monterrey,
Campus Monterrey*

VIGENCIA DEL MODERNISMO MARTIANO

Justo es comenzar este trabajo advirtiendo que existen tantos Modernismos como autores inmersos en esta corriente ideo-estética. Fueron modernistas Julián del Casal, Juana Borrero, los hermanos Carlos y Federico Urbach, por citar solo ejemplos cubanos, tanto como Bonifacio Byrne, Mariano Brull o Emilio Ballagas. En cambio, conceptuar esta nueva estética, esta revolución de las formas y de los contenidos del arte, a partir de los presupuestos individuales de sus obras, nos llevaría al repetido error de considerar al Modernismo una tendencia agotada o superada. Distinto sería evaluar el Modernismo desde aquellas obras y autores que más diversidad y riqueza le aportaron, y sobre todo, desde las proyecciones de sus iniciadores.

Ante todo, conviene distinguir que el padre del término *Modernismo* fue Rubén Darío, quien advierte la necesidad de un nombre para el movimiento que vio elevarse como una corriente capaz de remover las raíces de los viejos modos de la literatura en español. Rimbaud había exclamado imperativo, con entusiasmo ante el sol naciente: “Il faut être absolument moderne”.

Lo nuevo era lo apreciable, de ahí que la palabra *Modernismo*, que había sido utilizada ya, con auge inquisidor en la Edad Media y, antes, en la Antigüedad, suscitando polémicas encendidas, se revelaba como un término llamativo, propicio para la gran presentación. Darío se decide por este vocablo, procedente del latín *moderno*. Ahora bien, ¿quiere esto decir que el Modernismo es propiedad “intelectual” del nicaragüense? Resulta obvio que no, porque si bien él aporta el nombre y la continuidad imprescindible para su desarrollo y conocimiento en Hispanoamérica, no fue su iniciador, no es el autor del hallazgo de la nueva literatura. Muy entrado el siglo xx, después de homenajes en los que se le proclamaba padre del nuevo movimiento, Darío reconoció, en su *Autobiografía*, la admiración que profesara siempre por José Martí, en cuyos trabajos periodísticos había descubierto el brillo y la energía de un arte distinto, moderno, que decidió imitar y explotar en sus prosas y, más tarde, en sus versos.

Cuando Rubén viajó a España como embajador del Modernismo, la historia había decidido que José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Julián del Casal, José Asunción Silva, ocuparan una notable ausencia. Sin embargo, fue en las obras de estos latinoamericanos donde se anunció la

nueva literatura. Incluso los discípulos de Darío desconocían las bases sobre las cuales se levantaba el cuerpo deslumbrante de la renovación dariana y lo desconocieron por algún tiempo también los teóricos del Modernismo. Se elaboró entonces un concepto que hoy solo podemos aceptar para el primer Modernismo dariano, porque estuvo sustentado por las producciones iniciales de Darío, ni las mejores del Modernismo ni las más notables del nicaragüense.

Desde los primeros rayos renacentistas, el arte preconizó un Humanismo que sobreviviría a la oscuridad medieval y a la sofocadora contrarreforma. Pero sólo con el estallido y el triunfo de la Revolución Francesa, que inaugura la Edad Moderna, las ideas del Humanismo se difunden al mundo cultural de Occidente y la Modernidad va dejando de ser una aspiración para imbricarse en el surgimiento de nuevos estados y repúblicas. La guerra de liberación americana debe mucho a la Ilustración; nuestras repúblicas se forjaron en el anhelo de conquistar un futuro alto que sigue constituyendo la utopía hispánica.

Porque la eliminación del poder colonial supuso una posibilidad para, desligados de la metrópoli subdesarrollada y subdesarrolladora, luchar por la conquista de la Modernidad. Sin embargo, la libertad política, social y económica alcanzada por América a mediados de los años veinte del siglo XIX, no se correspondía con el producto de sus creaciones artísticas, a pesar de los esfuerzos distinguibles de autores como Andrés Bello, que quiso llevar el espíritu de la independencia a la lengua con su interesante *Gramática*. Será el Modernismo el encargado de asumir la revolución de superestructuras y de mentalidades en una revolución de formas y contenidos del arte.

El proyecto de Modernidad de José Martí coincide y se interconecta con los proyectos de Modernidad más importantes del siglo XIX americano. En el pensamiento ilustrado de América y Cuba, y en sus más genuinos autores románticos, podemos situar la base del Modernismo martiano. ¿Cómo si no legitimar una tradición cultural americana que sirviese de sustento al anhelo y al derecho de ser independientes? Las naciones latinoamericanas debieron asumir la lengua de los colonizadores, prácticamente se quedaron sin memorias de su pasado precolombino, pero poseían una riqueza en hechos y figuras que podía enorgullecerlas y sustentarlas ante el Viejo Mundo. Martí se sabe parte de una evolución sociocultural y se enorgullece de su linaje como latinoamericano y aun como cubano. El conocimiento profundo de su cultura a través de las enseñanzas de su maestro, el poeta Rafael María de Mendive, posibilitó que la multiplicidad arrasadora de las culturas española y

francesa, regaran sus raíces sin removerlas o desprenderlas definitivamente. La diversidad cultural, lejos de afectar su evolución como artista y como “teórico” de la Modernidad, asegura su rumbo hacia el porvenir y lo conduce a búsquedas incesantes, ya sea en el arte mismo, en la historia, o en las ciencias.

Rubén Darío, que en sus inicios sólo vio el brillo de la nueva literatura practicada por José Martí en sus artículos y crónicas periodísticas, no pudo comprender por qué había terminado su vida en la manigua cubana. En cambio, de cara al sol, combatiendo por la independencia política que supuso básica para la emancipación social y cultural, debía terminar su vida el pensador y el poeta, que eran uno en Martí. Había escrito el Apóstol que sin Hispanoamérica no podría existir una literatura hispanoamericana, había estudiado la composición de las repúblicas americanas, había conocido los planes imperialistas de los Estados Unidos; previó que América tendría que declarar una segunda independencia y que las Antillas aún esclavas, serían el puente del imperio norteamericano para extenderse con su cultura “otra”, por encima de la América Latina. En las bases fundacionales del Partido Revolucionario Cubano, suscribía la intención de liberar a Cuba y a Puerto Rico, porque sólo garantizando la independencia política de las dos islas caribeñas, podría contenerse el avance del poderoso vecino imperialista y salvaguardarse la cultura hispanoamericana.

Organizó una guerra sin odios; luchó por la independencia de Cuba y la abolición del régimen colonial, para emancipar a Cuba y redimir a España. Y con el Modernismo, logró antes la praxis de su ideología revolucionaria, dando cauces a una nueva literatura orgullosa de su lengua castellana, heredera de una tradición humanística en ascenso y, por primera vez, exploradora de sus posibilidades expresivas ilimitadas, sin cánones estrictos y capaz de atenuar, hasta la desaparición, los límites entre los géneros.

Si bien el proyecto de Modernidad martiano no es el primero de cuantos son concebidos en América, ni aun en Cuba, será capaz de englobar lo mejor de las propuestas que le preceden. Además, se ocupa del arte desde el arte mismo, de la literatura desde su condición de escritor. En sus escritos de índole “teórica” acerca de la nueva estética—a la que rehusó dar un nombre— y en su obra, Martí explicita una poética muy particular. Su Modernismo acepta y defiende la pluralidad siempre que la esencia identitaria de la nueva literatura no se enajene en productos extranjerizantes. Aciertos de la obra de José Martí en que se ha reparado pocas veces son: la creación de atmósferas escriturales, de

una prosa poética y la búsqueda incesante de actualización, que no debe confundirse con el modismo o esnobismo artístico. Por lo general, se ha escrito que los modernistas fueron unos enajenados y que en ellos se manifestó una abierta oposición hombre-naturaleza-sociedad. En cambio, olvidaron los críticos que los autores modernistas tienen un punto de partida romántico que evolucionará hacia una concepción del mundo más contemporánea, como la expuesta por Martí, quizás influida por Emerson y las fuentes clásicas de la filosofía y del krausismo español, según la cual el hombre es parte del cuerpo de la naturaleza y la sociedad la expresión de interacciones entre los hombres. De ahí que no haya contradicción entre ellos, sino conciliación mediante el papel central del hombre como vínculo entre la naturaleza y la sociedad, cuerpo constituyente de las dos.

Iván Schulman, señala al respecto en su ensayo *Modernismo-Modernidad: metamorfosis de un concepto*:

Más productivo a la larga, y más en armonía con las investigaciones modernas, es el concepto desarrollado por Federico de Onís en 1934, según el cual el Modernismo es la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, la ciencia, la religión, la política y gradualmente en los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico “cuyo proceso continúa hoy”. Idéntica concepción es desarrollada por Juan Ramón Jiménez, testigo y partícipe del período álgido del Modernismo español y de sus manifestaciones hispánicas posteriores, para quien el Modernismo no fue “solamente una tendencia literaria...” sino “una tendencia general... [una] cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa”.

Eso es el Modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza¹.

José Martí, con su acostumbrada clarividencia notaba ya en 1882 que la época exigía cambios definitivos en el arte porque era época de cambios en la sociedad:

¹ IVÁN SCHULMAN, “Modernismo-Modernidad: metamorfosis de un concepto”, *Nuevos asedios al Modernismo*, Taurus, Madrid, 1987, p. 13.

Esta es en todas partes época de reenquiciamiento y de remolde. El siglo pasado aventuró, con ira siniestra y pujante, los elementos de la vida vieja. Estorbado en su paso por las ruinas, que a cada instante, con vida galvánica amenazan y se animan, este siglo, que es de detalle y preparación, acumula los elementos durables de la vida nueva².

Martí, como es natural en un escritor de su pujanza y de tantas inquietudes, que se mantuvo actualizado, aun en los momentos más tormentosos de su existencia, sobre cuánto acontecía en el mundo; evoluciona en sus criterios acerca de la literatura y del papel del escritor y del artista. En cambio, puede ofrecer un *corpus* perfectamente definido en sus ideas sobre cómo asumir influencias y cómo expresar la naturaleza de América en un arte americano.

Con el Modernismo sucede como con el Romanticismo —del que sugería Octavio Paz es una metáfora—, se trata, más que de un movimiento, de una actitud. El Modernismo renueva el arte desde los códigos nuevos de la Modernidad. Renovación que no deberá ser arbitraria ni confundirse con un interés vano por estar a la moda que, la historia lo demostró ya muchas veces, resultó en calco de un producto que fue genuino y, al copiarse, enajenó su esencia. El arte modernista, según los postulados de José Martí y la práctica misma de su literatura y de su vida, debe adecuarse a su tiempo pero no limitarse a él, porque está siendo producido en un contexto que pretende modificar en aras del futuro. Esta nueva estética recibirá los influjos de su contexto y será capaz de incidir en él, en una interrelación basada sobre la tradición cultural de cada pueblo. La literatura modernista estará abierta a las influencias, pero será capaz de tamizarlas desde sus fuentes culturales autóctonas.

Federico de Onís en su ponencia *Martí y el Modernismo*, leída en el Congreso de Escritores Martianos, notaba algunas ideas que tuvieron muy poca repercusión y que son básicas para comprender el *maremagnum* crítico que se ha generado respecto a la interrelación Modernismo/Modernidad: “Nuestro error está en la implicación de que haya diferencia entre *Modernismo* y *Modernidad*, porque Modernismo es esencialmente como adivinaron los que le pusieron ese nombre, la busca de la Modernidad”³. Sucede que el concepto Modernidad es histórico-social y

² JOSÉ MARTÍ PÉREZ, *Obras completas*, Edit. Trópico, La Habana, 1936-1953, t. 28, p. 18.

³ FEDERICO DE ONÍS, “Martí y el Modernismo”, en *España en América: estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*, Universidad de Puerto Rico, Madrid, 1955, p. 175.

nomina toda una edad, cuyo *despegue* pudiéramos ubicar a partir de la Revolución Francesa. El Modernismo confluye con la Modernidad en tanto es su manifestación en el arte. Las contradicciones de la Modernidad se expresan en el arte modernista. Así por ejemplo, el ideal moderno de la Ilustración sólo ha sido posible en nuestra América desde una concretización artístico-literaria. Y, aún cuando ciertas teorías copiadas del primer mundo pretendan negarlo y destruirlo, sigue vigente en el contenido identitario diverso de la cultura hispánica.

En la poesía, la experimentación con ritmos y metros desusados o novedosos para la lengua, el rescate de tradiciones y su contemporaneización, el cultivo del verso blanco que da lugar a líneas versales inusitadas en castellano, el deseo de rebasar limitaciones de los acentos tónicos obligatorios y constituyentes, la explotación de tonos discordantes y matices extraños, la incorporación de hallazgos de los simbolistas, parnasianos, impresionistas y expresionistas, serán banderas que pasen de una generación a otra, de un período a otro, a lo largo de la Edad Moderna. Por supuesto, no siempre ha primado la armonía necesaria entre la expresión y el contenido, que proponía Martí para quien el estilo era una “forma del contenido” y escribió que tenía declarada la guerra a la poesía mental.

Ahora bien, entre los distintivos del Modernismo está la multiplicidad, el polifacetismo, la posibilidad de convergencia y reedición de movimientos y tendencias anteriores. A veces, el escritor modernista dejará en el olvido conscientemente su ubicación universal, política y social, para producir una obra cosmogónica, con implicaciones políticas y sociales evidentes. Tópicos como el de la dicotomía Bien/Mal, entre otros binarios, son retomados y disueltos en las innumerables combinaciones artísticas de tal fenómeno que, con trasfondo filosófico, tiene en esta literatura una expresión estética. Porque la voluntad de hacer filosofía desde la novela, desde el poema, o viceversa; la incorporación de valores culturales de todas las regiones del mundo; la transtextualidad en sus múltiples manifestaciones; la construcción de utopías literarias; aparecieron para quedarse en la nueva literatura modernista. José Martí nos enseñó a escribir desde el centro del universo con la humildad de saberse una minucia perdida en el espacio; la unidad ideológica y formal, la armonización de una ética con una estética, la atención a la forma y al contenido del arte, en el equilibrio de una vida y una obra que se influyen y complementan.

Las concepciones humanísticas del Renacimiento vuelven a aparecer de manera significativa en la nueva estética, aunque sólo en José Martí

se expresan cabalmente desde temprano en su vida y su obra. Luego van a resurgir con fuerza durante el siglo XX en autores y tendencias de la literatura y el arte en Hispanoamérica.

La tan nombrada *Generación del '98*, término con que se denomina al grupo de más significativos autores de las letras españolas de inicios de este siglo, no es más ni menos que la del grupo de escritores americanos de esa etapa. En ellos hay una comunidad de intelectuales ilustrados, todos son escritores modernistas, con búsquedas afines. La evolución de sus obras muy similar. Al respecto, señala José Luis Martínez en su estudio *Krausismo, modernismo y ensayo*:

La generación del 98, cuyo impacto social en el mundo hispánico es indudable, desde un punto de vista literario no tiene razón de ser. Solo en el ámbito regional podemos atribuir a sus escritores características comunes. En lo universal, la preocupación de los noventa y ochistas por España, es semejante a la de Martí por Cuba, Manuel González Prada por Perú, o la de Rodó y Rubén Darío por el continente hispanoamericano⁴.

Pero sucede que el siglo XX ha sido la centuria de la crítica y el ensayismo. Práctica cotidiana, la teorización y subdivisión en tendencias del cuerpo general del arte y la literatura, sin la distancia prudente para no confundir las proclamaciones de novedades. Si evaluamos la crítica del XX encontraremos un afán desmedido, a veces alucinado, de fragmentación en movimientos muy similares para la evolución en espiral del arte modernista. En el caso de la literatura, la evidencia mayor de esta práctica fue la proclamación del posmodernismo como un movimiento que rebasaba al Modernismo.

Estoy de acuerdo en que al conceptualizarse el Modernismo a partir de la obra de Rubén Darío, incluso a partir de los primeros libros del nicaragüense, su estética se reducía a unas novedades formales que pronto fueron preteridas por el mismo Darío y por sus epígonos. Se limitaba, la literatura modernista, a una nueva expresión superadora del romanticismo por sus búsquedas formales, policromía, plasticidad, refinamiento, exotismo, etc., encerrándola en un esteticismo condenado a fenecer demasiado pronto. A los nuevos creadores, como Gabriela Mistral y César Vallejo, evidentemente les quedó pequeño el fórceps delimitador del Modernismo, ellos estaban más cerca de la estética de

⁴ JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, "Krausismo, Modernismo y ensayo", en *Nuevos asedios al Modernismo*, Taurus, Madrid, 1987, p. 226.

José Martí. En sus obras la forma y el contenido ofrecían una armonización que en el grupo dariano no cuajó nunca en un cuerpo sólido. Se habló entonces de posmodernismo, cuando sucedía realmente un regreso al primer Modernismo, al auténtico Modernismo que iba a continuar influyendo y perviviendo en las literaturas hispánicas.

Las vanguardias en América, con excepción de Brasil en que tomaron un gran auge a destiempo y sus efectos han resultado *sui generis* en la evolución literaria del país, no suponen una negación del Modernismo ni tienen el carácter arrasador con que muchas veces se les presenta. Es una característica americana el asumir los nuevos movimientos sin un total desdén del anterior, de manera que las conquistas del pasado redundan en mejores obras del presente, una vez que las creaciones subsiguientes se suben a las frondas que les precedieron, para agigantarse. El contexto mundial en que hacen su irrupción las vanguardias favorece su auge y hasta el olvido momentáneo de algunos artistas de que forman parte de una tradición cultural. Sin embargo, las búsquedas de las vanguardias no resultan ajenas a las búsquedas modernistas, más bien se insertan en una trayectoria que ya había sido iniciada. De esta revolución dentro de la gran revolución modernista, quedaron obras significativas y sobre todo quedó un sedimento del que se aprovecharía mejor la literatura del futuro.

Es que la estética de finales del siglo XIX que evoluciona a lo largo del XX, es modernista aunque sus autores utilicen una gran diversidad de procedimientos. Entre los cubanos, Mariano Brull, Eugenio Florit, Emilio Ballagas, Rubén Martínez Villena, aunque considerados vanguardistas mantienen un vínculo esencial con el Modernismo martiano durante toda la evolución de sus obras. Enrique Anderson Imbert escribió: "La pasión formalista los llevó al esteticismo y generalmente es este aspecto el que más han estudiado los críticos; pero, con la misma voluntad de formas nuevas, los modernistas hicieron también literatura naturalista, filosófica, política y americanista"⁵. Luego advertía: "Mucha literatura naturalista, criollista, indigenista, es modernista, y si no se le considera como tal es porque, por sus temas, se confunde con el realismo nomodernista. En otras palabras, el Modernismo fue una tónica literaria, no una temática".

La aspiración de mejoramiento social, de influir en la sociedad a través del arte, la conciencia de ser un escritor contemporáneo, la

⁵ ENRIQUE ANDERSON IMBERT, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Edit. Revolucionaria, La Habana, 1968, t. 1, p. 363.

vocación humanista, el interés explorador en géneros y formas, la búsqueda de una literatura renovadora y de auténtica vinculación con su época y su contexto, la intención de minar estructuras obsoletas y revolucionar el lenguaje y su expresión, continúa siendo parte del proyecto modernista inaugurado por José Martí, que toma cuerpo desde la década de los años ochenta del siglo XIX en su prosa y luego en la poesía.

La escritora cubana Fina García Marruz, en su reciente libro *La familia de Orígenes*, aventura una tesis que constituye una verdadera iluminación:

Sé que va a parecer por lo menos raro afiliar tan vasta experiencia poética como la de Lezama a un viejo movimiento, tanto más cuando debo admitir que jamás oí hablar a Lezama de Modernismo, mucho menos a Eliseo, Gastón, Gaztelu, Octavio, Piñera, en fin, a ningún origenista. Yo misma me refería en mis primeros *Temas martianos* al “ininteresante movimiento modernista”, que hoy me parece el tema de más candente interés que pueda mover nuestra reflexión⁶.

Y es que el grupo *Orígenes*, la concepción humanística de su publicación homónima y del trabajo llevado a cabo por sus integrantes desde poéticas diversas, modos de hacer variados dentro del gran abanico literario que converge en el punto de absoluta concentración que constituye su revista, y luego se abre hacia el infinito de las obras individuales que aumentan sus cauces en múltiples epígonos, es un hito en la evolución del Modernismo en Cuba y en nuestra América. Sólo el empeño que pusieron en rescatar un lenguaje contemporáneo ligado a la tradición castellana de la lengua y la voluntad de purificación social mediante la cultura, lo identifican con el proyecto martiano como continuación de una misma senda hacia la luz.

La aspiración de Modernidad americana conquistó una cima gracias al fenómeno conocido como el *boom* literario de mediados de este siglo, un momento glorioso en que las obras de nuestros autores fueron capaces de incidir en el mundo cultural de Occidente como nunca antes. Hijo del Modernismo y de su esfuerzo renovador y asimilador de influjos, el *boom* hace palpable la universalidad de la cultura hispánica.

Gabriela Mistral, primera escritora latinoamericana a quien se concedió el importante premio Nobel de Literatura es heredera de José

⁶ FINA GARCÍA MARRUZ, *La familia de Orígenes*, Edit. Unión, La Habana, 1997, p. 8.

Martí. Las obras de Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Augusto Roa Bastos, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, incluso de Jorge Luis Borges y Octavio Paz, son un producto del redimensionamiento artístico iniciado por nuestro Apóstol, frutos del injerto y la asimilación de diversas culturas en el árbol americano.

En el mundo de hoy, en que la hegemonía política pretende ser reforzada mediante la imposición de modelos culturales, reevaluar el Modernismo como postura estética es de gran valor para enfrentar la avalancha de banalidad y superficialidad, que para colmo se disfraza con pretenciosos discursos teóricos. La última palabra la tienen nuestros autores y lo mejor de sus producciones artístico-literarias, donde siguen vigentes muchas de las aspiraciones modernistas inauguradas por José Martí. En Cuba, particularmente, el grupo literario *Jácara*, animador de una revista homónima, se declaró continuador del Modernismo martiano y explicó su rechazo al posmodernismo anglo-norteamericano. Estos jóvenes, por demás, se reconocen continuadores de las búsquedas estéticas del Grupo *Orígenes* y herederos de la tradición literaria hispanoamericana. Para ellos asumir la Modernidad en el arte sigue siendo una aspiración válida. El ascua modernista los alienta.

LUIS RAFAEL HERNÁNDEZ QUIÑONES

Universidad de La Habana

MIRADAS MEXICANAS A LA ALEMANIA NAZI: JOSÉ EMILIO PACHECO Y JORGE VOLPI

A pesar de las distancias geográficas y lingüísticas que separan al mundo hispánico del germánico, han sido grandes el interés y el intercambio que se han producido entre ambos mundos, tanto en América Latina como en el espacio de habla alemana. Heinrich Martin, conocido como Enrico Martínez, cosmógrafo nacido en Hamburgo que dirige las obras de desecación de los lagos del Valle de México a inicios del siglo XVII, fue quizás el primer alemán en pisar el espacio que más tarde se conformaría como Hispanoamérica y en escribir sobre él¹. En el siglo XX, primeramente tenemos la referencia de dos de los “padres” de la literatura latinoamericana, Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes, a ambos extremos del continente hispanoamericano. Sabemos de un juvenil Jorge Luis Borges profundamente fascinado primero por sus lecturas de *Kritik der Vernunft* de Emmanuel Kant, por la negación del tiempo de Nietzsche y Schopenhauer, y posteriormente por la poesía del expresionismo alemán, durante su estancia en Ginebra entre 1914 y 1919². Un Borges maduro traduce a Kafka y produce el cuento *Deutsches Requiem*³, monólogo de Otto Dietrich zur Linde, espejo del alma alemana infectada del fatalidad y violencia del nazismo⁴. Tenemos también la referencia de Alfonso Reyes, cuya pluma dio luz a una profusa exploración de la vida y la obra de Wilhelm von Goethe⁵ y quien, seguramente, como estudioso del

¹ JOSÉ ITURRIAGA DE LA FUENTE, *Anecdotario de viajeros extranjeros en México*, INBA-F.C.E., México, 1989.

² Luego de sus lecturas de Heinrich Heine y Rainer Maria Rilke, Borges se acerca a la obra de los poetas expresionistas Wilhelm Klemm, Ernst Sadler, Alfred Vagts, August Stramm, Lotear Schreyer y H. von Strummer. Cf. AMELIA BARILI, *Jorge Luis Borges y Alfonso Reyes: la cuestión de la identidad del escritor latinoamericano*, pról. E. Poniatowska, F.C.E., México, 1999.

³ Aparecido en: JORGE LUIS BORGES, *El Aleph*, Alianza, Madrid, 1999.

⁴ Es indiscutible la influencia que el pensamiento alemán ha tenido en la vida intelectual de Jorge Luis Borges. Para ello véase SEBASTIAN NEUMEISTER, *Borges und der deutscher Geist, Europa in Amerika*, Edit. Tranvia, Berlin, 1998.

⁵ Cf. ALFONSO REYES, *Obras completas*, t. 26, F.C.E., México, 2000.

mundo clásico, conoció los trabajos de Theodor Mommsen⁶, referencia indiscutible para el latinismo contemporáneo.

Específicamente en la literatura mexicana de segunda mitad de siglo xx, encontramos figuras como Juan García Ponce y José María Pérez Gay. El primero, traductor y difusor de la obra del vienés Robert Musil, ha dedicado un amplísimo ensayo a *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1943)⁷. El segundo, por su parte, se cuenta entre los más importantes difusores de la cultura alemana en México y, como tal, ha traducido parte de la obra del judío austriaco Joseph Roth⁸.

Pero la influencia no se queda en el plano de las obras artísticas y literarias, sino que se traslada a la historia. Bien es sabido que la obscuridad del siglo xx alemán ha inspirado a gran multitud de creadores en todos los ámbitos de las artes. Me ocupa, en este trabajo, la visión que a partir de la Alemania nazi tienen dos importantes autores contemporáneos de las letras mexicanas, José Emilio Pacheco con su novela *Morirás lejos* (1967) y Jorge Volpi con *En busca de Klingsor* (1999). He escogido estos textos por dos razones principalmente: primero, porque ambos pertenecen a autores que se han formado literariamente en circunstancias históricas distintas⁹, y segundo, porque mientras *Morirás lejos* pretende abordar de algún modo los compromisos éticos que se ponen sobre la mesa durante los años sesenta¹⁰, *En busca de Klingsor*

⁶ Mommsen, quien recibe el Premio Nobel de Literatura en 1902, cuenta entre sus trabajos su *Historia de Roma*, que ha sido publicada nuevamente en México en cuatro volúmenes por Seix Barral. Su obra se cuenta entre los textos de la ciencia histórica que más influyen en las letras alemanas. Cf. FRITZ MARTINI, *Deutsche Literaturgeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart, 17. erweiterte Auflage*, Alfred Corner, Stuttgart, 1977.

⁷ Cf. JUAN GARCÍA PONCE, *El reino milenario*, UNAM, México, 1992.

⁸ JOSEPH ROTH, *Job*, trad. José M. Pérez Gay, Cal y Arena, México, 2001.

⁹ Pacheco comienza a publicar en los años sesenta, mientras que Volpi en la década de los años noventa, lo cual crea una distancia entre ambos de 30 años, por lo menos.

¹⁰ Situamos *Morirás lejos* en el controvertido período de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), cuyo gobierno se caracterizó por una profunda represión y violencia contra la oposición, culminada en la masacre de Tlatelolco, de 1968, y que inaugura toda una época de “guerra sucia” que se prolongaría hacia los años setenta. Por su parte, *En busca de Klingsor* comienza a crecer en 1994, año en que la guerrilla en Chiapas declara la guerra al gobierno mexicano y se producen tres magnicidios de importancia, y continúa en gestación durante todo el post-salinismo, época de la crisis económica de diciembre de 1994, cuyas consecuencias marcarían la vida diaria de todos los mexicanos.

pertenece a un movimiento literario, el crack, que busca rodear toda referencia geográfica y temporal que tenga que ver con Latinoamérica¹¹. Con sus respectivas diferencias, ambos textos parten de la Alemania nazi como pretexto literario, y es el cómo y el para qué lo que me interesa analizar en este trabajo.

MORIRÁS LEJOS, DE JOSÉ EMILIO PACHECO¹²

Morirás lejos, de J. E. Pacheco, comienza con el atisbo de un personaje de origen hipotético, llamado “eme”, hacia un parque a través de las rendijas de su persiana. En este momento, el narrador concibe varias hipótesis sobre la identidad de un hombre sentado en una banca, al cual se asume una larga secuencia de identidades, desde la de un hombre desempleado hasta la de un individuo que viene a vengarse de eme por sus actividades durante el nazismo. Más tarde, el narrador dirige su mirada hacia eme y construye su identidad en otra serie de hipótesis que lo ligán indiscutiblemente a un verdugo del período nazi. Desde el inicio del texto, en forma paralela, el autor aborda a fragmentos relatos de la destrucción de Jerusalén en el año 70 d.C. y del holocausto judío entre 1933 y 1945¹³. Nos percatamos que el relato no parte precisamente de la historia alemana, sino de la historia del pueblo judío. Primero, en ojos de Flavio Josefo, el judío latinizado autor de la *Historia de los judíos*, contempla la destrucción del Templo de Jerusalén en manos de las tropas de

¹¹ La generación del crack publica su “Manifiesto crack” que, como su nombre onomatopéyico indica, busca un rompimiento con la tradición literaria latinoamericana. No busca la denuncia social, ni el rescate de las raíces indígenas, mucho menos la búsqueda de la profunda esencia del alma mexicana. Busca escenarios y situaciones que planteen una problemática universal, instalados más en la ficción y en la literatura como posibilidad creativa que como compromiso político y social. Abundaré en esto más adelante.

¹² Todas las citas de este libro provienen de JOSÉ EMILIO PACHECO, *Morirás lejos*, Joaquín Mortiz, México, 1993.

¹³ *Morirás lejos*, producto de las innovaciones estéticas de la novela a mediados del siglo XX, posee una elaborada técnica narrativa. Su lectura implica una intensa participación del lector, a semejanza de *Rayuela*, de Cortázar, *Los monederos falsos* de Gide y *Drama* de Sollers, textos donde “autor y lector circularon entre los personajes y la hechura misma del relato se puso sobre el tapete” (p. 13). (JULIETA CAMPOS, *Reunión de Familia*, F.C.E., México, 1997). No es mi propósito profundizar en este aspecto de la novela; para ello propongo revisar el minucioso trabajo de YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ, de enfoque narratológico, en Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán y Edith Negrín, *La narrativa de José Emilio Pacheco*, El Colegio de México, México, 1977.

Tito, en el año 70 d.C. y la posterior diáspora. Después, a través de los ojos de eme, quien jugó un papel preponderante en los campos de exterminio nazi durante la Segunda Guerra Mundial, la narración aborda los escenarios de la *Shoa*, parte intrínseca de la historia alemana del siglo xx, para llegar a una reflexión sobre los niveles que la barbarie alcanzó en la pasada centuria, y, a través de tales sucesos históricos, plantear un escenario de desconfianza en la modernidad y naturaleza humanas, tanto desde el Holocausto como de la realidad mexicana, cuya presencia sigilosa podemos advertir en los fragmentos que componen la novela.

Raúl Dorra ya ha propuesto leer *Morirás lejos* a partir del concepto de “literatura de compromiso”¹⁴, y existe ya una serie de trabajos que encuentran en esta novela un texto social, como los son los de Jiménez de Báez (1977) y Williams y Rodríguez (2002)¹⁵; pero es también, a mi juicio, una literatura de decepción y advertencia ante los sortilegios que ha traído consigo la modernidad a México y el mundo: el totalitarismo, la industrialización, la bomba nuclear. Sabemos, por ejemplo, que el miedo a la destrucción total es una constante en la Guerra Fría; la mentalidad de la juventud en los años sesenta se plantea la desesperanza de la destrucción final a través de la guerra nuclear¹⁶; en México, esto se adjunta inevitablemente a la sombría frialdad de la miseria y decadencia del paisaje urbano y moral que trae consigo una nación modernizada a la fuerza. De esta forma, Pacheco dibuja ambos escenarios:

Brusco entendimiento de lo que ha sucedido gracias a la oleada de calor, pérdida de piel, vista y olfato, entre otros malestares ultrarra-diactivos... hemorragias a través de la piel comenzando por las encías;

¹⁴ RAÚL DORRA, “*Morirás lejos*: la ética en la escritura”, *Hablar de literatura*, F.C.E., México, 1989, p. 177, afirma que *Morirás lejos* “acepta la calificación de ‘literatura comprometida’ por la decisión ética que la sustenta y dinamiza, pero se separa radical y críticamente de las obras que esta fórmula evoca porque es el espacio de acción de una esencial inseguridad”.

¹⁵ RAYMOND WILLIAMS y BLANCA RODRÍGUEZ, piensan que “Pacheco comparte las preocupaciones ontológicas de lo posmoderno cuando él confunde los límites entre los mundos antiguo y moderno, como también sucede entre las operaciones fascistas de los nazis y las operaciones ‘democráticas’ de estados más democráticos, como México” (*La narrativa posmoderna en México*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 2002, p. 39).

¹⁶ Véase mi *LSD: La contracultura en México en los años sesenta*, Trabajo leído en el Seminario de Literatura y Poder Ante La Ley, del Graduate Student Council de la NYU and Columbia University, New York City, 11 de abril de 2003.

en las cavidades internas de los huesos la médula ósea no da señales de actividad: la reproducción celular queda vertiginosamente inhibida... angustia intolerable, anhelo de morir ahora mismo bajo el acoso de sus propias enfermedades no de los rayos gama que traspasan los muros; certeza animal de que la muerte no será inmediata; angustia intolerable (p. 76).

Más adelante, en la siguiente secuencia, el lector se encuentra en la contemplación de la decadencia urbana del suburbio del D.F. donde habita eme: la modernidad y sus proyectos se deterioran lentamente bajo el vértigo de la Historia, que, paradójicamente, avanza sin mirar atrás:

La banca de cemento en que trataron de imitarse vetas y nudos de madera tiene el respaldo roto y deja ver en su interior ladrillos y una armazón metálica oxidada... Filas dispares de losetas con la inscripción del DDF se alzan en el prado casi amarillo (*id.*).

A partir de ello, palpamos una desconfianza en la aparente perdurabilidad del raciocinio. De este modo, la Alemania nazi y el patriotismo fascista funcionan como pretextos literarios para cuestionar los límites entre la razón y la locura. Pacheco construye a “eme” como un ser exquisitamente culto, pero profundamente cruel: su oficina en un campo de concentración está decorada con cuadros de Peter Bruegel, escucha discos de Wagner, lee a Goethe, Nietzsche y varias obras científicas en alemán, inglés y francés (p. 100). Entre sus preferencias artísticas, encontramos la grandeza del heroísmo germano de Wagner y los “Anillos de los Nibelungos”, y el humor en la decadencia que evocan las pinturas de Bruegel¹⁷. Pero también esto es una gran ironía: el liberalismo de Goethe y su generación de románticos ilustrados se empaña insoportablemente ante un lector —nuestro personaje, eme— flotante sobre la inmundicia, la muerte y la crueldad irracional de los campos de concentración:

A fin de vigilar a las partidas de trabajo se recurre a los animales predilectos de Hitler. Los acompañan “técnicos” del Centro Experimental de Adiestramiento Canino en Oranienburgo que suelen azuzarlos contra prisioneros y prisioneras nada más por lo que en

¹⁷ Bruegel, que pinta la Holanda del Renacimiento de cara a la futura grandeza atlántica de sus flotas navieras, encuentra la risa y el absurdo en las contradicciones de un pueblo. Pienso en: *Die niederländische Sprichwörter*, Gemäldegalerie (Staatlichen Museen zu Berlin / Preussischer Kulturbesitz), Berlin.

alemán se llama Schadenfreude, el goce de causar sufrimiento (p. 101).

En más de una ocasión, a lo largo de la novela, hay constantes referencias a la tecnificación del terror: este se maquina “racionalmente” en un afán de buscar un supuesto progreso, un avance del pueblo alemán en los términos del fascismo: la cámara de gas (p. 91), el desarrollo de la balística para la destrucción de Londres con cohetes (p. 86), la denominación de eme como “técnico” de la solución final (p. 83), poniendo en marcha a la razón humana en pos de su propia destrucción y nulificación. Razón que a su vez se identifica en el primitivismo del pensamiento mágico, en las alusiones a los mitos germánicos:

porque cuanto aquí se narra sucede en algunos minutos de un miércoles—*Dies Mercurii*—: el día consagrado a Mercurio o Hermes que en la baja Edad Media se confundió con Woden (Wodin u Odín) a quien se rememora en cada Wodensday (Wednesday) (p. 132).

Pacheco se encarga también de evocar una Alemania en la resaca que viene después de la embriaguez de grandeza: coloca, en las diversas hipótesis que propone al lector, a eme junto a Hitler, visitando la tumba de Napoleón en París, fotografiándose en Roma junto al arco conmemorativo de Tito, soñando con una caminata sobre las ruinas de Londres (p. 133). El imperio alemán, según plantean algunos enfoques historiográficos, pierde la Primera Guerra Mundial luego de un derroche de poder y fuerza y la pérdida del equilibrio entre las potencias europeas¹⁸; más tarde un esquema similar, pero llevado a sus extremos por la locura nazi y con las promesas de estabilidad que, en el hervidero de la Alemania derrotada, se consumaría en la destrucción absoluta, el exilio, la decepción, la mirada al futuro sin desear reconocer el pasado inmediato. No en vano rezaba el viejo himno de la ahora extinta *Deutsche Demokratische Republik* “levantados de las ruinas”. Conforme la novela se acerca a su final, el lector observa con detalle la vida en decadencia de eme, en su fría y monótona habitación en un suburbio del Distrito Federal: las aguas residuales que se arrastran a su paso desbocan en lecturas análogas al genocidio y el terror: “la destrucción de Jerusalén, el Santo Oficio, los campos de exterminio, las represiones nazis en la Europa ocupada.” (p. 138). Eme, abandonado, exiliado, escondido en México, guarda un negro

¹⁸ Este es el enfoque del libro de MICHAEL STÜRMER; cf. la interesante edición, aunque no preparada para la academia, de *El imperio alemán (1870-1919)*, Mondadori, Barcelona, 2003.

secreto en su paranoia, pero a su lado vive, evitándolo, su hermana, también de origen alemán, como una alegoría de la Alemania inmediata a los primeros años de posguerra, ocupada en olvidar el pasado inmediato y reconstruir sus cimientos futuros: “Ella sabía o sospechaba la verdadera historia. Ella escapó del nazismo casándose con un becario mexicano que fue a especializarse en técnicas e industrias petroquímicas. Ella jamás quiso regresar a Alemania” (p. 139).

Pacheco, al reconstruir este capítulo de la Historia en una novela que el lector mismo construye en base a hipótesis, a una libertad de construcción y ensamblaje¹⁹, nos llama la atención sobre su permanencia y vigencia en la memoria colectiva. En las inmediaciones de la novela, reproduce un diálogo fragmentado del autor con un editor, quien lo cuestiona sobre el nulo interés que un tema tan tratado podría tener en el público, sobre los “si hubiera” de la Historia y que trae consigo la gama de oscuridades que flotan alrededor del estereotipo, esa construcción del imaginario cultural de los hombres que llena el hueco de la ignorancia de nuestro vecino, de lo ajeno, lo que nos queda lejos y cuyos rasgos que no alcanzan nuestros ojos debemos imaginar:

Sin ánimo de ofender, mi amigo creo que también los cabrones judíos tuvieron parte de culpa en que se los llevara la chingada –Han sido los primeros discriminadores, ¿o no? –Pues Hitler tuvo cosas muy buenas –No se le puede negar ni condenar así como así (p. 65).

Dorra (1989) afirma que Pacheco enuncia una y otra vez en su texto cómo contar una historia mil veces contada, decir lo indecible, expresar un horror que no cabe en las palabras. Yo me cuestiono: ¿Hasta qué grado son tan competentes la literatura y la historia misma para no olvidar?, si calificamos *Morirás lejos* como novela posmoderna, según lo han hecho ya Williams y Rodríguez, ¿es la metaficción historiográfica, en los términos en que los propone Hutcheon, distribuida en capas de “verdades”²⁰, la forma más fácil de asir el pasado histórico? Aunque son preguntas que nos enfrentan al viejo adagio de recordar el pasado para

¹⁹ Además de los trabajos citados, hay otro interesante comentario a propósito de las interrogantes que *Morirás lejos* plantea al lector en NOË JITRIK, *Apuntes de clase*, Imprenta Tekné, Buenos Aires, al cual me he remitido gracias a la lectura del lúcido ensayo de Raúl Dorra.

²⁰ LINDA HUTCHEON, *A poetics of postmodernism: History, theory, fiction*, Routledge, London-New York, 1997, cuestiona “la verdad” paradigmática y monolítica del discurso histórico, ante la imposibilidad de conocer el pasado con objetividad, problema planteado también ya por Hayden White, Michel de Certeau, entre otros.

no repetirlo, creo que a Pacheco más bien le interesan en la medida en que contribuyen a una reflexión de la naturaleza humana y sus contradicciones: la locura y la razón, la civilización y la barbarie. Y es que a 37 años de distancia de la publicación de *Morirás lejos*, me es imposible no comparar el valor simbólico de esta obra conforme a lo que sucede en México en esa misma época: la modernización del país desde el sexenio de Ávila Camacho, la represión política bajo Díaz Ordaz, el desempleo y la miseria de la Ciudad de México en medio de su efervescente explosión demográfica, el sueño del Primer Mundo en aquella ilusión que fueron las Olimpiadas de México y, finalmente, la pesadilla de la masacre de Tlatelolco, acaecida meses antes.

EN BUSCA DE KLINGSOR: REFLEJOS DE UN TIEMPO DE CRISIS

Jorge Volpi, al escribir *En busca de Klingsor*, construye una novela que se aleja de la realidad mexicana de un modo tajante: no sólo por su tema, sino por su misma constitución. Escrita en un lenguaje cuidado, pierde todo giro dialectal que pueda identificarla con México²¹. Además, el profundo escrutinio que hace de la Alemania de la primera mitad del siglo XX le concede un matiz germanista²². Las vértebras del texto se fundan sobre la incertidumbre y la volatilidad de los cimientos que sostienen al hombre: la ciencia, la razón, la propia identidad.

En sus *Reden an die deutsche Nation*²³, Johann Gottlieb Fichte desarrolla el ideal de un estado fundado en principios filosóficos, cuyo máximo objetivo fuera construirse en sólidos principios morales. Su discurso patriótico, fruto del acoso militar napoleónico sobre Prusia, es síntoma del nacionalismo y el patriotismo que se propaga con esplendor durante los siglos XVIII y XIX y que se convertiría en el ápice que daría solidez a las utopías nacionales del siglo XX y que abriría el camino a un desvanecimiento final de la misma, muchas veces de forma trágica. Ese es el final que tiene Alemania después de 1945, cuando se inaugura una nueva etapa de interrogantes para el pueblo alemán. Es este contexto, la posguerra, donde Jorge Volpi desarrolla *En busca de Klingsor*, ganadora del premio Biblioteca Breve Seix Barral en 1999. Narra la historia de Francis Bacon, físico egresado de Princeton contratado por el ejército norteamericano, quien se alía con el matemático Gustav Links para atrapar a un científico de nombre clave "Klingsor", quien toma su nombre del mismo Klingsor que funciona como reencarnación del mal en la ópera *Parsifal*,

²¹ WILLIAMS y RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 178.

²² Cf. ROBERT GOEBEL, "Un germanista *En busca de Klingsor*", *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, 2001, núm. 14, pp. 32-41.

²³ JOHANN GOTTLIEB FICHTE, *Reden an die deutsche Nation*, Leipzig, 1808.

de Wagner. Acusado de dirigir las investigaciones científicas de Hitler, Klingsor está detrás tanto de los experimentos en los campos de concentración como de las investigaciones para el desarrollo de la bomba atómica. Novela-ciencia, por la fascinación que siente el mismo Volpi por la física²⁴, es a pesar de su acercamiento a la precisión de ésta, un texto sobre la duda, tanto a nivel histórico como a nivel íntimo. Histórico en cuanto repasa, desde el punto de vista del matemático Gustav Links, las contradicciones, utopías y desencantos de la Alemania posterior a la Primera Guerra Mundial hasta el nazismo, y personal, en cuanto aborda los conflictos personales de sus personajes principales, Bacon y Links. Volpi, como perteneciente a la generación del crack, construye una novela que, como el mismo manifiesto de su grupo lo expresa, no nace “de la certeza, madre de todos los aniquilamientos creativos, sino de la duda, hermana mayor del conocimiento”²⁵. La novela, construida en base a episodios intercalados con discursos científicos y relatos sobre la vida de prominentes científicos alemanes, contiene en su capítulo “Disquisición 3: La aritmética del infinito” uno de los cuestionamientos más interesantes a la ciencia, motor del desarrollo que consolidaría el poder de Occidente sobre el mundo: habla del matemático Georg Ferdinand Cantor y su obsesión por la aritmética del infinito. Parecería que las matemáticas otorgan a la sociedad moderna la exactitud y la precisión para construirla, pero ella misma, conforme se vuelve más compleja, se vuelve inasible, oscura, volátil. Convencido de sus hipótesis sobre el infinito, Cantor es cuestionado pero mantiene su firmeza (p. 125), convencido de la solidez de sus argumentos y confiado en sus años de estudio. Sin embargo, más adelante sus propias reflexiones lo llevarían a contradecir sus propias teorías y llevarlo a una búsqueda sin resultados. Finalmente, terminaría en la locura (p. 126). El relato de Cantor funciona, según mi punto de vista, como esa primera puñalada a las certezas del mundo moderno: si la ciencia y la razón habrían de llevar a la humanidad a su cenit, como lo creyeron los positivistas, ¿qué pasará ahora que esas verdades que se creen absolutas se desmoronan? ¿Qué pasa con la ciencia en el momento en que ya no puede explicar el mundo y en el que, peor aún, lo destruye? Volpi llega a esa cuestión común de todas las épocas: la necesidad de certezas.

Son varias las imágenes que construye Volpi de aquella Alemania de principios y mediados del siglo XX: retrata un Berlín abandonado en los

²⁴ JOAQUÍN M. AGUIRRE ROMERO, “Jorge Volpi: las respuestas absolutas siempre son mentiras”, *Espejulo*, núm. 11.

²⁵ MIGUEL ÁNGEL PALOU, “Manifiesto del crack: I. La feria del crack (una guía)”, *Lateral*, octubre de 2000, núm. 70.

excesos, la extravagancia, la fecundidad intelectual y el derroche: habla de cabarés donde las meseras andan desnudas, de salones de baile donde se puede bailar sin ropa y de travestismo (p. 128). Dice, en voz de Gustav Links: “Bertold Brecht y Kurt Weil estrenaron su *Ópera de los tres centavos*; el filósofo Rudolf Carnal publicó *La estructura lógica del mundo*; Marlene Dietrich se convirtió... en una gran estrella gracias a su aparición en El ángel azul; el Graf Zeppelin dio la vuelta al mundo, Alfred Döblin escribió *Berlin-Alexanderplatz*” (p. 134). Pero en medio de ese esplendor y despreocupación aparente, brota la figura del nazismo, con sus engaños y promesa, que fructifica, según Volpi, en medio de la incertidumbre que provoca la desmoronada República de Weimar.

Pero más adelante, como remanente de la prosperidad de la época guillermina, nos encontramos con Max Planck, uno de los más grandes científicos de la transición entre los siglos XIX y XX: si su pensamiento ha dado cabida a la construcción de la sociedad moderna, Planck vio con sus propios ojos su desvanecimiento. Destruída su casa natal en los bombardeos angloamericanos y muertos sus hijos en la guerra, Planck aparece como “un fantasma del siglo XIX” cuyo “rostro apergaminado, lleno de surcos y cicatrices —marcas de sabiduría y dolor, de serenidad e ira—, hacía pensar en una reliquia antigua o en el tronco abierto de un árbol en la cual es posible advertir los círculos del tiempo” (p. 188). El Planck que sobrevive a la posguerra es, para Volpi, “un recuerdo de la otra Alemania, de la Alemania razonable y científica que había coexistido con la Alemania feroz y terrible que había terminado por prevalecer y que se había aniquilado a sí misma” (p. 189). Pero el mismo Planck, con su infinita sabiduría, viejo y enfermo es capaz de otorgar respuestas: Al ser cuestionado sobre la identidad de Klingsor, y expresarle Gustav Links y Bacon su dificultad por encontrarlo, Planck, angustiado, no puede más que negar cualquier conocimiento, y aclarar, sin embargo, que lo único que le resta al hombre, después de todo, es la fe, fuente final de toda certeza (p. 195).

Asimismo, Links y Bacon, uno matemático y otro físico, cargan consigo una vida de inestabilidad: Paradójicamente, súbditos de sus disciplinas, poderosas herramientas que pretenden dominar el salvajismo de la naturaleza, al menos a partir de la Ilustración, no son capaces de gobernar el propio curso de sus vidas: Bacon, por su parte, se compromete con una chica de la alta sociedad neoyorkina y sostiene, casi al mismo tiempo, una relación con una mujer de raza negra, para luego enfrentarse con la indignación de la sociedad, conservadora y racista frente a semejante triángulo amoroso. Links, por otro, se enamora de la novia de su mejor amigo, quien a su vez sostiene un amorío secreto con su propia esposa para después protagonizar, los tres juntos, un romance. Ambos

personajes, sólidos por fuera, parecen desvanecerse al mismo tiempo que el mundo que los circunda. Su imagen de eruditos y sesudos académicos, ya desplomada, los devuelve a su condición primaria: la del dominio de las pasiones sobre la razón.

Aunque Volpi pareciera evadir los problemas ya conocidos de las literaturas mexicana y latinoamericana, aborda temáticas universales, en este caso, la incertidumbre, en un escenario que parece totalmente ajeno a México, país cuyas relaciones con Alemania no son siquiera prioritarias y que tampoco estuvo envuelto en la Segunda Guerra Mundial del mismo modo que lo estuvo el resto de Europa y los EE.UU. Esto es producto de la necesidad de Volpi y el resto de los escritores del crack de tomar riesgos estéticos, de abandonar las viejas formas de la literatura latinoamericana, como el realismo mágico, y dejar atrás las complicaciones técnicas del *boom* y muchas de las novelas mexicanas escritas entre 1970 y 1980²⁶, las cuales consideran solo un medio para “enflaquecer aún más el panorama de nuestra narrativa y para desanimar a los lectores honestos”²⁷. A pesar de su ruptura, y de que *En busca de Klingsor* es una novela que habla de todo menos de México —no por nada Cabrera Infante la ha calificado como “una novela alemana escrita en español”—, nos llama la atención el dramático contexto histórico en que se produce este texto: el post-salinismo. Alemania, luego de la devastación y ruina que implicó la Primera Guerra Mundial, busca levantarse de las cenizas en la República de Weimar y, posteriormente, dispararse hacia la gloria a través del nazismo. En los últimos 25 años, México ha vivido una serie de altibajos con crisis económicas y bancarrotas. De la fiebre petrolera del lopezportillismo, pasó a la resaca del período de Miguel de la Madrid: Salinas llega al poder en 1988 para detener la inflación, preparar el camino para el TLC y llevar a México, como todo parecía indicarlo, al Primer Mundo. Como todos sabemos, los mexicanos comienzan a despertar del sueño con las primeras manifestaciones del EZLN en Chiapas, una serie de magnicidios de importancia y finalmente con el “error de diciembre”, la crisis económica que desataría una ola de depresiones, suicidios, y devaluación tanto del peso como de la existencia de millones de mexicanos. Alejados en la historia, guardando las respectivas distancias entre el México post-salinista y la Alemania de post-guerra, Volpi parece absorber y conectar en su texto, que comienza

²⁶ Pienso, por ejemplo, en la densidad de textos como *Farabeuf*, de Salvador Elizondo, *Tiene los cabellos rojizos y se llama Sabina*, de Julieta Campos y *Dulcinea encantada*, de Angelina Muñiz-Huberman.

²⁷ ELOY URROZ, “II. Genealogía del crack”, *Lateral*, octubre de 200, núm. 70.

a escribirse en 1994, los puntos en común de dos culturas aparentemente opuestas, pero tocadas por problemáticas y sentimientos similares.

EPILOGO

Aunque distanciadas por 32 años, tomando como base su fecha de publicación, *En busca de Klingsor* (1999) y *Morirás lejos* (1968) nacen de plumas distanciadas por una generación pero encontradas en un mismo tema: y no me refiero específicamente al nazismo, sino a la fragilidad del mundo en que vivimos. José Emilio Pacheco, formado intelectualmente entre el *boom* y el *post-boom*, parece lejano a un Jorge Volpi, nacido en 1968, quien, según Williams y Rodríguez (2003), pertenece una generación de escritores formada entre la alta literatura y la cultura popular: la televisión, el pop y el rock²⁸. Yo añadiría que es una generación acuñada por la crisis y la decepción, por un México que parece construirse en sólido para luego venirse abajo, como le sucede a Alemania en la primera mitad del siglo xx, mientras que Pacheco contempla en su juventud la modernización de México, la migración del campo a la ciudad, la desaparición de viejas tradición y el arribo de nuevas formas de cultura²⁹, también, por supuesto, atravesado por la crisis y la desigualdad. Su punto común es, en sus respectivos textos, la duda que desata el cambio y las contradicciones de un universo en apariencia ordenado. La Alemania nazi funciona como un pretexto literario y como conexión de dos épocas y dos geografías absortas por un problema común: la duda.

ADRIÁN HERRERA FUENTES

Instituto Tecnológico de Monterrey
Campus Monterrey

²⁸ Encuentro, en una gran cantidad de autores mexicanos que comienzan a publicar de 1980 hacia el 2000, una fuente de inspiración común en la cultura popular juvenil: mientras Fuentes evoca a Alfonso Reyes, Guillermo Fadanelli evoca a Rock Hudson, mientras un Reyes niño lee los clásicos griegos, los personajes de Juan Villoro asisten a los partidos del equipo de futbol Cruz Azul y los conciertos de Deep Purple.

²⁹ Cf. la novela de JOSÉ EMILIO PACHECO, *Las batallas en el desierto*, Era, México, 1997. Este texto aborda con nostalgia el México de finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta, época en que la prosperidad económica de posguerra trae consigo ambiciosos proyectos de modernización y formas culturales norteamericanas.

DESDE EL CUERPO LA POESÍA NEOBARROCA DE CORAL BRACHO

CUERPO Y POESÍA

La poesía de Coral Bracho es una poesía escrita desde el cuerpo y centrada en la percepción sensible. Su primera producción se inserta en la corriente neobarroca y está particularmente inspirada en la obra de Deleuze y Guattari, cuyo ensayo *Rizoma* causó un fuerte impacto en la autora y llevó a la crítica a considerarlo la base de su poética¹. El presente trabajo discute la validez de tal poética *rizomática* para los textos de Coral Bracho, y ofrece al lector, a partir del poema “En la humedad cifrada”, un acercamiento a su obra desde su temática central: el cuerpo².

El cuerpo forma el punto de partida para la escritura de Coral Bracho, pues se insinúa en *El ser que va a morir* desde el título mismo, que lo define con una perífrasis: “el ser que va a morir” es precisamente *el cuerpo*, lo que el ser humano tiene de precedero y que el yo-poético intenta detener en su “añoranza de lo que ve morir,/ de lo que fluye ante ese tiempo cortado al filo de lo que/ ríe, palpita”³. Se pone aquí en escena un cuerpo erotizado y *sensible*, cuya vitalidad y plenitud se debe justamente a la conciencia de su límite⁴. En las figuras complementarias del exceso y del límite reconocemos una constante del imaginario barroco que, junto con el pliegue, caracteriza el gusto de toda una época y cuyo modo de ser —siempre incierto, siempre movedizo— se sintetiza en la propo-

¹ Entre la primera producción poética de Coral Bracho, cuento *Peces de piel fugaz*, La Máquina de Escribir, México, 1977 (reeditado en 2002 por Conaculta) y *El ser que va a morir*, Joaquín Mortiz, México, 1982, ambos incluidos en la antología *Huellas de luz*, Conaculta, México, 1994. En lo que concierne al ensayo de Gilles Deleuze y Félix Guattari, la misma Coral Bracho colaboró en su traducción para la publicación en la *Revista de la Universidad*, UNAM, México, el 2 de octubre de 1977. La versión francesa de *Rhizome (Introduction)* apareció por primera vez en París en 1976, en Les Editions de Minuit. En lo que sigue, me apoyaré para la versión española en la edición *Rizoma*, Pre-Textos, Valencia, 2003, traducción de José Vázquez Pérez y Umbelina Larraceleta.

² El poema “En la humedad cifrada” encabeza *El ser que va a morir*, libro que le valió a la autora el Premio de Poesía Aguascalientes en 1981.

³ Del poema “Personaje en el silencio (un lugar)”.

⁴ Abundan en el libro figuras como la “orilla”, los “bordes”, la “orla”, las “costas”, etc.

ción “entre” que, a su vez, engloba la preposición “en”: “(En tus ojos.../ entre estos muros, entre estas puertas)/ en los pliegues,/ en los brotes abordables”⁵. Al escribir *desde el cuerpo* y al hacer de él una figura y un espacio casi exclusivos de sus poemas, Coral Bracho recuerda la relación fundadora entre cuerpo y lenguaje —entre cuerpo y poesía, cuerpo y escritura—, presente a lo largo de nuestra tradición literaria⁶.

La analogía entre el cuerpo humano y la poesía es antigua y multifacética. Antigua, porque el cuerpo ha sido desde los inicios de nuestra cultura occidental el punto de referencia para la creación artística, el modelo estético por excelencia; es la medida a la que se ajustan las experiencias del individuo y, por consiguiente, sus proporciones rigen (o deben regir) también la estructura del discurso. En efecto, la metáfora del cuerpo, como *figura del texto y de la lectura*, constituye un tópico literario tan usado como el camino, la casa, el tejido, el río, etc. El poeta responde con ello a la necesidad de establecer, para la comunicación estética, cierta equivalencia entre el sujeto-lector y el objeto-poema, pues parece que sólo podemos percibir la belleza cuando adquiere la forma de un cuerpo de algún modo parecido, o *con-forme*, al nuestro. El cuerpo se presta de manera ejemplar a *configurar* la relación de las partes con el todo, pues igual que éste, el texto literario forma un conjunto coherente —inteligible y dotado de sentido— en la medida en que logra integrar sus diferentes partes en una organización superior. Por otro lado, la relación entre cuerpo y poesía es multifacética, pues puede abordarse desde distintos puntos de vista en el análisis textual: 1) desde la *representación* figurativa

⁵ Del poema “En esta oscura mezquita tibia”. Para la relación entre el barroco y el neobarroco (aquí sinónimo de postmoderno) véase el estudio de OMAR CALABRESE, *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1994, traducción de Anna Giordano (versión original: *L'età neobarocca*, Gius, Laterza & Figli, Roma, 1987). Es interesante constatar que los autores de *Rizoma* hayan definido para una escritura *nueva*, el “entre” como la posición más adecuada: “Entre las cosas no designa una relación localizable que va de la una a la otra y recíprocamente, sino una dirección perpendicular, un movimiento transversal que arrastra a la una y a la otra, arroyo sin principio ni fin que socava las dos orillas y adquiere velocidad en el medio” (*op. cit.*, p. 57).

⁶ Esta relación da lugar, según Curtius, a un sinfín de metáforas relacionadas con las partes del cuerpo. ERNST ROBERT CURTIUS, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern, 1969, pp. 146-148 (cap. 7: “Metaphorik”). Sería igualmente interesante considerar la *catacrexis* (o *metáfora necesaria*) en el contexto de la relación (fundadora) entre el cuerpo y el lenguaje. Para una aproximación al tema, véase RAÚL DORRA, *La retórica como arte de la mirada*, Plaza y Valdés-BUAP, México, 2002, pp. 127-135.

del cuerpo y la puesta en escena de la percepción sensible; 2) desde una perspectiva metapoética, tomando el cuerpo como figura de la *totalidad integral* proyectada sobre el cuerpo textual; y 3) desde la *corporeidad* —o cualidad sensible— del lenguaje poético⁷.

NEOBARROCO Y RIZOMA

Los “poetas jóvenes” de México que empiezan a publicar en los años 70 y que se insertan en la corriente neobarroca buscan nuevos caminos en la comunicación con el lector, apartándose tanto de la idea clásica de *armonía*, a la que asocian la poesía versificada y rimada, como de las vanguardias que cultivan el verso libre⁸. En su aspecto exterior, su poesía se acerca a la prosa, ya que reintroduce —a veces, de manera excesiva— los signos de puntuación, los paréntesis y guiones, o sea, aquellos signos de los que la vanguardia había prescindido casi por completo. Las unidades gramaticales o *de sentido* predominan en este tipo de poesía sobre las unidades *de sonido*, definidas por el verso. Aunque los neobarrocos no rechazan del todo el aspecto sensible y rítmico de la poesía, éste se desplaza, sin embargo, hacia la dimensión visual y sintáctica⁹. *El ser que va a morir* (1982) de Coral Bracho se inscribe en esta corriente postmoderna o neobarroca¹⁰, cuyas características son: 1) el cultivo de una sintaxis

⁷ Las particularidades prosódicas de la poesía versificada (la sonoridad, la melodía, el ritmo, etc.) se han considerado, durante siglos, *lo poético* por excelencia.

⁸ Entre ellos se cuentan Coral Bracho, David Huerta, Alberto Blanco y Gerardo Deniz. Comenta SANDRO COHEN en su ensayo “Poesía mexicana 1975-1990”, en relación con la poesía de *ruptura* de los años setenta, que “se desprecia tanto el verso medido como el verso libre. Es decir se desprecia el verso”, en F. PATÁN (ed.), *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, Society of Spanish and Spanish American Studies, Boulder, 1992, p. 16.

⁹ De modo similar desaparecen aquellas señales —redundantes en la poesía tradicional— que apuntan a un principio de construcción, como por ejemplo la anáfora, a tal grado que se ha llegado a afirmar que esta poesía se destaca por su “falta de forma (de coherencia) y por su inaccesibilidad al análisis”, como sostiene F. Rodríguez de la Flor, citado en la página 197 del trabajo de JUAN JOSÉ LANZ, “La joven poesía española. Notas para una periodización”, *Hispanic Review*, 66 (1998), núm. 3, 261-287.

¹⁰ El término “neobarroco” se debe a Severo Sarduy, quien lo acuñó en su trabajo “El barroco y el neobarroco”, en CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO (coord.), *América latina en su literatura*, Siglo XXI, México, 1972. En el ámbito latinoamericano, los dos términos *neobarroco* y *postmodernidad* suelen designar el mismo fenómeno aunque, en el ámbito español, los *postmodernos* se distinguen claramente de sus antecesores, los *novísimos*. Véase al respecto el mencionado

compleja y complicada, así como el uso de un vocabulario heterogéneo, rebuscado, lleno de términos científicos y filosóficos; 2) la ambigüedad e indeterminación en los espacios, el tiempo y los actores, volviendo imposible una lectura icónica, referencial o anecdótica; 3) una visión microscópica (efecto *zoom*) y caleidoscópica (fragmentada y multiplicada) de los objetos representados; 4) una obsesión —típicamente *barroca*— por lo desbordante y lo monstruoso, que encuentra su complemento en las figuras del límite; y 5) la renuncia a la autenticidad u originalidad del texto literario, presentando al mundo como pura exterioridad —ficción, intertexto— y observándolo desde una distancia irónica.

Aunque la mayoría de estos rasgos se encuentra presente en la poesía de Coral Bracho, ésta no deja por ello de ser original, ya que su *exterioridad* siempre remite a una profundidad pasional. Su efecto de autenticidad se debe a aquella particular posición del yo-poético, que habla (o escribe) *desde el cuerpo* y otorga así una gran importancia a la percepción *sensible*, tanto en lo que concierne al *cuerpo* representado, en el nivel del contenido, como al *cuerpo* de las palabras, es decir, a la calidad sensible del lenguaje, que vuelve *palpable* aquello de lo que habla el poema: el sonido y las líneas melódicas, las diferentes intensidades de la voz, y una periodización rítmica, basada en las particiones sintagmáticas¹¹. Las *unidades de sonido* se insertan, pues, en una estructura rítmica definida no tanto por el verso (o versículo) como por las unidades sintácticas que, por definición, coinciden con las *unidades de sentido*¹².

Coral Bracho encontró para su escritura un apoyo teórico en los pensadores franceses Deleuze y Guattari, quienes en 1976, bajo el título *Rhizome (Introduction)*, dieron a conocer un breve texto que fue traducido

artículo de JUAN JOSÉ LANZ.

¹¹ Así, los vocablos desconocidos o poco usuales nos llegan, antes que por su significado, por su sonido exótico. En cambio, las unidades sintácticas subordinadas o intercaladas —marcadas por paréntesis, guiones o comas— parecen señalar un cambio de voz o de intensidad respiratoria, sugiriendo de este modo una polifonía de voces y una multitud de curvas melódicas.

¹² En la poesía versificada, la *unidad de sonido* (el verso) dialoga con la *unidad de sentido* (la unidad sintáctica); este principio de vacilación es constitutivo del efecto poético, como confirma la definición de Valéry (“la poésie est un certain accord entre le son et le sens”). Los neobarrocos abandonan este principio, para reintroducirlo en la dimensión léxica y/o morfosintáctica; según Perloff, ésta se caracteriza justamente por “una ambigüedad irreducible, un laberinto verbal sin salida”. (Citado en RONALD R. HALADYNA, *La contextualización de la poesía postmoderna mexicana: Pedro Salvador Ale, David Huerta y Coral Bracho*, Universidad Autónoma del Estado de México-CICSH, Toluca, 1999, p. 200).

al español por nuestra poeta y publicado un año más tarde en México¹³. Me parece útil recordar brevemente aquí su propósito y sus ideas principales para la discusión posterior. *Rizoma* debe leerse ante todo como un manifiesto, como una polémica protesta dirigida, en general, contra la estructura jerárquica y binaria del pensamiento occidental y, en particular, contra el estructuralismo francés vigente en los años setenta. Este pensamiento se encarna, para Deleuze y Guattari, en la figura del árbol o, a modo de sinécdoque, en la raíz del árbol, frente a la cual los dos autores proponen, como modelo a seguir, el *rizoma*. El rizoma es un tallo subterráneo que forma bulbos y tubérculos, como por ejemplo la patata, y que prolifera caóticamente bajo la superficie, para emerger de repente aquí y allá, careciendo de dirección, finalidad o principio de organización alguno¹⁴. Es la figura que simboliza de forma ejemplar el *nuevo* pensamiento, una cultura y una escritura regidas por el deseo erótico y el impulso sexual¹⁵. En el campo literario, se pretende subvertir la así llamada “hegemonía de la metáfora” –y, con ella, todo discurso basado en la retórica– con la instauración de un régimen metonímico, que daría preferencia a las relaciones *horizontales*, de contigüidad.

Ahora bien, numerosos críticos sostienen que la escritura de Coral Bracho –y la de los neobarrocos, en general– es *rizomática* y que, por lo tanto, desafía el principio de estructura u organización textual, es decir, lo que comúnmente se entiende por *totalidad integral*¹⁶. Visto así, la

¹³ Para las diferentes versiones (francesa y españolas) de *Rizoma*, véase la nota 1. Las citas de *Rizoma* que aparecen en este apartado están tomadas de la edición Pre-Textos (2003).

¹⁴ A lo largo de *Rizoma* se establece toda una serie de oposiciones, subordinadas a la dicotomía fundamental /raíz (árbol) *versus* rizoma/: la genealogía o “filiación” *versus* la proliferación caótica; la jerarquía autoritaria y estática *versus* los núcleos revolucionarios en movimiento; las relaciones verticales *versus* las relaciones horizontales; metáfora *versus* metonimia; centro *versus* margen; psicoanálisis *versus* esquizoanálisis, etc.

¹⁵ “Lo que está en juego en el rizoma es una relación con la sexualidad, pero también con el animal, con el vegetal...” (*op. cit.*, p. 49). Con respecto al *nuevo pensamiento*, los autores de *Rizoma* sostienen que por su propia naturaleza, “El pensamiento no es arborescente, el cerebro no es una materia enraizada ni ramificada”, aunque “Muchas personas tienen un árbol plantado en la cabeza” (*op. cit.*, p. 35).

¹⁶ En primer lugar, EVODIO ESCALANTE, al que siguen los demás críticos: “No hay ideas, no hay dominio de los conceptos en los textos de esta escritora. Hay multiplicación y rizoma” (“De la vanguardia militante a la vanguardia blanca: los nuevos trastornadores del lenguaje en la poesía mexicana de nuestros

poética neobarroca, que parece adoptar frente a la literatura la misma postura *anti-formal* que los autores de *Rizoma*, pone en duda lo que hasta entonces parece haber constituido el fundamento de la literatura y, en general, del arte: el sentido concebido como *coherencia*. Coral Bracho misma parece haber contribuido a fomentar este juicio sobre su poesía al anteponer a su poema “Sobre las mesas: el destello” (*El ser que va a morir*) el epígrafe siguiente:

El rizoma como tallo subterráneo... tiene, en sí mismo, muy diversas formas: desde su extensión superficial ramificada en todos sentidos, hasta su concreción en bulbos y tubérculos.

El deseo es un creador de realidad... produce y se mueve mediante rizomas.

Un rasgo intensivo comienza a actuar por su cuenta...

En realidad, esta cita de *Rizoma* es un *collage*, pues examinada de cerca revela estar formada por *cinco* enunciados diferentes, más o menos dispersos a lo largo del ensayo¹⁷. Podemos suponer que la poeta juntó en este epígrafe aquellos elementos que consideró relevantes para su poesía: una descripción o definición del término *rizoma* que hace hincapié en su

días: David Huerta, Gerardo Deniz, Alberto Blanco y Coral Bracho”, en F. PATÁN (ed.), *Perfiles: ensayos sobre literatura mexicana reciente*, p. 41); ADOLFO CASTAÑÓN, “La creación de Coral Bracho [es] una gesta formulada en poemas que no crecen como árboles... sino que más bien se propagan como enredaderas” (“Aquí otra cosa: Coral Bracho”, pról. a Coral Bracho, *Huellas de luz*, p. 13); NESTOR PERLONGHER: “el [neo]barroco teje, más que un texto significativo, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticas” (“Prólogo”, en R. ECHAVARREN, J. KOZER Y J. SEFAMI, eds., *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, F.C.E., México, 1996, p. 22); RONALD R. HALADYNA, en su capítulo “*Jouissance*, indeterminación y crecimiento rizomático en la poesía de Coral Bracho”, considera la arriba mencionada cita sobre el rizoma “la pista más concreta y la manifestación más directa de lo que podríamos considerar como una poética de la obra de Bracho” (HALADYNA, *op. cit.*, p. 211); ADRIANA ESTILL, “The degree of entanglement in Bracho’s poetry, represented by the sheer diversity and multiplicity of plant, land, and body parts, resembles... the rhizome” (“Microscoping the body: Coral Bracho’s green poetics”, *Hispanofila*, 129, 2000, p. 101); MELANIE NICHOLSON, “Las bases rizomáticas de la poética de Bracho quedan explícitas desde el principio de ‘Sobre las mesas’” (“Poesía como hiedra y rizoma: aprender a leer a Coral Bracho”, *Crítica Hispánica*, 24, 2002, p. 271).

¹⁷ Los fragmentos se ubican en las páginas 16, 32 y 34 de la edición Pre-Textos (2003) de *Rizoma*.

carácter multiforme y no orientado; una referencia a la pasión y a su poder creativo (“creador de realidad”); y una alusión a su autonomía y capacidad de autoengendramiento (“comienza a actuar por su cuenta”). La creación poética se relaciona así con la proliferación caótica del rizoma, y si éste, en algún momento de *Rizoma*, se asocia con la *mala hierba*, se opone con ello, en el contexto presente, a cierta concepción de la poesía: aquella que la contempla como una flor cultivada (o *culta*).

Pero, ¿es realmente posible *com-poner* un poema sin recurrir a un principio de forma o de construcción? Y ¿será cierto que los poemas de Coral Bracho “carecen casi por completo de estructura formal”, como afirma Melanie Nicholson¹⁸? Lo dudo y, por lo tanto, creo necesario relativizar el juicio que suele aplicarse a la poesía brachiana, discerniendo cuáles son los elementos *rizomáticos* que entran en su escritura y cuáles los *estructurales*. El análisis siguiente se sustenta en una perspectiva que tiene en cuenta, por un lado, la visión *neobarroca* o *rizomática* y, por otro, una hipótesis *estructural* que propone como modelo para la construcción de los textos literarios el árbol, es decir, una organización binaria y jerárquica¹⁹.

CORAL BRACHO: “EN LA HUMEDAD CIFRADA”

El laberinto de la lectura: a cada paso un tropiezo

En la humedad cifrada

- Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila
de quien se impregna (de quien
emerge,
de quien se extiende saturado,
5 recorrido
de esperma) en la humedad
cifrada (suave oráculo espeso; templo)
en los limos, embalses tibios, deltas,
de su origen; bebo
10 (tus raíces abiertas y penetrables; en tus costas
lascivas —cieno bullente— landas)
los designios musgosos, tus savias densas

¹⁸ M. NICHOLSON, *op. cit.*, p. 261.

¹⁹ Mi punto de partida para el análisis textual se basa en los escritos del semiotista suizo Jacques Geninasca. Véase en particular su libro *La parole littéraire*, PUF, Paris, 1997.

- (parva de lianas ebrias) Huelo
 en tus bordes profundos, expectantes, las brasas,
 15 en tus selvas untuosas,
 las vertientes. Oigo (tu semen táctil) los veneros, las larvas;
 (ábside fértil) Toco
 en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros
 en tu fragua envolvente: los indicios
 20 (Abro
 a tus muslos ungidos, rezumantes; escanciados de luz) Oigo
 en tus légamos agrios, a tu orilla: los palpos, los augurios
 —siglas inmersas; blastos—. En tus atrios:
 las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas),
 los hervideros.

Al leer en voz alta el poema, es fácil advertir que no se presta a su recitación —y menos aún a su memorización—, no sólo por la ausencia de rima y de regularidad métrica, sino también por la compleja sintaxis que rompe a cada paso el fluir natural de la frase. La voz tropieza constantemente con signos de puntuación poco frecuentes en poesía, como el paréntesis y el guión, mientras que otras veces lo hace justamente con la falta de ellos, en el caso, por ejemplo, de la mayúscula —en el interior del verso— a la que no le precede un punto final, quedando así suspendida la curva de entonación (vs. 13, 17, 21)²⁰. En lo que concierne a la disposición tipográfica del poema, llama la atención la alternancia entre versos cortos y largos, y el uso frecuente del encabalgamiento, lo que viene a decir que gran parte de los versos no coincide con las unidades sintácticas marcadas por los signos de puntuación. El texto es continuo, sin organización en estrofas.

Otra dificultad de lectura estriba en la casi ausencia de elementos figurativos o icónicos, así como en el vocabulario heterogéneo y poco usual en poesía, con términos pertenecientes al ámbito de la biología (“ciénagas”, “glebas”, “palpos”, “blastos”, etc.). Pero también desconcierta la combinación de sustantivos concretos con adjetivos abstractos, y viceversa (“humedad cifrada”, “oráculo espeso”, “designios musgosos”), así como la multitud de isotopías, cuyos elementos pueden formar nudos

²⁰ En los casos citados, pareciera que el cierre de paréntesis viene a sustituir el punto final, suspendido con el fin de evitar la redundancia (ésta se daría con la presencia de dos signos de cierre).

entre sí, aleatoriamente, siguiendo una *regla rizomática*²¹. A ello se suman expresiones paradójicas —que igualmente contradicen nuestra lógica habitual—, como “avidez abrevada”, “huellas vítreas” o “bordes profundos”. Mediante estos rasgos exteriores, desde la disposición tipográfica hasta las estructuras morfosintácticas, el poema crea un efecto de discontinuidad, mientras que, en el nivel del contenido, entramos en un ambiente ambiguo y vago, de densidad erótica, donde los elementos están en un movimiento lento, pero continuo. El fluir de las imágenes, sobre el escenario de las representaciones figurativas, contrasta con el carácter discontinuo de la compleja sintaxis —o *hipersintaxis*, como diría Nestor Perlonguer²²— y del vocabulario rebuscado que hacen prácticamente imposible una lectura convencional. ¿Cómo aprehender entonces ese texto tan laberíntico, lleno de tropiezos y de callejones sin salida? Propongo leer los desvíos de la norma como estrategias de extrañamiento que llevan al lector a adoptar *otra* actitud frente al poema; esta otra actitud, ligada a *la nueva sensibilidad* del neobarroco, está inscrita desde un principio en el discurso y se expresa a través de *otro* vocabulario, *otra* sintaxis y *otra* lógica poética, cuyas leyes descubrimos a lo largo de la lectura.

EL CUERPO REPRESENTADO: LA NUEVA SENSIBILIDAD

Parece atrevido hablar de “cuerpo”, si éste no se menciona más que una vez, en el primer verso del poema, y a lo largo del texto aparecen como partes de él únicamente los “muslos” (v. 21), y el “esperma” o “semen” (vs. 6 y 16). Evidentemente, no se trata de un cuerpo anatómico cuyas partes se describen sucesivamente, sino de la pintura de un paisaje *no realista*, de contornos borrosos y con algún que otro detalle microscópico²³. Sin embargo, bajo la superficie de aquel paisaje húmedo, fangoso y opaco palpita (“bullente”, “fétil”, “rezumante”) la vida de algo o alguien, encarnado en elementos del mundo vegetal y animal que asoman en

²¹ Lo humano se mezcla con lo sagrado, al igual que con lo vegetal, lo mineral y lo animal; del mismo modo, las representaciones figurativas se entretejen con referencias metapoéticas que remiten a la escritura —*lo cifrado*—, como el “oráculo”, “los designios”, “los augurios”, etc.

²² N. PERLONGUER, *op. cit.*, p. 26.

²³ Dicho con las palabras de ADRIANA ESTILL: “Within this viscous, primordial, and molecular universe the body becomes limitless but also impossible to understand as a unified or macroscopic organism; its geography and that of the land around it are confused, each one is indistinguishable from the other” (*op. cit.*, p. 100).

forma de “raíces”, “lianas” y “larvas”, subrayándose esta impresión con vocablos alusivos a la erótica y al éxtasis (“lascivas”, “ebrias”, “libaciones”). Podríamos decir que es un cuerpo *cifrado*—un texto hermético—que más que representarse figurativamente, se evoca a través de cualidades *sensibles* propias del mundo natural, así como mediante la alusión a espacios sagrados (“templo”, “ábside”) y a posiciones espaciales limítrofes (“bordes”, “costas”, “orilla”). Sucede como si, a partir de su totalidad, nombrada al inicio, el cuerpo se multiplicara para expandirse hacia diferentes esferas: 1) la acuática y ctónica, que a menudo se mezclan (“limos”, “embalses”, “glebas”); 2) la vegetal y animal (“selvas”, “musgosos”, “blastos”, “palpos”); 3) la sagrada (“oráculo”, “ungidos”, “libaciones”); y 4) la metapoética, de *lo cifrado* (“indicios”, “huellas”, “siglas”), todas ellas provistas de cualidades *sensibles*. Estas esferas corresponden a cuatro isotopías que se entretajan a lo largo del poema, formando una especie de trenza figurativa.

La situación actorial, en cambio, parece ser más clara, ya que el poema se abre sobre un escenario bucólico con una pareja de amantes²⁴, donde un *yo* dice “Oigo” —ocupando así la posición del que *percibe*—, mientras que el *tú* se asocia al cuerpo *percibido* (“tu cuerpo”). Los sentidos de la percepción, o una actividad ligada a ellos, están presentes en los verbos conjugados en primera persona y que dan comienzo a las siete primeras unidades frásticas del poema: “Oigo” (v. 1), “bebo” (v. 9), “Huelo” (v. 13), “Oigo” (v. 16), “Toco” (v. 17), “Abro” (v. 20) y, otra vez, “Oigo” (v. 21)²⁵. El núcleo de la primera oración —“Oigo tu cuerpo”— presenta una sinestesia inusitada que interpreta los gestos, las formas y las emanaciones del cuerpo como elementos de una voz o de un discurso, quizá para recordarnos que el poema mismo, en tanto discurso, transforma una situación no verbal (la de los amantes que se comunican mediante gestos y gracias a los sentidos de la percepción) en un discurso

²⁴ No se determinan como masculino o femenino, ya que las calificaciones pueden atribuirse a uno y a otro.

²⁵ El cuerpo y la experiencia erótica se (*re*-)construyen con palabras; sin embargo, el énfasis no cae sobre el *decir* sino sobre el escuchar u *oír*. Como observa MARY ANN STUCKERT: “Mediante la transformación lingüística, el cuerpo del amado se vuelve un lugar expansivo con costas, llanos, y selvas de cuyo espacio saldrá la vida, consagrada por las libaciones de un momento orgánico y sagrado” (*op. cit.*, p. 207).

verbal²⁶. Tal descripción del cuerpo rehuye tanto lo referencial e icónico como lo simbólico o tópico, es decir, nos impide hacernos una *imagen*; al contrario, el cuerpo se intuye únicamente por sus cualidades sensibles que, como hemos visto, son las mismas que las del mundo vegetal, mineral y animal. Por otro lado, me parece sumamente revelador que los *adjetivos* calificativos apunten hacia un estado de saturación y de plenitud, ya que el texto habla de la avidez “abrevada”, del *yo* “saturado”, de un “oráculo espeso”, de lianas “ebrias”, “savias densas” y “glebas fecundas”²⁷.

Al mismo tiempo, el cuerpo se equipara a un templo donde uno dialoga con lo divino; nótese que aquí lo sagrado no es sublime (o trascendental), sino que se condensa en el limo y el barro, como en los mitos de la creación del hombre. El acto sexual, con su posibilidad de fecundación, aparece aquí como una vía de regreso al origen de la creación misma, a esos “hervideros” que configuran la emergencia del sentido. Percibido en esta dimensión sagrada, el cuerpo del *otro* deviene el *origen* del yo-sujeto, el lugar desde el que se dice y se escribe. Me parece muy elocuente que el recorrido del actor *yo* —desdoblado en un “quien”, en los primeros nueve versos— presente, junto a los ya mencionados verbos transitivos de la percepción, los únicos tres verbos intransitivos, todos ellos de acción: “quien se impregna”; “quien emerge”; “quien se extiende saturado”. Este itinerario constituye y condensa la trama del poema y se cierra precisamente con la mención del cuerpo “recorrido/ de esperma”. En este ciclo del sentido, el *impregnarse* implica abrir los poros y dejar entrar el mundo en el cuerpo, ser penetrado por él, mientras que, al *emerger*, el sujeto se lanza al mundo exterior en un acto de tensión y esfuerzo concentrados, para finalmente *extenderse* en el espacio que es el suyo, esto es, “en la humedad cifrada... de su origen”²⁸.

²⁶ Puede sorprender que en el poema esté prácticamente ausente el sentido de la vista, pero creo que ello se explica por el hecho de que no se nos presenta un cuerpo-objeto, *visto* desde fuera, sino un cuerpo-propio, *vivido y sentido* como una experiencia integral y simultánea. Ésta es también la razón por la que prevalece el sentido del tacto —el sentido más profundo—, expresado en calificativos como “untuoso”, “espeso”, “musgoso”, “bullente”, etc.

²⁷ Además se trata de una plenitud abierta, expectante (las “raíces abiertas y penetrables”) y, a la vez, englobante, protectora: “en tu fragua envolvente”.

²⁸ Las tres etapas describen el ciclo vital formado por tres estados tensivos del sujeto; pero mientras que *im-pregnar* y *ex-tender* designan movimientos contrarios, que van del exterior al interior, de la concentración a la expansión, y viceversa —su dinámica simula los movimientos rítmicos de la respiración o del pulso—, el

Todo ello permite afirmar —al contrario de lo que pareciera al principio— que el *cuerpo representado* cumple en el poema una pluralidad de funciones: 1) es el punto de partida del sujeto, el *lugar desde* donde percibe al *otro*, a la vez que constituye el *lugar* del *tú*, o sea, su punto de llegada; 2) configura un paisaje que ocupa la totalidad del *escenario*, rebasando de este modo su simple función de figura del mundo; 3) encarna aquel movedizo lugar donde, a veces, viene a asentarse el sujeto, lo que significa que el *yo* está *su-jeto* —en el sentido literal de la palabra— a su cuerpo; 4) forma el centro de una estructura narrativa (aunque mínima), ligada a su renovación cíclica; y finalmente 5) es también el lugar de la disolución de lo figurativo, pues si interpretamos el cuerpo como imagen o metáfora del texto, su desfigurativización realiza perfectamente aquella actitud del neobarroco de rechazar las formas fijas y las estructuras preconcebidas.

EL CUERPO TEXTUAL: ANDAMIOS DISIMULADOS

La compenetración entre sujeto y mundo se configura, como hemos visto en el apartado anterior, en un cuerpo de contornos borrosos, dando así a entender que el interior y el exterior del *yo* conviven en una misma respiración, propia del que acaba de salir del éxtasis erótico. El poema de Coral Bracho habla de esta *con-fusión* y la pone en escena, además de otorgar un sentido positivo a lo que los postmodernos llaman “la muerte del sujeto” (y que aquí se muestra como la *pequeña muerte* del éxtasis erótico). Pero, ¿cómo se manifiesta este estado del sujeto —que, en realidad, es la suspensión de su identidad como tal, el *no sujeto* en términos de Coquet²⁹— en la organización del *cuerpo* textual? El éxtasis *erótico* es equivalente al *poético*, puesto que el cuerpo del otro es concebido como un *texto-poema* que llama a ser *des-cifrado*. Tal experiencia se comunica a través de una *estructura* coherente, pero que, al evitar en lo posible las redundancias, disimula sus andamios. Así, la percepción de las unidades textuales que forman las partes integrales del poema no se

verbo *emerger*, que parece combinar con sus letras iniciales los prefijos de los dos anteriores, sugiere una acción espontánea, algo que acontece “entre” uno y otro pulso y que se da sólo en momentos privilegiados. Además, el verbo *impregnar* se relaciona por su etimología (lat. *praegnas*, *-atis*, preñada) con la fecundación, o sea, con la fuerza (re)productiva del ser humano.

²⁹ JEAN-CLAUDE COQUET, “Del papel de las instancias”, *Tópicos del Seminario*, 11 (2004), pp. 41-52.

refuerza con indicaciones de tipo métrico o visual³⁰. La poesía neobarroca, habíamos dicho, se aleja del verso como principio de construcción, para acercarse a la sintaxis de la prosa. Esto vale también para la poesía de Coral Bracho, aunque cabría matizar esta afirmación³¹.

Para la segmentación del poema “En la humedad cifrada” partiré, pues, de un criterio sintáctico. ¿Cuántas oraciones comprende el poema? Si entendemos por oración “la unidad más pequeña de lenguaje organizado gramaticalmente”, que consta “de dos partes: un sujeto del que se dice algo y un predicado que es lo que se dice del sujeto”, como propone el *Diccionario* de María Moliner, podemos distinguir en nuestro poema ocho oraciones: siete verbales y una nominal. Las frases, reducidas a su núcleo de sujeto, verbo y complemento directo³², se organizan como sigue:

1: Oigo tu cuerpo...;	vs. 1-9 A:
2: bebo... los designios musgosos, tus savias densas...);	vs. 9-13
3: Huelo... las brasas..., las vertientes;	vs. 13-16 (a1)
4: Oigo... los veneros, las larvas...);	vs. 16-17
5: Toco... los rastros...; los indicios;	vs. 17-19
6: (Abro a tus muslos ungidos, rezumantes: escanciados de luz);	vs. 20-21
7: Oigo... a tu orilla: los palpos, los augurios...;	vs. 21-23 (a2)
8. En tus atrios:...;	vs. 23-25 B

³⁰ No hay división en estrofas; además, la partición ni siquiera respeta la unidad del verso, trazándose la frontera entre una parte textual y otra en su propio interior.

³¹ En realidad, la sintaxis de la poesía brachiana es sumamente original y, a pesar de simular las estructuras de la sintaxis normal o normativa, no cumple siempre con las mismas funciones gramaticales. Al otorgar a ciertos signos de puntuación, como el paréntesis y el guión, una función más *para-táctica* que *sintáctica* —siguiendo, por así decirlo, una *táctica* rizomática— se da preferencia, no a la subordinación (y, con ello, a las relaciones de dependencia unilateral) sino a la coordinación y las relaciones de contigüidad. De este modo, los enunciados intercalados pueden adquirir el estatus de *alternativas* de lectura que ramifican el discurso.

³² En dos casos, el complemento directo se introduce por la preposición “a”, de persona, aun tratándose de objetos: “Abro a tus muslos ungidos” (v. 20) y “Oigo... a tu orilla” (vs. 21-22). Se opera así, mediante la personificación de los objetos inanimados “muslos” y “orilla”, una suerte de neutralización de las categorías de *cosa* y *persona*.

Visto así, el poema presenta una estructura clara y sencilla, basada en el paralelismo, que aquí adopta —para las primeras siete frases— la forma de una enumeración verbal, con el término totalizante (“cuerpo”) al principio y las partes (o rasgos) que lo constituyen en las frases sucesivas. Las oraciones van encabezadas cada una por un verbo conjugado en primera persona del presente, siendo cinco de ellos verbos de la percepción³³.

Volviendo sobre la definición del término “oración”, los límites de ésta se señalan, en un texto *escrito*, por la mayúscula inicial y el punto final. Con este criterio, las ocho oraciones se reducen a tres unidades textuales, dado que las frases 1, 2, 4, 5 y 6 no presentan punto final³⁴. Las dos primeras son *verbales* y las designo con A (a1 y a2), mientras que la tercera, más corta, es *nominal* y forma el segmento B (vs. 23-25); a1 ocupa las tres primeras frases (vs. 1 a 16, hasta “las vertientes.”), y a2 las frases cuatro a siete (a partir de la mayúscula, vs. 16 a 24, hasta “blastos—.”). Considero pertinente para la segmentación principal (A-B) el tipo de oración, verbal o nominal, puesto que implica, en el nivel semántico, dos modalidades: un *devenir* (o *hacer*) y un *estado* de cosas, respectivamente. La subdivisión de la unidad A en a1 y a2 se subraya con la anáfora “Oigo” de los vs. 1 y 16 y opone, en el plano semántico, el recorrido narrativo de un sujeto modalizado por un doble *hacer*, intransitivo y transitivo (a1), a un recorrido de carácter exclusivamente transitivo, relacionado con el *otro* (a2)³⁵. De este modo llegamos a una estructura jerárquica que propone, a partir de su forma exterior (la sintaxis) una equivalencia, por un lado, entre a1 y a2 y, por otro, entre las unidades principales A y B.

Resulta provechoso, en relación con la organización textual, estudiar también los demás complementos contenidos en las frases 1 a 8; se trata, en su mayoría, de complementos circunstanciales de lugar introducidos

³³ Los verbos de la percepción van en mayúscula y, además, fuera de paréntesis, lo que no es el caso para los dos verbos de acción, aunque éstos también se refieren, de alguna manera, a la percepción: “bebo” se asocia al gusto, y “Abro” al tacto.

³⁴ La puntuación al final de cada unidad se indica en el cuadro de arriba. El punto y coma, en el v. 9 (frase 1), los cierres de paréntesis, al final de las frases 2, 4 y 6, así como el paréntesis abierto al inicio de la frase 6 parecen sustituir —fiel a la regla de la *no redundancia*— los puntos finales.

³⁵ El *hacer* intransitivo es el que recae sobre el sujeto y se expresa mediante los verbos *impregnarse*, *emerger* y *extenderse*, mientras que el *hacer* transitivo se orienta hacia el tú: “Oigo tu cuerpo”; “Toco/ en tus ciénagas vivas, en tus lamas: los rastros”, etc.

por la preposición “en”. Predomina aquí, al igual que en la macroestructura, la figura de la enumeración, que aparece, por un lado, como principio de construcción paralela (en...; en...; en...) que refuerza la orientación paradigmática del poema y, por otro, como clásica enumeración en contacto (o micro-enumeración) —de tres términos—, en el interior del verso:

- 1: en la humedad cifrada.../ en los limos, embalses tibios, deltas
- 2: en tus costas lascivas —cieno bullente— landas
- 3: en tus bordes profundos, expectantes.../ en tus selvas untuosas,
- 5: en tus ciénagas vivas/ en tus lamas.../ en tu fragua envolvente
- 7: en tus légamos agrios
- 8: En tus atrios: las huellas vítreas, las libaciones..., los hervideros.

Nótese que el poema termina, como para rematar el esquema, con una enumeración: “las huellas vítreas, las libaciones..., los hervideros”. Para este poema de Coral Bracho, pues, no se podrá negar —según quieren algunos críticos— una voluntad de organización. Tal voluntad no se traduce sólo en una distribución paralela de los enunciados sino también en este otro fenómeno clásico relacionado con la coherencia textual: el cierre. Éste da cuenta de dos preocupaciones *literarias*: primero, la de su autor por construir el texto como un todo relativamente autónomo —frente a su contexto literario, histórico, biográfico, etc.—, cerrado sobre sí mismo; y segundo, la de dar cuenta de la transformación del sujeto (y del lector) que todo discurso literario implica³⁶. Donde más se evidencian los resultados de dicha transformación es en la comparación de la situación inicial (*incipit*) con la situación final (cierre). ¿Qué rasgos formales apuntan, en el poema de Coral Bracho, a un cambio en la actitud del sujeto? Veamos para ello los enunciados liminares³⁷:

Situación inicial:

“Oigo tu cuerpo con la avidez abrevada y tranquila de quien se impregna (de quien emerge, de quien se extiende saturado, recorrido

³⁶ Todo lector sabe que un libro (una novela, un poema, etc.) es una aventura que comporta un riesgo —que, al mismo tiempo, es una promesa—: el de no salir de ella *impune* o *ileso*. En la lectura, uno “se impregna” del texto y es tocado por él; la impresión que nos provoca es, más que una sensación espontánea y aislada, el resultado de un aprendizaje con el texto.

³⁷ Me permito hacer aquí abstracción de la partición en versos.

de esperma) en la humedad cifrada (suave oráculo espeso; templo) en los limos, embalses tibios, deltas, de su origen”.

Situación final:

“En tus atrios: las huellas vítreas, las libaciones (glebas fecundas), los hervideros”.

Pasamos, en la lectura, de A a B, de una oración verbal a una oración nominal, de la hipotaxis (o subordinación) a la parataxis (o yuxtaposición), y del verbo conjugado en primera persona a una construcción impersonal. De este modo, el sujeto y su *hacer perceptivo* (“Oigo”; “Toco”, etc.) —así como el recorrido narrativo del “quien”— ceden su lugar a un puro *estado* de las cosas (“huellas vítreas”, “glebas fecundas”, etc.), a la vez que la presencia del *tú* se desplaza desde su “cuerpo” hacia una figura arquitectónica limítrofe (“atrios”). Por su parte, la preposición “en” del complemento circunstancial locativo que, en las frases de A, ocupa un lugar gramaticalmente subordinado, cambia en B a una posición privilegiada, la de comienzo de frase (“En tus atrios”); es decir: el *lugar* (del *tú*) viene a ocupar la posición del *sujeto*, y éste desaparece. Al efecto de despersonalización contribuye también la enumeración final, en la que los tres términos parecen como desligados de una instancia actorial: no sabemos si alguien *sigue* las “huellas”, si alguien *participa* en las “libaciones”, o si alguien *escucha* los “hervideros”.

Pero, junto a esta serie de transformaciones, hay elementos que garantizan la continuidad temática y figurativa en el poema, como por ejemplo los espacios sagrados, en los que se desarrolla la *conversión* del sujeto, aquella suerte de iniciación ritual que implica un aprendizaje de *lectura* (del mundo, del otro, de la escritura). Ésta se insinúa por la isotopía de la *escritura* y sus múltiples referencias, pero mientras que “designios”, “oráculo”, “indicios” y “augurios” (A) apuntan hacia un futuro, hacia algo que tendrá que verificarse todavía, las “huellas” (B) son lo que queda de un camino ya recorrido —realizado— por alguien; hay prospección, por un lado, y retrospección, por otro³⁸.

³⁸ La continuidad temática se subraya, además, con las otras dos isotopías, la vegetal-animal y la acuático-ctónica, que con la peculiar distribución de sus elementos contribuyen a crear un efecto de armonía y equilibrio en el texto. La primera se bifurca, en realidad, en una vegetal, para la unidad a1 (“raíces”, “lianas”, “musgoso”), y otra animal, para la unidad a2 (“palpos”, “blastos”, “muslos”); está ausente en la unidad B.

Al final de la unidad B, en el último (y más corto) verso del poema, el recorrido del sujeto se condensa en la figura –curiosamente plural– de “los hervideros”: es como si el “origen” –noción abstracta lexicalizada en el v. 9– tomara finalmente *cuerpo* y se configurara en un manantial. Si en la unidad A nos encontramos, en varias ocasiones, con una mezcla de agua y tierra (“limos”, “lomas”), o de lo acuático y lo vegetal (“cieno”, “ciénagas”), ésta se verá sustituida, en B, por una mezcla de agua y fuego, pues los hervideros son asimismo definidos como “agitación y ruido producido por el hervor de algo”³⁹. A esta definición podríamos añadir otra, figurada, con el significado de “sitio donde hierve algo en sentido no material; «Un hervidero de pasiones»”. Junto con el uso corriente de “manantial”, “los hervideros” aúnan hábilmente la plenitud y el deseo, lo ameno y la pasión⁴⁰. “Los hervideros” adquieren así, en el contexto del poema, un valor fuertemente simbólico, relacionado con la fecundidad (“glebas fecundas”) y el goce erótico-ritual (“libaciones”): representan la *fuelle de vida*, de la que brota –y en la que se sacia– incesantemente el deseo, el sentido. La escritura (la poesía) es capaz de trazar un camino secreto –*invisible*– hacia esta fuente⁴¹, pero el origen mismo queda fuera del alcance del sujeto, puesto que al llegar a él, se sumerge en su propio principio vital –“los hervideros”– para devenir *no sujeto*.

Por otro lado, el murmullo de “los hervideros” nos conduce a aquel *lugar de la siesta* del género bucólico, conocido como *locus amoenus*, donde el hombre llega a descansar y a *recrearse* con los encantos de la naturaleza, y donde la quietud, la plenitud y la suspensión del tiempo lo invitan a la contemplación. El *locus amoenus* es, en el poema de Coral Bracho, el lugar de los amantes que disfrutan de sus cuerpos en una pasión “tranquila”, y el tipo de contemplación a la que se dedica el sujeto no es de índole

³⁹ Esta definición y las siguientes están tomadas del *Diccionario de uso del español*, de María Moliner. En cuanto a los cuatro elementos, recuerdo que el fuego está ya presente, en la unidad A, de modo explícito: en las “brasas” (v. 14 / a1) y la “fragua” (v. 19 / a2). Podríamos añadir a este elemento el hasta ahora ausente *aire*, según sugiere otra acepción de la palabra “hervidero”: “Manantial en que al brotar el agua se produce desprendimiento de burbujas de algún gas”. Con ello se juntarían, en B, los cuatro elementos, pues la tierra se configura en las “glebas fecundas”.

⁴⁰ En una lectura retrospectiva, resuelven también la paradoja del primer verso: la “avidez abrevada”.

⁴¹ Las “huellas vítreas” o *invisibles* dicen la presencia de una ausencia, al mismo tiempo que la expresión paradójica parece descalificar la percepción visual, dado que las huellas deberán percibirse mediante otro sentido, más apropiado para la lectura poética.

espiritual, sino *estésica*. El poema cierra así el ciclo y vuelve a su comienzo, al sujeto instalado “en la humedad cifrada... de su origen”, y que dice: “Oigo tu cuerpo”. ¿No será ese cuerpo del *otro* el manantial –el origen también del discurso poético– del que nos habla el último verso?

RITA CATRINA IMBODEN

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
Universidad de Zúrich

¿ECOS DE LA LOZANA ANDALUZA EN BOMARZO?

Parece que la novela de Manuel Mujica Láinez *Bomarzo* (1962) tenga alguna dificultad para integrar el canon de la novela histórica hispanoamericana según la modalidad clásica del subgénero¹ o, mejor, según la “nueva forma de novela histórica” de la que, con *El unicornio* (1965), sería precursora². Quizá la resistencia al reconocimiento simbólico de la situación genérica de *Bomarzo* se deba precisamente al adelanto cronológico de su publicación cuando a la altura de 1962 sólo a Alejo Carpentier los historiadores de la literatura le reconocen el estatuto de “precursor” de la nueva novela histórica hispanoamericana con *El reino de este mundo* (1949) y *El siglo de las luces* (1962)³. Pero opino más bien que la razón de tales reticencias hay que buscarlas en el hecho de que *Bomarzo* se alejaba de la cronotopía de ficciones tales como *Yo el Supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos, *Terra Nostra* (1975) de Carlos Fuentes, *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, *Los perros del Paraíso* (1983) de Abel Posse, etc., narraciones todas que se ubican en el espacio iberoamericano cuestionando a la vez la legitimidad de la escritura historiográfica “oficial” del continente y reconfigurando una y otra vez la manoseada problemática de las identidades de sus pueblos. La ubicación “exótica” de la trama de *Bomarzo*, la Italia renacentista, no ayuda mucho a clasificar el texto en una corriente lateral del subgénero marcada por el sello inconfundible del americanismo.

Se recordará que *Bomarzo* son las memorias póstumas de Pier Francesco Orsini, duque de Bomarzo. Del entramado de las múltiples peripecias de sus sesenta años de vida (1512-1572), destacaré para el

¹ Así la lee SEYMOUR MENTON, *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*, F.C.E., México, 1993, p. 17, quien la clasifica entre las “novelas históricas latinoamericanas más tradicionales, 1949-1992”.

² Véase MALVA E. FILER, reseña de George O. Schanzer, *The persistence of human passions. Manuel Mujica Láinez's satirical Neo-Modernism*, Tamesis Books, London, 1986, en *Revista Iberoamericana*, 57 (1991), p. 401. M. Filer aduce con razón “el uso deliberado de anacronismos y el libre manejo del material histórico” como argumentos en pro de su clasificación a los cuales añadiría yo “la reencarnación del príncipe renacentista de *Bomarzo* en el propio autor del siglo XX” de que se valió G. Schanzer erróneamente para negar la calidad de histórica a la ficción de 1962.

³ Es el caso del ya mencionado S. MENTON, *op. cit.*, p. 20.

objeto de este trabajo el doble encuentro del protagonista con la cortesana Pantasilea, quien desempeña en la vida sentimental y sexual del Príncipe un papel trastornador, no sólo en el campo amoroso⁴.

Enviado por su padre y la junta de familia a Florencia para endurecerse y estudiar bajo la férula del preceptor de los Médicis, Pier Francesco, “que aún no había cumplido quince años” (p. 141), ha de visitar a la meretriz obligado por el abuelo, el cardenal Franciotto Orsini. Angustiado por sus imperfecciones físicas —es jorobado y cojea—, el futuro duque de Bomarzo fracasará en esta iniciación sexual agregando el oprobio a la humillación.

Muy diferente es el segundo encuentro del memorialista con Pantasilea. Este episodio, el de la venganza de Pier Francesco, ocurre el 24 de febrero de 1530 en Bolonia. El ahora duque de Bomarzo, tras las muertes del padre y del hermano mayor, vuelve a topar con la cortesana a la salida de la coronación de Carlos Quinto en tanto emperador. El rencor por el recuerdo todavía vivo del fracaso sufrido en Florencia enciende al Príncipe, quien no sólo viola a la meretriz sino que le pone en evidencia los primeros estigmas de la vejez. Además, así como en la casa de Florencia Pantasilea había espantado al adolescente enseñándole el contenido espeluznante de una alacena secreta, en Bolonia el duque encerrará a la mujer en una habitación ciega de tal forma que ella no podrá lucir asistiendo al cortejo triunfal de la coronación imperial desde la terraza de su casa. A la hora de gloria de Carlos Quinto y de revancha de Pier Francesco, a punto de ser armado caballero por el mismo emperador, corresponde la amargura de una Pantasilea mortificada.

Ahora bien tanto la cronología de la diégesis de *Bomarzo* como el ambiente que rodea al personaje de Pantasilea remiten a un célebre texto del Renacimiento español ubicado y escrito en el mismo espacio narrativo: *La Lozana andaluza* de Francisco Delicado, redactado probablemente a partir de 1524, publicado en Venecia después del saco de Roma de 1527, relación de las andanzas españolas, levantinas y sobre todo romanas de Aldonza de Córdoba, mejor conocida en el gremio de la prostitución como “la Lozana andaluza”. En el mundo utópico de los encuentros de personajes literarios, los caminos de la cortesana hispano-

⁴ “Hasta esa edad, los dos episodios de mi existencia que me impresionaron más fueron el enfrentamiento con el esqueleto coronado de rosas, en Bomarzo, y la aventura con Pantasilea, en su casa florentina” (MANUEL MUJICA LÁINEZ, *Bomarzo*, Seix Barral, Barcelona, 1997, p. 146; de aquí en adelante, remito directamente a esta edición en el texto y en las notas).

italiana de Delicado, quien desembarca en Italia en 1513⁵, y del Príncipe de Mujica Láinez, nacido un año antes, hubieran podido cruzarse.

Desde luego una serie de indicios parece apuntar hacia una relación intertextual entre la novela argentina de 1962 y el *Retrato* cuya fecha hipotética de publicación sería 1528. Iremos desgranando los que, en nuestra opinión, otorgan el estatuto de hipotexto a *La Lozana* advirtiendo que sólo el conjunto de datos desemboca en la conjetura.

Antes del relato del primer encuentro, el narrador señala que el palacio romano de su abuelo, el cardenal Franciotto Orsini, está situado “no lejos de la iglesia de S. Giacomo degl'Incurabili” (p. 137), cuyo hospital menciona Delicado bajo el nombre de Santiago de las Carretas [p. 320].

La forma del nombre de la cortesana, Pantasilea, “de acuerdo con la costumbre que exigía que las meretrices *comme il faut* buscaran sus apodos en la historia antigua o en los mitológicos entreveros” (p. 143), es la misma que aparece en *La Lozana andaluza*, en una nómina de prostitutas de alto vuelo que “como vienen se mudan los nombres con cognombres altivos y de grand sonido” [p. 192]⁶. Mujica Láinez prefirió este significante al moderno “Pentesilea”, nombre de la reina de las Amazonas, seleccionado con cuidado en función del papel castrador que desempeña en el episodio de la iniciación sexual de Pier Francesco Orsini y de la violencia que sufre en la escena de la venganza, lo cual nos recuerda que Aquiles la mató en combate.

La prosopografía de Pantasilea viene precedida en *Bomarzo* por un pequeño tratado de sociología de las damas cortesanas florentinas:

Las cortesanas —que antes se habían llamado, con más exactitud, pecadoras, *peccatrici*— se dividían a la sazón en tres grandes grupos. Había las meretrices *honestae*, las de prestigio mayor; las de candela, *de lume*, así designadas, según algunos, porque, a falta de servidores,

⁵ En el mamotreto VI, Lozana alude a la coronación de León X (Giovanni di Medici), proclamado papa el 11 de marzo de 1513: “...me dijeron que el Santo Padre iba a encoronarse” [p. 96]. Cito el texto del *Retrato de la Lozana andaluza* por la edición que estamos preparando Folke Gernet y yo, pero para que el lector pueda situar las referencias textuales, remito a la conocida edición de Bruno M. Damiani y Giovanni Allegra: Francisco Delicado, *Retrato de la lozana andaluza*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1975; la paginación de esa edición va entre paréntesis cuadrados.

⁶ Entre las muchas erratas de la edición Damiani-Allegra, se notará que en el “Índice analítico” el apodo de la cortesana es “Pantasilia” [p. 463].

iluminaban ellas mismas las traidoras escaleras ante sus huéspedes, y que frecuentaban de noche los bancos de piedra que flanqueaban las fachadas de los palacios; y había por fin las que sumaban a la prostitución distintas profesiones (camiseras, lavanderas)... Entre unas y otras categorías, circulaban por los pórticos de Florencia determinadas viejas insalubres organizadoras de citas y vendedoras de hierbas, untos y filtros de amor (p. 142).

El pasaje recordará al lector de *La Lozana andaluza* el mamotreto XX donde el “valijero” da a Lozana una información exhaustiva sobre las infinitas categorías de “cortesanías ricas y pobres” [p. 185] entre las cuales figuran las “putas a la candela” [p. 187]. Sin embargo, como el catálogo de Francisco Delicado es mucho más amplio y se fundamenta a la vez en una tipología muy diferente de la basada en “tres grandes grupos” de *Bomarzo*, se deducirá que la fuente del tratadito de *Bomarzo* es, como mínimo, complementaria del mamotreto XX del *Retrato*, obra en la que “camiseras” y “lavanderas” ocupan un lugar destacado en la prostitución romana (véanse mamotretos VII-IX y XII). Por otra parte la presencia de la alcahueta remite al arquetipo celestinesco que la propia Lozana vuelve a plasmar en la segunda parte de su vida: como las viejas de *Bomarzo*, organiza citas, vende hierbas, untos y filtros de amor.

Las cortesanías *honestae*, apunta Pier Francesco, frecuentan “los baños públicos” (p. 142), así como Lozana que goza de las *estufas*, lugares de reunión de prostitutas y de citas sospechosas en la Roma del Quinientos (mamotreto XIII).

Pantasilea, recuerda el duque de Bomarzo, ejerció primero su oficio en Roma (como Lozana) donde la conoció el famoso Benvenuto Cellini quien, si bien no interviene explícitamente en *La Lozana andaluza* se relaciona con el transfondo histórico de la misma por ser responsable del arcabuzazo que mató al Condestable de Borbón, capitán de las tropas imperiales, el 6 de mayo de 1527, primer día del saco de Roma, por lo menos al decir del jactancioso orfebre: “...murió su capitán, por voluntad de Dios, de un tiro romano” [pp. 438-439]⁷.

La siguiente intertextualidad tiene un grado de probabilidad más alto por tener un personaje común identificado por el mismo significante: Pier Francesco Orsini sospecha que su “paje” Beppo “aprovechó su condición de correo y de banquero provisorio, además de su cara

⁷ Relato del arcabuzazo que mató a Carlos de Borbón en *La vita di Benvenuto Cellini*, in *Opere di Baldassare Castiglione, Giovanni della Casa, Benvenuto Cellini*, a cura di Carlo Cordié, Riccardo Ricciardi, Milano-Napoli, s.a., p. 572.

hermosa, para lograr los favores de Pantasilea sin ningún dispendio personal” (p. 143). En el mamotreto XXV del *Retrato*, Lozana aprovecha la buena disposición sexual de un “paje”, de este algo que le “crece tanto que se [le] sale de la bragueta”: “Si no lo pruebo” —insinúa Lozana— “no diré mal dello”. A lo cual contesta descaradamente el paje: “Como vuestra merced mandare, que mercedes son que recibo, aunque sea sobre mi capa” [p. 219].

Menos probable es que Mujica Láinez se inspirara en la parte superior del grabado de la página 1vº de la edición *princeps* de *La Lozana* (repetido p. 32vº), donde se ven reunidas en torno a Lozana las cortesanas Divicia, Oriana, Aquilea y Clarina, para describir el público de “mujeres, amigas y protegidas” que adornan el aposento de Pantasilea (p. 149). Tal encuentro —siempre posible— supondría que el novelista argentino tuviese entre las manos la única edición asequible antes de 1962 donde figuraban los grabados de la original, o sea la facsímil de Antonio Pérez Gómez publicada en Valencia en 1950.

Un detalle del retrato de Pantasilea vuelve a acercar ambos textos: “el aceite de almendras” que alisaba su piel (p. 150) recuerda el “olio de almendras amargas perfetísimo” [p. 332], uno de los cosméticos de que se sirve Lozana para embellecer a sus clientas. Este “afeite” no pertenece al laboratorio de Celestina con lo cual queda descartada la obra de Rojas como fuente de la ficción contemporánea, pero en contra de la intertextualidad con *La Lozana* va el hecho de que ningún otro rasgo de la prosopografía de Pantasilea esté claramente presente en el *Retrato* del siglo XVI y que el aceite de almendras todavía hoy sirva para suavizar la piel. En cambio los “laboratorios” conjuntos de Celestina y de Lozana fundamentan más que probablemente la invención de la alacena secreta de Pantasilea:

En los estantes se exhibía una exposición macabra: cráneos, huesos, trazas de piel humana, sórdidos andrajos arrebatados tal vez de las tumbas, frascos rebosantes de dudosos líquidos. El esqueleto de un sapo, colgado de una hebra, se balanceó suavemente. Recordé que... algunas cortesanas recibían de las hechiceras esos despojos horribles, con los cuales fabricaban sus filtros de amor (p. 157).

Lozana se vale de sus dotes de boticaria para otros fines que la fabricación de filtros amorosos. La enumeración de sus muchos remedios, desparramada a lo largo de la obra dialogada (mamotretos XXIII, XLVIII, LVI, LIX, LXII...), no es tan espeluznante como la

“exposición macabra” de su colega florentina quien, desde luego, parece más bien heredera de Celestina.

Las “lecturas” de Lozana pudieron también inspirar a Mujica Láinez: “...quiero que me leáis, vos que tenéis gracia, las coplas de Fajardo y la comedia Tinalaria y a Celestina, que huelgo de oír leer estas cosas mucho” [p. 339]. Traspuestas al ambiente aristocrático del “salón” de Pantasilea, estas “lecturas” se transforman en una conversación sobre novedades literarias de la Italia del tiempo, en particular sobre el poema de Ariosto (p. 150).

Tampoco es indiferente el término “lozanía” (p. 152) aplicado al aspecto físico de Pier Francesco y alineado con la voz “adolescencia”, precisada por el sustantivo que evoca el nombre o más bien el apodo del personaje de Francisco Delicado.

El primer encuentro con Pantasilea termina con la salida vergonzosa del futuro duque de Bomarzo que como coronación de la tarde humillante ha de sufrir el espectáculo callejero de un juglar ciego quien cuenta la dramática leyenda de Ginebra de Ravena, una muchacha destinada por su padre a casarse con un jorobado —personaje en el que el príncipe giboso se proyecta—, mientras ella está enamorada de un adolescente. Ginebra se casa por obligación pero la relación ilícita sigue en la misma casa matrimonial. Al final los amantes matan al marido. El joven asesino se llama Diomedes, igual que el “segundo amante” de Lozana, originario de Ravena (“Diomedes el Raveñano” [p. 85]). Ahora bien la historia de Diomedes de Ravena y Lozana parece ser anticipación de la de Ginebra de Ravena y Diomedes con trueques de papeles. Separada de su amante y padre de sus hijos, Lozana es perseguida por el padre de su Diomedes y hubiese sido condenada a muerte si el barquero encargado de echarla al mar, “movido a piedad” [p. 92], no la hubiera salvado. La tergiversación de la leyenda del *Retrato*, reescritura de un cuento folclórico muy difundido —recuérdese la historia de *Genoveva de Brabante*—, confirma de manera palmaria, a nuestro entender, la hipótesis intertextual de partida con el guiño de la conservación del antropónimo masculino y del topónimo italiano.

Más difusa quizá es la presencia de *La Lozana andaluza* en el segundo encuentro del duque de Bomarzo con Pantasilea en Bolonia. Ni los nuevos afeites que siguen embelleciendo a la meretriz (p. 272), ni el agasajo de “vino y confituras” traído por una criada constituyen criterios

ciertos de intertextualidad aunque no faltan en el *Retrato* escenas en las que clientes de Lozana le regalan víveres⁸.

Tal vez se podrían tomar en cuenta las situaciones paralelas de Pantasilea que tuvo que huir de Florencia para escapar de un asedio y de Lozana que salió de Roma antes del saco de 1527 “y se fue a vivir a la insula de Lípári” [p. 422]. Tampoco es de descartar como eco del *Retrato* en *Bomarzo* el grito de júbilo de los españoles “¡Oliva d’España!” [pp. 309, 403, 405] por la elección de Carlos V como emperador en 1519 y el “¡Imperio, Imperio! ¡España, España!” (p. 275) de los mismos cuando la coronación de 1530.

Por fin los estigmas de la vejez notados por Pier Francesco triunfante en la cara de Pantasilea (p. 275) recuerdan al lector de Francisco Delicado los mismos que lleva Lozana los últimos años de estancia romana marcados por la decadencia y la muerte.

Pues si no nos cabe ninguna duda sobre la presencia del *Retrato de la Lozana andaluza* en el trasfondo textual de *Bomarzo*, sería absurdo pensar que la obra de Francisco Delicado fuese el único hipotexto de los dos episodios de Manuel Mujica Láinez. Tratándose de cortesanas italianas del Quinientos, la primera fuente de información en la que piensa el investigador es, por supuesto, Aretino. De hecho el memorialista de Bomarzo menciona al autor de *La Cortigiana* (p. 136), quien en el *Ragionamento del Zoppino fatto frate e Lodovico, puttaniere, dove contiensi la vita e genealogia di tutte le cortigiane di Roma* (1539) describe también el *Spedal di San Giacomo* que recogía a los enfermos de sífilis⁹.

El propio nombre de la cortesana, Pantasilea, se encontraba fácilmente en cualquier edición anterior a 1962 de la conocida obra de Pietro Aretino, *Sei giornate* (1534), y más particularmente en la “ultima giornata”:

...e gli pongono un dei più belli nomi che si trovino, il quale mutano tuttodì; né mai un forestiere può sapere qual sia il suo nome dritto:

⁸ Véase, por ejemplo, lo que le dice el judío Trigo a Lozana hablando de un fraile, procurador de un convento “que os proveerá a la mañana de pan e vino y a la noche de carne y las otras cosas. Todo lo toma a taja, y no le cuesta sino que vos vais al horno y al regatón y al carnicero, y así de las otras cosas, salvo de la fruta” [p. 196].

⁹ PIETRO ARETINO, *Ragionamento del Zoppino*, Milán, 1969, p. 49.

ora si fanno chiamare Giulie, ora Laure, ora Lucrezie, or Cassandre, or Porzie, or Virginie, or *Pantasilee*, or Prudenzie e ora Cornelié...¹⁰

Otra fuente posible del nombre de la meretriz, declarada por el narrador homodiegético y póstumo de *Bomarzo*, sería *La vita de Benvenuto Cellini*:

...yo no había podido leer aún lo que Benvenuto cuenta en sus memorias sobre su relación con Pantasilea, por la simple razón de que todavía faltaban treinta años para que empezara a escribirlas y dos siglos para que les diera a la estampa, por primera vez, un médico filósofo (p. 155).

De hecho en sus memorias el orfebre relata minuciosamente un incidente protagonizado por él y “una giovane molto bella, chiamata Pantassilea, la quale era grandemente innamorata di me”, relato reescrito en la novela de Mujica Láinez¹¹.

Por supuesto tampoco es de descartar que el autor de una novela histórica acudiera a la erudición profesional de los especialistas de la Italia renacentista. Por ejemplo detrás del tratadito de sociología “cortesana” de la época pueden estar trabajos como los de Mariano Armellini o Jean Delumeau¹². Y tras la mención de los baños públicos frecuentados por las cortesanas *honestae* pueden estar contribuciones históricas como las de Umberto Gnoli y G. Alberti¹³.

Así pues la coincidencia cronotópica del *Retrato de la Lozana andaluza* y de *Bomarzo* a más de cuatro siglos de distancia acaba revelándose como el lugar de una poligénesis que dispone sus datos según una escala de probabilidades sumamente diversas.

¹⁰ PIETRO ARETINO, *Ragionamenti. Sei giornate*, a cura di Romualdo Marrone, Tascabili Economici Newton, Roma, 1993, p. 90. Lo subrayado es mío.

¹¹ B. CELLINI, *La vita*, ed. cit., p. 556; relato del incidente pp. 563-569 y reescritura en *Bomarzo*, p. 155.

¹² Véanse MARIANO ARMELLINI, “Un censimento della città di Roma sotto il pontificato di Leone X, tratto da un codice inedito dell’Archivio Vaticano”, *Gli Studi in Italia*, 4 (1881), núm. 2, 890-909; 5 (1882), núm. 1, 69-84, 161-192, 321-355, 481-518; JEAN DELUMEAU, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, de Boccard, Paris, 1957-1959, 2 ts. Se consultará también la excelente síntesis, posterior a 1962, sobre la prostitución italiana renacentista de PAUL LARIVAILLE, *La vie quotidienne des courtisanes en Italie au temps de la Renaissance (Rome et Venise, XV^e et XVI^e siècles)*, Hachette, Paris, 1975.

¹³ UMBERTO GNOLI, “Stufe romane della Rinascenza”, *Pan*, 2 (julio 1934), 402-408; G. ALBERTI, “Le cortigiane e le stufe”, *Il Vasari*, 1941, núm. 3.

El relato de la riña que enemistó definitivamente a Pantasilea y Benvenuto Cellini, por ejemplo, no debe nada a la obra dialogada de Francisco Delicado y lo debe todo a *La vita* del orfebre del célebre *Salero de Francisco I*, desaparecido del museo de Viena en mayo de 2003. Otros pasajes de *Bomarzo* apuntan más bien a un hipotexto complejo donde intervienen Fernando de Rojas o Aretino junto al titular del vicariato del Valle de Cabezuela. En cambio la leyenda de Ginebra de Ravena y de su amante Diomedes reescribe claramente la historia dramática de los amores juveniles de Lozana.

JACQUES JOSET

Université de Liège

IDENTIDAD Y LA LITERATURA CHICANA: DOS OBRAS DE SANDRA CISNEROS

Históricamente la noción de una identidad mexicana específica llega a ser parte del panorama cultural de Norteamérica a principios del siglo XIX (1821). Sin embargo, después de la Guerra de Intervención Norteamericana y con la firma del *Tratado de Guadalupe Hidalgo* en 1848, los ciudadanos mexicanos que vivían en los territorios al norte del país, es decir los que vivían en las áreas que hoy se conocen como Texas, California y Nuevo México, llegaron a ser extranjeros en su propia tierra. La Conquista española en México nunca logró suprimir las identidades indígenas sino que resultó en el mestizaje; tampoco el paso del tiempo ha podido suprimir la conectividad estrecha que sienten los chicanos con sus raíces mexicanas. La identidad chicana se basa en la construcción de posiciones de identidad relacionadas con el cruce de fronteras y de razas; asimismo las obras literarias de autores chicanos muestran dicha conectividad y su efecto en el desarrollo de la conciencia chicana. Es preciso entonces identificar y analizar el discurso de la literatura chicana, en este caso la de Sandra Cisneros¹, para así entender la suma de símbolos y de tradiciones y las relaciones interpersonales de esta comunidad como manera de entender el desarrollo de estrategias que han servido como base para la autodefinición. El análisis de dos obras chicanas servirá para la interpretación de *la palabra*, como manera de entender *el mundo* de la comunidad cultural chicana y los flujos culturales del continente de Norteamérica y que han contribuido a la reformulación y la reorganización de signos de identidad dentro de un panorama étnico específico.

UN MARCO TEÓRICO

Como medio para iniciar la presente discusión, se hará referencia a varios autores respecto a la cuestión de la diversidad cultural y a la relación que ésta guarda con el desarrollo de un sentido de identidad y cómo se muestra en la narrativa moderna chicana. El autor Frederick

¹ SANDRA CISNEROS, *Woman hollering creek and other stories*, Vintage Books, New York, 1991.

Buell², ha señalado que “un gran número de los grupos étnicos consolidados en los años de 1960 han desarrollado recientemente nociones tales como la heterogeneidad, violación de límites y cruce de fronteras dentro de las estrategias políticas culturales”. Él hace referencia al hecho de que viendo el resultado obtenido del nacionalismo cultural negro, otros grupos han intentado construir una identidad cultural igualmente compleja. Durante este período, la identidad y el color llegarán a conectarse íntimamente. Por ejemplo, Gloria Anzaldúa³ en “La conciencia de la mestiza”, señala el hecho de que la identidad *mestiza*, es relevante en la identidad chicana en la forma en que representa la construcción de posiciones de identidades de aquellos que han cruzado las fronteras, basándose en distintas identidades como la mexicana, indígena y blanca. La identidad mestiza de la que se habla, puede ser igualada con lo que Homi K. Bhabha⁴ denomina como “*in-between spaces*” (espacios entre espacios) que proveen un ámbito adecuado para la elaboración de estrategias de un sentido del ser —individual o comunal— que inician signos nuevos de identidad” los cuales son evidentes en la obra literaria chicana.

Para Arjun Appadurai⁵, cultura es un término utilizado para designar las innumerables diferencias evidentes en el mundo de hoy. La cultura debe verse como “identidad de un grupo constituido por algunas diferencias entre otros”. Desde el punto de vista de Appadurai, la globalización de cultura, no debe necesariamente entenderse como homogenización o americanización, sino más bien como el flujo del lenguaje, estilos y publicidad en naciones soberanas donde éstos son reorganizados y reformados para así tomar un tono más local. Un punto clave para entender el análisis de Appadurai, es lo que él designa como las “dimensiones del flujo global cultural”, es decir panoramas de diferentes tipos: étnicos, de los medios, de la tecnología, de finanzas y de ideas. Para la presente discusión es de interés particular el concepto del panorama étnico, el cuál se refiere al flujo de personas de un lugar a otro, ya sea por necesidad o por el deseo de encontrar una oportunidad económica.

² *National culture and the new global system*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1994, p. 178.

³ *Borderlands, La Frontera: The New Mestiza*, Aunt Lute Books, San Francisco, 1987.

⁴ *The location of culture*, Routledge, New York, 1998.

⁵ *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1998.

Para que se pueda entender la identidad chicana en los Estados Unidos como la “articulación de la diferencia cultural”⁶ haré referencia a Will Kymlicka⁷ y a la distinción que él hace entre dos tipos de diversidad cultural. El primer tipo es aquél que emana de una incorporación de culturas con posesión previa de un territorio y una situación de auto-gobierno. Aquí él cita como ejemplo a las minorías nacionales como son los puertorriqueños, indio-americanos y aquellos ciudadanos mexicanos que vivían en el área de Texas, California y Nuevo México antes de que se llevara a cabo la Guerra de Intervención Norteamericana de 1846. El segundo tipo de diversidad cultural, está basado en la inmigración de familias o individuos hacia nuevas áreas de residencia ya sea en forma temporal o permanente. Es muy interesante hacer notar que el grupo cultural Mexicano-Americano encaja en las dos categorías.

Por otro lado, podemos citar a los más de 80,000 ciudadanos mexicanos, quienes previamente a 1848 habitaban los territorios más al norte de México. Después de la Guerra de Intervención Norteamericana y de la firma del *Tratado de Guadalupe Hidalgo*, el resultado fue la cesión de la parte norte del territorio mexicano. Como resultado del tratado, también se extendieron las fronteras de los Estados Unidos, y los habitantes de lo que antes había sido territorio mexicano, se volvieron extranjeros en una tierra que antes les había pertenecido a ellos, quienes tenían una cultura totalmente diferente a la de los estadounidenses.

En segunda instancia se encuentran aquellas personas de México que formaron un grupo de inmigrantes que inicialmente se mudaron a los estados de California, Texas y Nuevo México debido a la contienda política que existía en esa época en México. Sumados a ellos, hubo otros que entraron a Estados Unidos como trabajadores inmigrantes ilegales. Estos flujos de inmigrantes continúan hoy en día pero no se limitan a los territorios mencionados anteriormente. La presencia de mexicanos actualmente se hace evidente en casi todo el territorio de los Estados Unidos. En la actualidad, aproximadamente veinticuatro millones de descendientes mexicanos viven en los Estados Unidos: nueve millones nacieron en México, y quince millones nacieron en los Estados Unidos. Estos veinticuatro millones de personas representan aproximadamente el veinte por ciento de la población de México. Además, considero que es pertinente hablar de un panorama étnico particular, el cual está

⁶ H. K. BHABHA, *op. cit.*

⁷ *Multicultural citizenship. A liberal theory of minority rights*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

conformado por personas que se autodesignan como México-americanos o chicanos, y quienes en cambio pueden ser vistos como subalternos ya que, como Nestor García Canclini⁸ señala, “las culturas altas y modernas representan la hegemonía mientras que la cultural tradicional y popular corresponde a los subalternos”.

Cuando se dio el cambio en los límites del territorio, aquellas personas con una identidad mexicana distinta, llegaron a formar parte del panorama cultural de los Estados Unidos a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Podríamos asumir que a medida que se fue dando la inmigración de anglos a los nuevos territorios adquiridos, la identidad mexicana se fue asimilando dentro de la identidad cultural americana. Sin embargo, así como la conquista española fue incapaz de suprimir las distintas identidades aborígenes de México, y por el contrario terminó en un mestizaje, similarmente, la supresión de las raíces mexicanas que sustentan la identidad chicana, tampoco se ha llevado a cabo.

IDENTIDAD Y LITERATURA CHICANA

En *Modernity at Large*⁹, Appadurai hace referencia a la manera en que los estudios sobre literatura pueden ser vistos como medios para establecer una conexión entre la *palabra* y el *mundo*. Él sugiere que los estudios culturales basados en la *palabra* [la cual] puede abarcar todas las formas de expresión textualizada y *mundo* puede significar... la organización de vida-mundos. Con estas ideas como marco, me gustaría hacer referencia a la literatura chicana como la *palabra*, la cual puede ayudarnos a entender el *mundo* de esta comunidad cultural que es evidente en los “barrios” a lo largo de todo Estados Unidos.

Lo que se hace más evidente en la literatura chicana es el sentimiento de desterritorialización. Ésta es una literatura que refleja una historia de inmigración y un sentimiento de desplazamiento. Es una literatura en la que parece que las fronteras se mezclan en esta nueva experiencia de vida que no es ni mexicana ni americana, una literatura que se mueve entre el centro y el margen creando así un sentimiento híbrido de *ser*. Además el “barrio” se vuelve un contraespacio donde la resistencia y el rechazo hacia la cultura dominante son evidentes.

Este sentimiento de resistencia puede ser visto en la temprana literatura de los “corridos” (baladas) que hacen referencia a figuras míticas. Un ejemplo de estos es Joaquín Murrieta, una figura legendaria

⁸ *Hybrid cultures*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995.

⁹ A. APPADURAI, *op. cit.*, pp. 51-52.

que resistió el ataque a las tierras de chicanos en California. Joaquín Murrieta es representado en el “corrido” de la siguiente manera: “No soy ni Chileno ni extraño/ en esta tierra en la que estoy parado./ California pertenece a México, porque Dios así lo quiso”¹⁰. Otra forma de resistencia que se muestra de manera evidente en la literatura chicana es el uso del lenguaje híbrido. La literatura chicana está escrita en inglés, sin embargo, el inglés es constantemente mezclado e intercalado con palabras y frases en español. Es como si el uso de la *palabra*, la cual se mueve hacia delante y hacia atrás entre el inglés y el español, se volviera representativa de ese *mundo* de los chicanos, que escogen el expresar un sentimiento propio, muy distinto de la cultura americana.

Las narrativas chicanas presentan una mayor evidencia de la relación que existe entre la *palabra* y el *mundo*, común a su misma experiencia en la cual se encuentran individuos y comunidades de personas que viven entre dos mundos; es decir, entre dos lenguas, dos memorias, dos culturas, dos identidades. Y es precisamente a través de la obra literaria chicana que se observan los conflictos emocionales que tienden a surgir de la tensión que ocasiona este tipo de vida. En la obra de Sandra Cisneros *Woman hollering creek*¹¹, el lector se sumerge en un ánimo de anhelo —el anhelo de la inocencia de la infancia y del olor familiar del nixtamal; un anhelo del amor idealizado; un anhelo de libertad para escapar esas relaciones abusivas donde el dominio del hombre está presente. Por ejemplo, en “My Lucy friend who smells like corn”, el olor del maíz es una metáfora para el recuerdo del pasado. A través del olor a maíz, entramos en los pensamientos de una niña que está feliz porque su amiga huele a maíz. Sin embargo, también encontramos la presencia de una madre con demasiados hijos y el esposo ausente. El olor a maíz funciona como un símbolo positivo que hace al lector traer a su mente a México y sus tradiciones. Por el lado negativo, la posición de sumisión de la mujer, el abandono y la responsabilidad que cae solo sobre ella de tener que criar a sus hijos, representa lo que es culturalmente indeseable. Así la emoción ingenua del juego de las niñas cuando buscan ratas debajo de la terraza de la casa se yuxtapone con una madre que dice “*Ay! I’m really tired*”¹². La alegría que tiene la joven niña de ser amiga de la pobre Lucy que huele a maíz, es realmente una metáfora que habla de

¹⁰ JOAQUÍN MILLER, segmentos de “Joaquín Murieta”, en *Joaquín Murieta: California’s Literary Archetype, Californians*, 5 (1987), núm. 6, pp. 46-48.

¹¹ SANDRA CISNEROS, *Caramelo*, Alfred A. Knopf, New York, 2002.

¹² *Caramelo*, p. 4.

los inmigrantes que han cruzado la frontera desde México hacia los Estados Unidos. Ellos cruzan la frontera pensando inocentemente que tendrán una vida mejor. Dejan atrás su patria, un México que no puede darles lo básico para tener una vida digna. Entonces llegan al “otro lado”, a los Estados Unidos, ansiando una mejor oportunidad, sólo para encontrarse con que el patrón cultural de la pobreza casi siempre persiste.

En la historia “Woman hollering creek”, Cleófilas es una mujer que deja a su padre y su familia en México para seguir a su esposo a los Estados Unidos. Su sueño es vivir lejos de Monclova. Para ella, ir a Texas, es un sueño: “*Seguín. She had liked the sound of it. Far away and lovely*” (p. 44). Vive una vida infeliz con su esposo que la golpea; finalmente decide escapar de su constante abuso. Con la ayuda de Felice, Cleófilas abandona a su esposo y mientras es conducida para cruzar el arroyo (creek) oye un grito de Felice. Felice entonces le explica “[e]verytime I cross that bridge I do that. Because of the name, you know. Woman Hollering. *Pues I holler*” (p. 55). Lo que se escucha en este grito, es una mujer que ha aprendido a manejar un “pick-up” sola, una mujer que ha encontrado su felicidad sin su esposo. Teniendo en consideración este aullido, esta nueva y sorpresiva voz, los pensamientos de Cleófilas son presentados al lector: “Can you imagine, when we crossed the *arroyo* she just started yelling like a crazy, she would say later to her father and brothers. Just like that. Who would’ve thought?” (p. 56). Lo que se vuelve interesante aquí es que mientras piensa en las acciones de Felice, sus pensamientos se dirigen hacia México, al lugar en el que ella todavía está ligada a una identidad que prescribe el sentimiento tradicional donde la mujer tiende a someterse a las expectativas de los hombres quienes representan una larga tradición de patriarcado. En otra historia de la misma obra, “One holy night”, la protagonista (cuyo nombre no se menciona), se engaña a sí misma tomando la identidad de Ixchel, la reina de Chaq Uxmal Paloquin, nombre ficticio de su novio. En última instancia descubrimos que su novio, Boy Baby, es acusado de asesinar a once mujeres. De nuevo, el hecho de que haya asesinado a mujeres funciona como una metáfora que deja ver la manera en que la figura masculina desea extinguir la identidad y presencia femenina.

A través de esta serie de bosquejos literarios podemos ver como México funciona como el lugar en el que se espera que la mujer apunte su identidad a un rol previamente prescrito. No obstante, también me gustaría sugerir que estas descripciones se pueden interpretar en otro nivel. Es decir, dentro de estas relaciones hombre-mujer, se puede

percibir la relación de México con Estados Unidos. Después de cruzar valientemente la frontera, los mexicanos —con un aliento que huele todavía a nixtamal— llegan a Estados Unidos buscando su sueño. Sin embargo son víctimas del abuso, dado que su mano de obra barata es una comodidad de la que sacan provecho los norteamericanos. En el mismo sentido en que Cleófilas mira hacia atrás para ver a su padre y a sus hermanos, también el inmigrante mexicano voltea atrás para ver a su México. Por un lado Cleófilas no tiene un claro sentido de su identidad separada de la de los hombres, y por otro lado el inmigrante mexicano en los Estados Unidos difícilmente logra un sentido positivo de identidad dada su posición subalterna. En esencia, las dos posturas requieren el tomar un sentido de identidad que ya fue prescrito por aquellos que se encuentran en posiciones de dominio.

La novela autobiográfica chicana, es particularmente útil cuando se intenta entender la conciencia del México-americano. La novela autobiográfica y multigeneracional de Sandra Cisneros *Caramelo*, nos presenta con los panoramas étnicos mexicanos y México-americanos en los que los personajes fluyen entre México y los Estados Unidos, a través de fronteras de tiempo y espacio. La novela *Caramelo* es narrada por Celaya “Lala” Reyes. Los padres de Celaya son de descendencia mexicana y frecuentemente realizan viajes desde Chicago a México. Así como uno de los personajes principales de la novela teje un rebozo, así también el autor teje una historia que fluye entre Chicago, donde Cisneros creció, y la ciudad de México donde su padre vivió su niñez.

La metáfora más importante en la novela gira alrededor del uso de la palabra “caramelo” que se usa para describir el “candy-striped” rebozo tejido por la Abuela Terrible (the Awful Grandmother); también es utilizada para describir un tono de piel, siendo este uno de los temas más importantes de la novela. La obra toca temas tales como raza y clase social, temas que son tomados por los diferentes personajes en un constante debate donde tratan de definirse a ellos mismos como más blancos o con una más alta clase social que los vecinos y demás miembros de la familia.

En las primeras páginas de la novela encontramos que “Father’s skin [is] pulpy and soft, pale as the belly side of a shark” (p. 3). La Abuela Terrible tiene la piel clara como Padre, igual que la tía de Piel Clara “Aunty Light-Skin”, quien trabaja para Mr. Vidaurri, al cual se describe como un señor muy importante. Pero es Candelaria la que fascina a Celaya. Candelaria es la hija de la criada y es presentada al lector como alguien con “skin the color of *caramelo*” (p. 34). Celaya está encantada

porque “[u]ntil I meet Candelaria I think beautiful is Auntie Light-Skin, or the dolls with lavender hair I get at Christmas, or the women on the beauty contests we watch on television” (p. 35). Aunque Celaya en un principio la encuentra bonita, Candelaria es una figura subalterna que “wakes up with the rooster and rides to work asleep on the hard shoulder of her mother, the old washerwoman” (*id.*). Celaya y los otros niños están contentos de incluir a Candelaria en el juego de “mata rile rile ron” hasta el momento en que Rafa intenta alcanzar a Candelaria; mientras intenta esquivarlo, su ropa interior se vuelve visible a los niños: “Not underpants. Not exactly. Not little flowers and elastic, not lace and smooth cotton, but a coarse pleat of cloth between her legs, homemade shorts wrinkled and dim as dish towels” (p. 36). Es en este momento en que los niños se dan cuenta de la diferencia de Candelaria, que el juego llega a un alto. Inmediatamente después de que se da este suceso en la novela, el autor nos presenta una escena en la que Zoila, la mamá de Celaya, descubre que su hijo tiene piojos. En este momento se le prohíbe a Celaya jugar o incluso hablar con Candelaria. De esta manera, desde el comienzo de la novela, se nos presenta la distintiva característica de la piel oscura, la cual es asociada a la pobreza y a la suciedad, así resultando en una alienación. La situación de Candelaria es la situación del inmigrante mexicano-americano que debe tomar una identidad subalterna. A causa de la pobreza y la piel oscura, el inmigrante mexicano en Estados Unidos es forzado a adoptar una identidad que es degradante. Como medio para enfatizar esta lucha que se lleva dentro de la mente chicana, Cisneros utiliza un juego de palabras como medio para demostrar cómo los personajes empiezan a inventar y a adornar su propia historia, su propio mundo. Por ejemplo, la historia de la vida de Eleuterio Reyes tuvo su comienzo en Sevilla, España, lo cual era considerado superior a haber nacido en la tierra de *los nopales*. Aunque era un simple pianista, su historia fue adornada poco a poco, convirtiéndose en una historia de un músico y maestro que tocó el piano en el “National Palace for President Porfirio Díaz and for families like *los* Limantour, Romero de Terreros, Rincón Gallardo, Lerdo de Tejada, las *familias popoff*, as they say” (p. 121). Es así como Regina “liked to think that by marrying Eleuterio Reyes she had purified her family blood, become Spanish, so to speak. In all honesty, her family was as dark as *cajeta* and as humble as a *tortilla* of *nixtamal*” (p. 117). De gran importancia aquí es el sentido positivo de identidad el cual es posible si uno es europeo o blanco. Sin embargo, el ser de la tierra de “los nopales” implica impureza y un sentido negativo de identidad. Es aquí donde se ve claramente que el sentido de inferiori-

dad del chicano tiene sus raíces en el sentido de inferioridad del mexicano frente a la identidad supuestamente superior del europeo.

Otro aspecto importante es el cruce de la frontera que se hace evidente a lo largo de toda la novela. Estos cruces nos presentan un sentimiento de migración entre “comunidades coherentes «separadas»”¹³. Por ejemplo, al principio de la novela mientras la familia cruza la frontera de los Estados Unidos hacia México, ellos ven el siguiente panorama: “Churches the color of flan. Vendors selling slices of *jícama* with *chile*, lime juice, and salt... The vendor of strawberries in cream. The vendor of rainbow *pirulís*, of apple bars, of *tejocotes* bathed in caramel”. Pero después, cuando la familia regresa de la ciudad de México hacia Chicago, nos encontramos con un Nuevo Laredo que se describe como “dizzy, dusty, and airless. A kid with crusty eyes tries to sell us Chiclets”¹⁴.

Es precisamente en estos espacios entre espacios (“in-between spaces”) de colores y olores de México y el aire sofocante de la frontera y finalmente el hogar en Chicago que encontramos sentimientos conflictivos en los personajes con respecto a su identidad, y su sentido de cultura. Cuando están en México, a Celaya y sus hermanos no les gusta hablar entre ellos en español, sólo hablan español con los adultos; sin embargo, les encanta la plaza con sus vendedores ambulantes donde pueden comprar globos y pirulís. Vemos también que cuando están en Chicago los niños disfrutaban ir con su padre a los “Hot Dogs” originales de Jim, así como a su taquería favorita en Halsted Street. Es así como el cruce de fronteras puede darse en términos de espacio físico o en opciones que tienen que ver con preferencias de pasatiempos, idioma, prácticas culturales y sabores de comida. De esta forma nos damos cuenta que la identidad está basada en dos espacios culturales diferentes los cuales se fusionan en las mentes de los personajes.

Aunque estos son solo ejemplos breves de la relación existente entre *palabra* y *mundo* en la literatura chicana, y específicamente en dos de las obras de Sandra Cisneros, considero que representan partes de la experiencia cultural evidente en la sociedad México-americana, especialmente en términos de la lucha interna por definirse a uno mismo. Es esta lucha con la identidad la que Anzaldúa señala:

¹³ F. BUELL, *op. cit.*, p. 213.

¹⁴ *Ibid.*, p. 276.

The struggle is inner: Chicano, *indio*, American Indian, *mojado*, *mexicano*, immigrant Latino, Anglo in power, working class Anglo, Black, Asia—our psyches resemble the bordertowns and are populated by the same people. The struggle has always been inner, and is played out in the outer terrains... (p. 385).

Es precisamente en la literatura de un grupo cultural que podemos identificar y analizar esta lucha que consiste en la suma de símbolos, rituales, prácticas y lenguaje que hacen a una comunidad¹⁵. Y es a través de la literatura, la *palabra*, y el *mundo* de una comunidad cultural particular, que empezamos a entender diversas identidades culturales del mundo global de hoy, un mundo que nos muestra panoramas étnicos formados por la desterritorialización de gente que se establece a partir de las formas híbridas de la cultura, y el trazo de unas nuevas formas de cultura heterogénea que afectarán su sentido de identidad. La identidad cultural, por lo tanto, está trazada en las fronteras o en estos lugares intermedios donde las estrategias de identidad tanto a nivel individual como comunitario son iniciadas y mantenidas con base en lo que Appadurai refiere como el “color local”.

DONNA KABALEN DE BICHARA

Instituto Tecnológico de Monterrey

¹⁵ ANN SWIDLER, “Culture and social action”, en PHILIP SMITH (ed.), *The new American cultural sociology*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.

LAS PRIMICIAS DE UN LIBRO INÉDITO
DE JOSÉ JUAN TABLADA:
CÓDICES Y ESTAMPAS VIEJAS

José Juan Tablada es uno de los escritores más controvertidos de la literatura mexicana, que a través del tiempo ha sido juzgado más por su postura política y conductas reaccionarias que por la calidad de su obra literaria.

También es poco sabido que Tablada cultivó casi todos los géneros literarios: crónica, cuento, novela, artículo-ensayo, poema en prosa, crítica literaria y de arte. Asimismo, es autor de una obra poética trascendental, sobre todo por haber introducido en la lengua castellana la forma japonesa del *hai-kai*.

Mientras que la poesía fue gestada en etapas muy concretas de su vida, la prosa, conformada por una magna obra¹ iniciada el año de 1891, se continuó produciendo hasta alrededor de 1945, fecha de su muerte.

Especialmente dos factores impidieron la divulgación de la obra tabladiana: en primer lugar, en vida del autor, sólo quince trabajos (entre libros y folletos) vieron la luz y fueron de muy corto tiraje; en segundo término, durante varias décadas la mayor parte de su producción quedó sepultada en las colecciones de diarios y revistas². Durante esta trayectoria es frecuente encontrar noticias sobre títulos de libros “próximos a publicarse”, que nunca llegaron a la imprenta³.

¹ La prosa periodística comprende más de 2000 artículos en más de 20 publicaciones periódicas a lo largo de 55 años de trabajo, tanto en México como en el extranjero. Para esto puede consultarse ESPERANZA LARA VELÁZQUEZ, *Catálogo de artículos de José Juan Tablada en publicaciones periódicas mexicanas (1891-1945)*, UNAM, México, 1995. También puede consultarse ESPERANZA LARA y RODOLFO MATA, “*Notas de la Semana* y otras columnas periodísticas de José Juan Tablada en *El Nacional* (1897-1900)”, *Revista de Literatura Mexicana*, 13 (2001), núm. 1, 179-200.

² Fue hasta 1960 cuando José María González de Mendoza, el más ferviente crítico de la obra de Tablada, inició los trabajos de rescate para la publicación de las *obras completas* del escritor.

³ Fuente de confusión fueron estas afirmaciones una y otra vez, en el caso de su novela *La nao de China*, obra que según testimonio del escritor fue destruida por las fuerzas zapatistas. Más tarde comunicó que sus crónicas neoyorkinas tituladas “La Babilonia de Hierro” iban próximamente a editarse. De la misma manera anunció “en prensa” la segunda parte de sus *Memorias* ya titulada desde

Un caso singular es el volumen titulado “Códices y estampas viejas”, proyecto difundido por nuestro escritor como libro “en prensa”, que sólo recibimos como legado en una vieja y empolvada carpeta junto con unos textos provenientes de diversas publicaciones identificables, otros más de publicaciones no identificables y un tercer grupo, en borrosas copias mecanográficas, formado por textos completamente inéditos⁴.

Este proyecto de libro, tal cual lo recibimos, está dividido en dos secciones. La primera, titulada “Códices”, consta de ocho textos, y se subdivide en dos partes: “Códices” y “Libro de los Reyes”. A la segunda, intitulada “Estampas viejas”, le pertenecen veinticuatro textos y tiene cinco subdivisiones: “Paisajes”, “Monumentos”, “Los héroes”, “Los festivos” y “Espectros”⁵.

Este conjunto de textos presenta, entre otras, las siguientes peculiaridades estilísticas: predominio de un discurso lírico, lenguaje mucho más distante de la retórica sobrecargada del modernismo, erudición más mesurada, ambientación más romántica que realista y descripción minuciosa de algunos cuadros de costumbres. Hay que señalar también que ciertos fragmentos, al interior de los textos, son pequeños poemas en prosa.

Además de ser narraciones en primera persona, quizás la característica más importante de este *corpus* consiste en que Tablada introduce diálogos con personajes ficticios como si fuera una dramatización, con lo

entonces “Las sombras largas”. Ninguno de estos libros llegó a ver la luz en vida de José Juan Tablada.

⁴ Las publicaciones en donde se encuentran algunos textos son: *Revista Moderna*, *Revista Moderna de México*, *El Mundo Ilustrado* y *Revista de Revistas*.

⁵ Los títulos que corresponden a “Códices”, primera sección, son: 1. “Las pirámides de Teotihuacán”; 2. “El año de los aztecas”; 3. “La renovación del fuego”. A la segunda sección intitulada “Libro de los Reyes” le corresponden los siguientes textos: 4. “Palabras del rey Ahuizotl”; 5. Moctezuma y Cuauhtémoc”; 6. “El ahuehuate de la Noche Triste”; 7. “Huitzilopochtli y los judas”; 8. “Xochihuítl. La Fiesta de las Flores”. A la división denominada “Estampas viejas”, a su vez dividida en cinco apartados, le corresponden los siguientes títulos: PAISAJES: 9. “Anunciación”; 10. “La diosa en su trono”; 11. “La nieve viajera”; 12. “Página de noviembre”. MONUMENTOS: 13. “Los templos de México”; 14. “El pavor colonial”; 15. “Diálogo de La Profesa y La Concordia”; 16. “El mercado de las flores”; 17. “Guadalajara la blanca”; 18. “El Teatro Nacional”. LOS HÉROES: 19. “Los retratos de Hidalgo”; 20. “Morelos”. LOS FESTIVALES: 21. “Viernes de Dolores”; 22. “La Santa Cruz”; 23. “El 14 de julio”; 24. “El Carnaval Antiguo”. ESPECTROS: 25. “La Jornada de los Muertos”; 26. La muerte de Juan Fernández”; 27. “El bibliómano”; 28. “La horchatera”; 29. “La bruja”; 30. “Las naos de China”.

cual el lector queda atrapado en el discurso. En estos diálogos son frecuentes los casos de prosopopeya.

CÓDICES

José Juan Tablada fue uno de los más fervientes difusores del arte mexicano en el extranjero. Él divulgó el arte prehispánico durante sus estancias en Nueva York, Colombia y Venezuela⁶. Su amor a la cultura prehispánica se hizo presente en los tres primeros artículos de este texto. El primero de ellos, “A la sombra de las pirámides”, es un poema en prosa en el que recrea a las pirámides de Teotihuacán atribuyéndoles características humanas: “Las pirámides, como un testimonio del pasado hablaban entonces con una voz que quizá por venir de mundos tan extraños y distantes era débil e indistinta”.

En contraste, el texto titulado “Frente al Calendario Azteca” es un extenso discurso, a manera de monólogo interior, que explora en la conciencia del poeta todas las sensaciones que experimenta al abandonar la sala de monolitos del Museo⁷. En este texto, Tablada que transita desde la tristeza y pavor hasta el entusiasmo y alegría al contemplar las figuras de piedra de nuestra cultura prehispánica: “...Sobre el enorme disco de piedra veía surgir la caravana suntuosa y terrible del año indígena, los dieciocho meses, con sus ritos atroces, sus ceremoniales fastuosos, sus trágicos rostros y sus clamores de guerra y dolor...”

En “La renovación del fuego”, Tablada recrea el ritual prehispánico en el que, frente a las multitudes indígenas y alrededor del cerro de

⁶ La primera etapa de Nueva York comprende desde mediados de 1914 hasta 1918. La segunda va de 1920 a 1934, después medio año de 1936 y por último de 1944 a 1945 fecha de su fallecimiento. La estancia en Bogotá, Colombia, abarca de enero a junio de 1919 y la de Caracas, en Venezuela, de julio a diciembre del mismo año.

⁷ Se trata de un monolito basáltico labrado en bajo relieve cuyo diámetro es de 3.60 metros y pesa 25 toneladas. Originalmente se encontraba colocado sobre uno de los templos de la Plaza Mayor. Al consumarse la Conquista española, éstos fueron derribados y el Calendario permaneció enterrado durante 270 años; hasta que, el 17 de diciembre de 1790 fue descubierto en el costado sur oriente de lo que hoy en día es la Plaza de la Constitución. De ahí se le trasladó a la “Sala de Monolitos” del museo que se encontraba a un costado del Palacio Nacional. Actualmente preside la Sala Mexica del Museo Nacional de Antropología e Historia en Chapultepec.

Huizachtépetl⁸, se esperaba que el fuego brotara de la cumbre del cerro o, de lo contrario, aquella noche el mundo se acabaría. Una vez obtenido el fuego, los sacerdotes piróforos descendían por las laderas del cerro llevando las teas encendidas para posteriormente distribuirlas en los templos, lo cual significaba la salvación del mundo azteca.

LIBRO DE LOS REYES

“El agua divina y redentora”. Ante la llegada del agua a la ciudad de México desde Xochimilco⁹, Tablada escribe una oración panteísta al líquido elemento como origen de la vida y símbolo de redención “...el agua que llega es como una Reina de los Cuentos de Hadas, que para redimir a un pueblo oprimido aparece llena de poder y de amor”.

“Moctezuma y Cuauhtémoc”¹⁰ La evocación de dos emperadores

⁸ Actualmente se le conoce como el “Cerro de la Estrella”, y está ubicado dentro de la demarcación de la Delegación Iztapalapa al Oriente de la Ciudad de México.

⁹ En sus orígenes fue una isla, y correspondía a la región meridional del Valle de México. El término *Xochimilco* proviene del náhuatl *xóchitl*, flor; *milli*, campo cultivado y *co*, lugar. Y ha sido el sitio donde tradicionalmente se han cultivado hortalizas, legumbres y flores. Su fama turística se debe a sus canales y chinampas.

¹⁰ El episodio que enlaza a ambos personajes es el siguiente: relatan los cronistas que en el año de 1519 Hernán Cortés pisó suelo mexicano, y ante la descripción del ejército español, hecha por los emisarios de Moctezuma, éste se intimidó, y asumiendo que las huestes españolas representaban al dios que esperaban, Quetzálcoatl, con cierta sumisión entregó la ciudad a los españoles, quienes iniciaron salvajes matanzas, a las que también respondieron los indígenas mexicanos. No todos creyeron en la supuesta divinidad de los invasores, especialmente Cuauhtémoc, quien libró una famosa batalla en la que derrotó a Ordaz y a las tropas de Hernán Cortés, el cual pidió a Moctezuma exhortara a sus súbditos a rendirse, ante lo que Cuauhtémoc exclamó: “¿Qué dice ese bellaco de Moctezuma, mujer de los españoles, que tal puede llamarse, pues con ánimo mujeril se entregó a ellos de puro miedo y asegurándose nos ha puesto a todos en este trabajo? ¡No le queremos obedecer porque ya no es nuestro rey, y como a vil hombre le hemos de dar el castigo y pago!; y diciendo esto, le tiró tal pedrada que lo derribó bañado en sangre. Los españoles decidieron entonces salir de México”. A estos acontecimientos sucedió la muerte la Moctezuma, entre el 27 y el 30 de junio de 1520; la cual tiene varias versiones, aunque ninguna de ellas ha sido confirmada. A la muerte de Moctezuma el Consejo indígena eligió como su sucesor a Cuitláhuac, quien después de 80 días de duelo sólo gobernó durante 78 días, pues murió a consecuencia de la viruela. Ante este acontecimiento Cuauhtémoc asumió, en enero de 1521, la gubernatura, y posteriormente, al término del año indígena, el trono.

aztecas: Moctezuma y Cuauhtémoc le inspiraron a Tablada un elogioso texto de alabanzas a ambos personajes. Ante la contemplación del relieve titulado “*El sueño de Moctezuma*” y también frente a la estatua de Cuauhtémoc exclamó:

El terror de Moctezuma es tan grande como el coraje de Cuauhtémoc... Y la última queja de Moctezuma muere ahogada por el sonoro peán del caracol de guerra de Cuauhtémoc... Pero el terror del lamentable Moctezuma no es inútil ni vano, puesto que sirve para hacer comprender y admirar mejor y más hondamente el prodigio de la bravura de Cuauhtémoc.

“El ahuehuate de la Noche Triste” es un texto de ficción que comienza como narración y continúa como obra de teatro en la que ocurren diálogos entre vencido y vencedores, que narran el histórico acontecimiento en el cual el conquistador Hernán Cortés lloró su derrota al pie del Árbol de la Noche Triste. La peculiaridad del relato consiste en que el narrador es el Árbol de la Noche Triste. “...el viejo árbol ilustre, agitado por un viento sonoro, les cuenta a las nubes y a las estrellas el episodio de pavor y de gloria... Sí, aquí, a mis pies, cabe la penumbra de mi follaje que enmudeció para escuchar con deleite sus sollozos, lloró su derrota el vencido capitán”. Todo el discurso es de un triunfalismo avasallante de cara al épico suceso y al vencido conquistador.

Recordemos que él era el hijo del Rey Ahuizotl, y había sido educado dentro de las reglas más estrictas, severas y crueles en la obediencia, la devoción a los dioses, los secretos de la religión, la astronomía y la ciencia del Calendario. Cuauhtémoc se distinguió siempre por su valor para enfrentar al enemigo. En 1521 luchó tenazmente por impedir que Hernán Cortés sitiara Tenochtitlán, y organizó al pueblo y al ejército. Sin embargo, el conquistador finalmente logró su objetivo, no obstante que los aztecas la defendieron con tenacidad durante 75 días, del 30 de mayo al 13 de agosto de 1521. Apresado Cuauhtémoc y conducido ante la presencia de Hernán Cortés le dijo: “Señor Malinche ya he hecho lo que soy obligado en defensa de mi ciudad y no puedo más, y pues vengo por fuerza ante tu persona y poder, toma ese puñal que tienes en el cinto y márame luego con él”. Es famoso el episodio que relata como, después de haber sido hecho prisionero en compañía del Rey de Tacuba, Tetlepanquetzal, a ambos les aplican aceite hirviendo en los pies para que confiesen el sitio donde habían escondido el tesoro de Moctezuma, y ante la súplica de aquel para que confiese y les sea suspendido el castigo, Cuauhtémoc le responde: “¿Estoy yo acaso en un deleite a baño?” El 26 de febrero de 1525, y atendiendo a un rumor de alzamiento, Hernán Cortés lo mandó matar junto con su acompañante (*Enciclopedia de México*, México, 1978, t. 3).

“Huitzilopochtli y los Judas”¹¹. Algunos fragmentos del texto son poemas en prosa que recrean el día sábado de la resurrección cristiana.

La mayor parte del discurso es un diálogo imaginario entre José Juan Tablada y un amigo pesimista que piensa que la guerra de los judas en el día Sábado de Gloria es una “supervivencia de los sacrificios humanos, un afianzamiento indestructible... de hábitos de crueldad”, a lo que Tablada responde en boca de un tercer personaje:

Yo bendigo a todos los dioses de todos los olimpos, el azteca inclusive, por haberme concedido el don de tener ojos y usarlos en lo que estoy viendo... con tus teorías eres peor que los sacerdotes aztecas, pues aquéllos se limitaban a arrancar corazones y tú pretendes arrancarnos las ilusiones del corazón...!

XOCHILHUITL¹²

“La fiesta de las flores”. Xochilhuitl en Xochimilco, significaba “la fiesta floral en el campo de las flores”. Los mitos y las leyendas de códices y cronistas relatan que esta fiesta se encontraba íntimamente relacionada con rituales bárbaros de sangre: “El dios de las flores, no por ser tal dejaba de exigir el eterno tributo, el pertinaz sacrificio humano, y sobre la seda de los cálices, sobre el oro del polen y el perfume de los nectarios, chorreaba como siempre, la espesa y caliente sangre humana”.

¹¹ Huitzilopochtli “Colibrí del Sur” (del náhuatl *uitzilin*, colibrí, y *opochtli*, lado izquierdo [del sol], el sur), Dios de la guerra y guiador de los mexicas desde el inicio de su peregrinación hasta su establecimiento en Tenochtitlán. Tiene dos aspectos: como colibrí del sur es uno de los guerreros muertos en el campo de batalla que, transformados en colibríes, van al paraíso del Sol en el oriente, y así liba la miel —la sangre— de las flores preciosas que son los corazones humanos obtenidos en la Guerra Florida... El otro aspecto de esta deidad es el de guerrero celeste, representado por el águila que campea en el jeroglifo de México-Tenochtitlán y en el escudo nacional; tiene el nombre de *Mexictli*, el ombligo de la Luna, o sea, el hijo de ésta. Es el Sol joven, hijo del Sol viejo, el del Poniente, y de la Luna, la noche”. Su fama de dios sanguinario se debe a que su culto exigía el sacrificio humano de miles de prisioneros (*Enciclopedia de México...*, t. 7). Judas: Muñecos de cartón rellenos de pólvora y cohetes que eran colgados en las calles durante la Semana Santa y quemados el Sábado de Gloria, frente a la multitud en medio de un gran espectáculo. (FRANCISCO DE SANTAMARÍA, *Diccionario de mexicanismos*, Porrúa, México, 1959).

¹² “Según Sahagún: gran fiesta que se ofrecía todos los años al dios Macuilxóchtli, llamado también Xochipilli «el señor de las flores»” (RÉMI SIMÉON, *Diccionario de la lengua náhuatl*, UNAM-Siglo XXI, México, 2002).

Tablada nos recuerda que las festividades aztecas, con sus costumbres bárbaras y homicidas, siempre estuvieron regidas por ceremoniales sangrientos. En contraste, comenta nuestro escritor que la reciente “Fiesta de las flores debió ser sólo una fantasía de los antiguos rituales prehispánicos”.

PAISAJES

“Anunciación” es un exquisito poema en prosa que describe con imágenes pictóricas y un tono de íntimo lirismo romántico e impresionista el presagio de la primavera en ciernes ante el desvanecimiento del Invierno: “Los aspectos de la Naturaleza son, en estos días, paisajes al pastel; no tienen las diáfanas veladuras de la acuarela, ni los tonos hondos y brillantes del óleo, ni siquiera el violento claro-oscuro del agua fuerte”.

“La Diosa en su trono” es otro delicado poema en prosa en la tónica del texto anterior, pero ahora dirigido a la mujer aconsejándole que disfrute de los dones de la Primavera en dos sentidos: primero, como la estación florida que es y, segundo, como alegoría de la juventud:

Cumple con los ritos de la Primavera... La Primavera piadosa te besará en la frente, colgará de tu cuello perfumados talismanes de amor, y cuando al caer la tarde... vuelva a tu casa, en el jardín donde depositas tu cosecha de flores, en tu jaula de canarios y en el chorro de la fuente que te dé la bienvenida, reconocerás los dones de la Primavera y las virtudes de tu alma diáfana, perfumada y sonora!

El contraste de los dos paisaje floridos, descritos anteriormente, es el texto titulado “La nieve viajera”, relato en el cual describe un suceso inusitado en el que un día algo flotaba en la atmósfera nublada, algo semejante a una gotita de agua, a una grajea de azúcar, algo semietéreo y... “De pronto corrió la voz en la Ciudad de que aquello era la Nieve y tan pronto vino, como se fue... Y la primera del Septentrión se fue otra vez, arrebuja en su manto de cebelina, resbalando en su ebúrneo trineo... Su visita fue rápida y no dejó tras de sí más que una helada sonrisa de coqueta”.

El último texto de la sección “Paisajes” se titula “Página de noviembre”. Se trata de un cuadro costumbrista acerca de las ya tradicionales festividades del Día de Muertos. Además de las descripciones —“Las ofrendas florales, las decoraciones mortuorias formando cruces, coronas, palmas, se amontonan en el mercado de las flores”—, hay un diálogo en el que los protagonistas son: una “mujer joven, bella, voluptuosa” y un

grupo de indígenas que bajan a la ciudad a comprar las ofrendas para sus muertos. El diálogo y sus actores son el pretexto para una serie de reflexiones sobre los rituales con los que el hombre ha rendido culto a la muerte en todas las culturas a través de todos los tiempos.

MONUMENTOS

A la sección “Monumentos”, pertenece el artículo “Los templos de México. (Arte eclesiástico)”, en el que Tablada describe, en medio de un clima semionírico, una serie de sensaciones subjetivas que surgen al penetrar a un templo y observar una serie de elementos falsos y superpuestos a los originales y auténticamente artísticos. En medio de un monólogo, reflexiona acerca del pasado en el que México tuvo un arte verdadero, no sólo en las iglesias sino también en los hogares. Señala el saqueo de las obras de arte de los templos y el mal gusto imperante.

Con una tónica semejante a la del texto anterior, en “El pavor colonial” Tablada explora en el subconsciente las sensaciones de “pavor” que la ciudad de México le provocó siendo él un niño. Lo que quedaba de la ciudad colonial, allá por 1800, le dejó sensaciones claustales: angustia, congoja, terror, se le clavaron en la conciencia al penetrar por primera vez a una iglesia. Sentimientos semejantes se apoderaron del poeta al observar la lóbrega mansión del hospicio, refugio de los niños abandonados y huérfanos, que finalmente acabó convirtiéndose en símbolo de pavor en la conciencia.

“Diálogo entre *La Profesa* y *La Concordia*”. El diálogo entre el templo de *La Profesa* y el restaurante de *La Concordia*¹³ procede del libro de *Memorias* de Tablada titulado *La feria de la vida* y trata de un curioso diálogo entre ambas edificaciones en el momento en que *La Concordia* cae al golpe de la piqueta, acontecimiento que el templo aprovecha para

¹³ El templo de La Profesa se encuentra en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en la esquina de Madero e Isabel la Católica, antes Plateros y San José el Real, respectivamente. El restaurante de *La Concordia* se encontraba ubicado frente al templo de La Profesa y era uno de los tantos centros de reunión propios a la tertulia de *snoobs* que, desde los ventanales, a la altura de la banquetta, comían y bebían *champagne* ante la vista de los transeúntes de la calle de Plateros. Al restaurante de *La Concordia* Tablada lo describe así en sus *Memorias*: “...mansión colonial de bermejo «tezontle», con impostas y arquitrabes de blanca chiluca y el remate de cuya fachada angular estaba coronado por el mirador en que se convirtió el bastión de las primeras casas fortificadas... El caso es que el edificio ocupado por el mundano Café y restaurante, era típico de la época y muy superior en belleza arquitectónica al que hoy se alza en su lugar...”, en *La feria de la vida*, Eds. Botas, México, 1937, p. 152.

lanzarle graves acusaciones: “vieja pecadora... tu liviandad frente a mí fue sacrilega y abominable”, ante lo cual, asumiendo los reproches, el restaurante responde: “Sí, pequé y muero, pero fue buena mi misión. Yo abrigué en mi seno todos los júbilos, todos los placeres, toda la alegría de una ciudad”.

En otro pequeño poema en prosa titulado “El mercado de flores”, nuestro poeta hace un recuento del contenido que aloja el florido recinto: camelias, rosas, tulipanes, gardenias, lirios, azucenas, claveles, amapolas, margaritas y dalias dan vida, acompañan y sirven de marco a los acontecimientos festivos, placenteros y alegres. En contraste, señala el escritor, las flores blancas del Día de Difuntos llenan el mercado de flores de una “melancólica tristeza”.

En el exquisito texto lírico titulado “Guadalajara la blanca”¹⁴, José Juan Tablada habla con nostalgia de que, en aras del progreso, una fiebre de demolición está acabando con “Guadalajara la blanca” para convertirla en “Guadalajara la muerta”, la que muy pronto “...pasará como un fantasma, colgará como un relicario, llorará como una vieja fuente y se deshojará como un azahar en el alma de los poetas...”

Hablando en el mismo tono del artículo anterior, en el denominado “El Teatro Nacional”¹⁵, nuestro poeta nos relata literariamente cómo el famoso Teatro Nacional se desploma y queda convertido en un “...triste hacinamiento de ruinas y en un triste montón de escombros”. En un último deseo de rescatar el pasado, hace desfilar los recuerdos del coloso que albergó la alegría de vivir, la pasión por la música y el lujo de tantos personajes y mujeres famosas de la época.

“Los retratos de Hidalgo y Morelos” son discursos líricos totalmente apologeticos en torno a ambas figuras. El primero de ellos inicia con la ambientación física y psicológica que precede a las fiestas patrias en México, para después rememorar con nostalgia a los dioses y los

¹⁴ Guadalajara. El término Guadalajara proviene del árabe *wad - al - hidjara*, que significa río de piedras, y es la ciudad capital del Estado de Jalisco.

¹⁵ El Gran Teatro Nacional se llamó primeramente Teatro Santa Anna en honor del dictador del mismo nombre. Se abrió al público en su primera función el 10 de febrero de 1844 y se encontraba en la calle de Vergara. En septiembre de ese mismo año, y al cambio de gobierno se llamó Teatro de Vergara, pero el 7 de diciembre de ese año, le cambiaron el nombre por el de Gran Teatro Nacional. Durante el Imperio de Maximiliano y Carlota (1864-1867) pasó a tomar el nombre de Teatro Imperial, pero a la caída del mismo, recuperó su nombre original. En el año de 1901 fue demolido. Su fama se debe a que los personajes más famosos del teatro, la ópera y la alta burguesía pisaron sus escenarios.

emperadores aztecas hasta llegar a los héroes de la Independencia: Hidalgo y Morelos. Este último fue el pretexto para un segundo texto, el cual básicamente está sustentado en una serie de divagaciones futuristas alrededor de los sueños del poeta de ver a México, metrópoli de la Nación, encumbrando la memoria de los héroes patrios, desde el emperador azteca Cuauhtémoc a través de los héroes de la Independencia, "...en parques y plazas, monumentos gloriosos que con el bronce y el mármol, y el granito formen la síntesis magnífica de la historia nacional, consagrando sus bellezas, sus ejemplos y sus heroísmos".

Entre parrafadas líricas, divagaciones y fragmentos de pequeños poemas en prosa, los textos titulados "Viernes de Dolores" y "La Santa Cruz" desarrollan dos espléndidos cuadros costumbristas. En el primero de ellos, el poeta describe parcialmente los actos litúrgicos de la iglesia católica imperantes, todavía, a principios del siglo xx. Como nota sobresaliente, se refiere a la obscuridad del templo que sirve de marco a la Madonna que, solitaria y vestida de luto, sobresale en el centro del dorado retablo. En contraste, "...fuera del templo todo es luz y claridad" la vida cotidiana continúa su curso. Tablada hace desfilar, en este texto a todos los grupos sociales, desde los burgueses hasta los indígenas.

Muy semejante al texto anterior, "La Santa Cruz" recrea las festividades en honor de este símbolo católico, en las cuales se agasaja a los humildes trabajadores de la construcción, los albañiles: "Rara debe haber sido la calle donde, sobre los andamios del edificio en construcción, no haya culminado el símbolo cristiano, vestido de albeante banda y ornado de flores por la devoción de los albañiles de la ciudad".

Y en el centro de un abanico de temas nacionales, Tablada incluye en su *corpus* uno dedicado a Francia, su "...amada tierra, Patria intelectual, Musa de juventud", texto fechado en 1906, que tituló "El 14 de julio". La mayor parte de la narración está escrita en primera persona y sólo se ve interrumpida, ocasionalmente, por algunos diálogos.

Los festejos en torno al 14 de julio en México le sirven de pretexto para recordar con nostalgia que la cultura francesa, tan "bien amada" desde su infancia, se encuentra a punto de desaparecer suplantada por la yanki.

Divagaciones de tipo estético, filosófico y ético son las que predominan en el artículo "La muerte del Carnaval", que al fin termina fundiéndose en la añoranza nostálgica del ayer. "El Carnaval antiguo fue ...una verdadera fiesta galante... un baile de máscaras en el Teatro Nacional! ...los disfraces sedenos, áureos, suntuosos...". Se duele de que todo esto y más, esté desapareciendo para ser sustituido por los bailes modernos.

ESPECTROS

“La jornada de los Muertos” es una visión introspectiva, lírica y muy personal sobre el Día de Muertos. También nos recuerda cómo, desde la época prehispánica, el mexicano ha jugado con el concepto de la muerte representándola en las golosinas, en los juguetes y hasta en el pan.

“La muerte de Juan Fernández” es la breve narración biográfica de un viejo condiscípulo del poeta al que califica como “...de nombre vulgar y gris patronímico” y quien para colmo “hacía rimas insoportablemente becquerianas”.

En este tono, crudo y peyorativo es que Tablada desarrolla la historia de esta figura de poeta fracasado y que hasta su muerte continuó, fuera del tiempo, inmerso en un romanticismo “dulzarrón” cuyos “malos versos” no traspasaron las fronteras de los bares, teatros y restaurantes.

“El bibliómano” es la semblanza del típico ser humano cuya adquisición libresca se convierte en manía. La narración se desarrolla a través de diálogos y descripciones con personajes ficticios. Tablada reflexiona acerca de este personaje en los siguientes términos: “y quizás ese bibliófilo haya sido el último aficionado de corazón, el vástago postrero de una raza de eruditos y de oscuros artistas extinguida hoy entre nosotros”.

De factura semejante al anterior pero con una gran introducción lírica sobre el verano, la figura de “La horchatera” sirve de pretexto para desarrollar el cuadro costumbrista de “los genuinos «puestos de aguas» [que] se erigían en los contornos del jardín del Zócalo”, cuyo propósito era calmar la sed de los transeúntes de todas las clases sociales. La protagonista principal es la figura apodada “la horchatera”, quien preparaba las aguas “frescas por el hielo y perfumadas por el aroma de las frutas tropicales”.

“La bruja”, el asesinato de una vieja, a quien se le atribuían trabajos de hechicería, inspiró al poeta el desarrollo de este tema. Así nos recuerda que la magia, buena y mala tiene una larga tradición desde la época prehispánica y que durante la Conquista sirvió para patentizar las victorias sobre Satanás. Al final concluye: “Hoy mismo, no hay un barrio en nuestras ciudades, ni un caserío en el territorio, donde no se esconda una hechicera temida y venerada”.

Imaginación y fantasía es lo que predomina en el último texto titulado “Las naos de China”, sobre las embarcaciones que transportaban su preciosa carga desde Asia hasta México. Tablada hace una relación pormenorizada de los nombres de los galeones, de la tripulación, de los pasajeros, del armamento, de los víveres, del cargamento, así como de los

itinerarios, las travesías y la síntesis de las historias de algunos navíos famosos.

Este es el panorama general del texto inédito que nos heredó Tablada bajo el título de “Códices y estampas viejas”, y que en una apretada síntesis hemos presentado hoy ante ustedes como una primicia del libro que muy pronto verá la luz.

ESPERANZA LARA VELÁZQUEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

CONSERVADURISMO Y MODERNIDAD EN LA POESÍA
RELIGIOSA DE CONCHA URQUIZA.
REUTILIZACIÓN DE DOS SÍMBOLOS MÍSTICOS:
LA FUENTE Y LA LLAMA DE AMOR VIVA

Busca pues, la metáfora inviolada,
abre nuevo camino al pensamiento,
tremola el ritmo con divino acento,
y déjame dormir...: a mí me agrada
la serena canción que dice el *viento*...

Concha Urquiza

Aunque en sus inicios la poesía de la mexicana Concha Urquiza (Morelia, 1910-Ensenada, 1945), está atravesada por las notas romántica y modernista, en años posteriores, habrá de identificarse más con el camino trazado por quien es considerado el primer poeta mexicano moderno, Ramón López Velarde, a quien la Revolución Mexicana –dice Octavio Paz– “...le revela una «patria castellana y morisca, rayada de azteca»”¹.

Concha Urquiza llevará más lejos la introspección lopezvelardiana, pues se aparta de las estridencias del concierto nacionalista de la época y, como lo habían hecho los poetas españoles de la generación de 1927 y otros escritores mexicanos, Alfonso Reyes, por ejemplo, recurre a los clásicos griegos y, sobre todo, a los españoles del Siglo de Oro, pues como aquellos, considera que solamente asentados en la tradición es posible crear una nueva poesía².

¹ OCTAVIO PAZ refiere que –a principios del siglo XX– los poetas mexicanos prolongan el romanticismo “...en sus aspectos más superficiales y se entregan a una literatura elocuente y sentimental, falsa en su sinceridad, epidérmica y pobre en su mismo énfasis. La irracionalidad del mundo, el diálogo entre éste y el hombre, los plenos poderes que confieren el sueño y el amor, la nostalgia de una unidad perdida, el valor profético de la palabra y, en fin, el ejercicio de la poesía como aprehensión amorosa de la realidad, universo de escondidas correspondencias que el romanticismo redescubre, son preocupaciones y evidencias extranjeras a casi todos estos poetas” (“Introducción a la historia de la poesía mexicana”, *Las peras del olmo*, Seix-Barral, México, 1984, p. 20).

² Nos referimos a los poetas que a principios del siglo constituyeron el Ateneo de México y a quienes continuaron su labor a través del Ateneo de la Juventud.

Influida por las ideas del humanismo cristiano que profesaban los intelectuales católicos reunidos alrededor de la revista *Abside*, la autora mexicana escribe su obra de madurez en los años treinta y cuarenta, años en los cuales se expresa abiertamente su carácter religioso y místico. La Biblia, así como la obra de San Juan de la Cruz, de Santa Teresa de Jesús y de Fray Luis de León, no sólo inspiran los temas y el lenguaje de sus poemas, sino modelan su propio proceso espiritual.

La poesía de Concha Urquiza observa una constante temática, estilística y semántica, pues la mayoría de sus versos —conocidos hasta hoy—, se inclinan abiertamente hacia el tema de Dios y de la unión espiritual con Cristo, a través de expresiones donde se mezcla el discurso de los místicos españoles con el suyo propio. Sus versos resultan de la refundición de una serie de significantes y significados místicos que van más allá de una mera imitación de los modelos que la escritora admira. Los poemas religiosos de Concha Urquiza alcanzan por momentos la cima del misticismo, otras veces se convierten en la expresión del proceso ascético de la autora. La forma en que ella aborda tales cuestiones nos hace pensar en que no sólo se trata de un gesto mimético, sino de que sus palabras han surgido de una experiencia espiritual, si no directa —como lo exige el canon místico— sí de una conmoción religiosa muy profunda, que transforma su manera de mirar y de estar en el mundo, y que se proyecta intensamente al lector.

En efecto, varios poemas de Urquiza admiten en diferentes sentidos la premisa de la “verdadera poesía mística”, entendida como aquella que —señala Helmut Hatzfeld— “...vierte la experiencia directa de Dios en el correspondiente lenguaje verdaderamente simbólico y poético”³, esto es, según terminología de Carlos Bousoño, aquella donde predomina el “irracionalismo verbal o simbolismo”, un rasgo que —según el teórico— distingue a grandes poetas como San Juan de la Cruz, Baudelaire, Rilke, Juan Ramón Jiménez, Darío o Neruda⁴.

El mismo Bousoño, refiriéndose a los dos últimos siglos, señala que, en cuanto a la técnica expresiva “la mayor revolución que ha habido en la poesía desde los tiempos de Homero”, en la poesía universal, se debe precisamente al uso del “símbolo”. Tal uso —continúa diciendo— puede observarse en el cambio que se ha dado en la poesía y en el arte de

³ HELMUT HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, Gredos, Madrid, 1955, p. 16.

⁴ CARLOS BOUSOÑO, *El irracionalismo poético. (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1977, p. 21.

nuestro tiempo, en cuanto a la emoción que nos causa una obra artística, pues si antes primero la entendíamos y luego nos emocionábamos, “ahora primero nos emocionamos y luego, si acaso entendemos”⁵.

Tales afirmaciones encuentran su base en el hecho de que la palabra simbólica, señala María Jesús Mancho Duque, surge de una intuición profunda cuyos orígenes hay que buscarlos en los fundamentos emotivos e inconscientes del hombre, por lo cual se vuelve un medio eficaz para expresar una experiencia tan inefable como la mística⁶. Y es que el símbolo, dice Corbi, en tanto “cifra de un misterio”, no puede ser explicado en su totalidad y de una vez por todas, de ahí que debe ser cada vez descifrado de nuevo, “...lo mismo que una partitura musical ...reclama una ejecución siempre nueva”⁷. En este mismo sentido, Mancho Duque apunta que el símbolo no sólo es una abreviatura simbólica de lo ya conocido, sino que es útil porque descubre “...determinadas conexiones lógicas en una perspectiva abierta”⁸. Estas características del “símbolo” aplicadas a la poesía de Concha Urquiza, nos conducen al ámbito interno del poema, en cuanto a la posibilidad que éste nos ofrece de experimentar una emoción mística, así como de acercarnos a cierta comprensión de cómo sucede ésta, pues “...si «entendemos», entendemos porque nos hemos emocionado”⁹.

En los poemas religiosos de Urquiza, aparecen algunos de los símbolos centrales de la mística cristiana, fundamentalmente de San Juan de la Cruz. A un tiempo que dichos símbolos conservan en el poema el núcleo de su significado originario, es decir, el sentido dado por la tradición mística, éste será reactualizado, resimbolizado por la autora mexicana, durante el proceso creativo, atendiendo a necesidades afectivas y espirituales específicas, pues además de que dichos símbolos le ayudan a revelar su propia experiencia personal, habrán de servirle —como sucede con otros poetas místicos— para “...advertir su carácter de necesidad ontológica dentro de unas coordenadas específicamente cristianas”¹⁰.

⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶ M. JESÚS MANCHO DUQUE, *Palabras y símbolos en San Juan de la Cruz*, F.U.E.-Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 1993, p. 153.

⁷ Véase para más información los diversos enfoques tratados por JEAN CHEVALIER, en su “Introducción” al *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona, 1988, pp. 13-18.

⁸ MANCHO DUQUE, *op. cit.*, p. 151.

⁹ BOUSOÑO, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰ MANCHO DUQUE, *op. cit.*, p. 49.

Es el caso de dos símbolos muy conocidos y reconocibles dentro de dicha tradición mística, fundamentalmente dentro de la obra de San Juan de la Cruz y luego por la poeta mexicana: el símbolo de la *fuelle* y de la *llama de amor viva*, los cuales, enunciados juntos muestran ya su carácter complementario: La fuente, es el “agua viva” o el Espíritu del Padre —dice el Evangelio según San Juan, en el Nuevo Testamento (Jn., 4, 10; y Jn. 7, 37-38)—, y del Padre se derrama “el agua viva”, que se comunica por la humanidad de Cristo¹¹. Por su parte, la llama de amor viva simboliza a Dios mismo, comprendido y sentido por el alma, un alma convertida, transformada, “deificada”¹².

La *fuelle*, símbolo bíblico utilizado por San Juan de la Cruz en su *Cántico Espiritual*, es retomado, a siglos de distancia, por Concha Urquiza. El agua aparece en la poesía de la autora mexicana en sus significaciones simbólicas más frecuentes, como fuente de vida, como medio de purificación y como centro de regeneración. Estas significaciones, están presentes en el soneto “Como la cierva...”, escrito en 1937 y que dice:

Yo soy como la cierva que en las corrientes brama.
Sed y polvo de fuego su lengua paraliza,
Y en salvaje carrera, con las astas en llama,
Sobre la piedra el casco golpea y se desliza.

Corriente abajo, al borde de las aguas tranquilas,
Donde perennemente fluye tu Rostro manso,
Los que te aman beben con labios y pupilas,
Saciando sed eterna sobre el hondo remanso.

Ciega de sol y angustia, preñada de agonía,
La bestia enloquecida galopa todavía
A par del espumoso rugido del torrente;

sólo a veces el viento, que de tan lejos vuela,
le dice la frescura de aquella fontezuela
donde tu Rostro manso fluye perennemente...¹³.

¹¹ “Llama de amor viva”, *San Juan de la Cruz*, pról. Gabriel de la Mora, Porrúa, México, 1977, pp. 375-378.

¹² HATZFELD, *op. cit.*, pp. 361-362.

¹³ Todas las referencias de la autora están tomadas de CONCHA URQUIZA, *Poesías y prosas*, El Estudiante, Guadalajara, 1971, p. 77.

Como puede observarse, el agua es primero un río tumultuoso, un torrente que corre a la par de la cierva que brama¹⁴, con las astas en llamas, buscando calmar su sed. El agua procelosa que en parte simboliza “el mundo” habrá de convertirse en el transcurso del poema y gracias al proceso de purificación (ascética) en las “aguas tranquilas” y en el “hondo remanso” de la contemplación mística, en aquella “fontezuela”, donde el Rostro de Dios “fluye perennemente”.

En el poema subyace un misterio a develar que es un problema a resolver: cómo contemplar a Dios, cómo tocarlo y beber de él luego de haber sido heridos por Su amor, pues bien dice el Salmo XLI, versículo 2, que le sirve de epígrafe al soneto: “Como la cierva que brama/ en las corrientes de las aguas,/ mi alma tiene sed de Ti, Dios mío”.

El símbolo de la *fente* —sin perder su valor arquetípico— tiene, en el poema mencionado y en otros textos de la autora, un significado específicamente místico. Es el caso de otro poema —sin título— que forma parte de la serie *La canción de Sulamita*, escrito el 15 de junio de 1937. Para iniciar su soneto, Concha Urquiza, utiliza como epígrafe la célebre “Canción 12” del *Cántico Espiritual* que reza: “Oh cristalina fuente,/ si en esos tus semblantes plateados/ copiases de repente/ los ojos deseados/ que tengo en las entrañas dibujados”¹⁵.

Los versos del santo español habrán de modelar el texto de la autora mexicana respecto del tema, del lenguaje y del sentido místico. *La canción de Sulamita*, dice:

Ya corre el corazón por este suelo
como antes del remanso el agua impura;
aún lleva tierras en la entraña oscura
y pretende copiar la faz del cielo.

¹⁴ En las diferentes Biblias católicas consultadas es un “ciervo” y no una “cierva” y corresponde al Libro II, Salmo 42 que reza: “Como el ciervo brama por las/ corrientes de las aguas,/ Así clama por ti, oh Dios, el alma/ mía/ Mi alma tiene sed de Dios, del Dios/ vivo”, como por ejemplo en *La Santa Biblia. Antiguo y Nuevo Testamento*, Sociedades Bíblicas en América Latina, México, 1960. Además, en la *Biblia de Jerusalén*, por ejemplo, además de que también es un “ciervo”, el verbo “bramar” significa “suspirar”, “languidecer”, “desear” (Koren, Jerusalén, 1978).

¹⁵ Todas las referencias están tomadas de SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico Espiritual*, Porrúa, México, 1977, p. 288.

Van creciendo el dolor y el anhelo,
la corriente se turba y apresura
y es fuerte el sedimento de amargura,
más que las alas con que intenta el vuelo.

Si tendieras la mano solamente
y el agua temblorosa se aquietara,
ya, contemplando el cielo largamente,

¡Oh Deseado!, el corazón dejara
flotar sobre su seno transparente
la divina belleza de su cara (p. 26).

Destacan en este poema la alternancia del lenguaje erótico-místico. La palabra “entraña oscura” usada por Urquiza para aludir a su propio corazón atribulado por las cosas mundanas, contrasta con el adjetivo “cristalina”, que San Juan atribuye al agua de la fuente y que significa la pureza de las verdades de Cristo; Urquiza lo sustituye por el de “transparente” que remite a los sentimientos no fingidos y expuestos abiertamente; en contraste, la expresión “semblantes plateados” que en el poema del español aluden a la fe, la cual —en su glosa al *Cántico*— era comparada por San Juan con la plata en cuanto a “las proposiciones que nos enseña”, habrá de derivarse en el poema de la mexicana en las palabras “faz” y “cara”, que además de conservar su sentido místico originario de “verdades de Cristo”, al mismo tiempo tienen un segundo contenido simbólico, pues dichos sustantivos remiten a las manifestaciones apenas perceptibles de la presencia de Dios; la idea sanjuanista de que “los ojos deseados” están “en mis entrañas dibujados”, será sustituida por la idea de que el rostro del Amado “flota”, sobre el “seno transparente” del corazón, como si este órgano, convertido ya en agua limpia, fuera una especie de espejo sobre el que se reflejara una imagen.

Las aguas vienen a ser el corazón de la poetisa, centro de los sentimientos y pasiones humanas, siempre contradictorios y contrastantes (obscuridad y transparencia; agitación y calma). Las aguas involucran a su vez dos formas de movimiento: una horizontal, arrastrarse por el suelo como agua sucia, y otra vertical o ascensional, fluir o brotar como claro manantial. La “cristalina fuente”, sinónimo de la “cristalina fe”, según San Juan, seguirá apareciendo en otros poemas de Concha Urquiza, tanto en su valor simbólico general de medio de purificación y regeneración, como en el sentido místico, pero dándole la vuelta al significado: el amor que se siente por Dios restituye la fe y no como reza

la ortodoxia teológica, en el sentido de que la fe es el cimiento del amor; esto es, el corazón de la poetisa (“la fuente”) deberá ser purificado por el *amor*, pues así y sólo así puede conservarse la fe.

Igual que sucede en el poema de la cierva que corre despavorida a la par del río pero sin tocar sus aguas, “el corazón” es ahora el que convertido en torrente de agua lodosa “se turba y se apresura”, corazón que a través del dolor puede acceder a una etapa superior. La escena descrita en el poema viene a ser, en realidad, la alegoría sintetizada del proceso ascético, específicamente, de la etapa de “iluminación” de la que tanto hablan los místicos; pero también y en su doble valor simbólico, la alegoría del periplo amoroso.

En el poema de Urquiza el amor tiene el poder de transformarlo todo, de elevarlo todo. Pero, como señala el propio San Juan de la Cruz, el amor místico está regido por el principio de reciprocidad.

En este sentido, el poema de la escritora mexicana remite, de una manera a un tiempo sintética y enigmática, a otros significados con los que el símbolo de la fuente tiene relación y que son materias de la ciencia mística. Por ejemplo, la idea de la unión de amor con Dios. San Juan señala en la glosa o declaración a la “Canción 12” que sobre el dibujo de las verdades divinas infundidas por la fe al que aluden los versos “los ojos deseados/ que tengo en mis entrañas dibujados”, hay otro dibujo, el retrato del Amado en el alma del amante, que se retrata vivamente cuando hay unión de amor, esto es, cuando “...tal manera de semejanza hace el amor en la transformación de los amados, que se puede decir que cada uno es el otro y que entrambos son unos” (p. 289).

La unión mística o matrimonio espiritual implica un proceso de transformación absoluto, pues el amante se funde con el amado en una simbiosis total. Así que, si se logra una purificación completa, ese torrente proceloso del corazón en el poema de Urquiza, se confundirá —vía la purificación— con las aguas transparentes y tranquilas del gran río que es Dios. Sabemos, sin embargo, que dicha unión es sólo producto del deseo de Urquiza y que finalmente no habrá de realizarse. Hay demasiado impulso pasional para poder serenarse totalmente, hay demasiado dolor. Y sin embargo, las palabras en el poema —no obstante expresan lo ríspido, ruidoso y sucio— también aluden a lo armonioso y sereno, aunque de manera imaginaria, utópica, pues ese nivel puede alcanzarse si y sólo si “la mano” de Dios entra en acción.

El proceso místico-amoroso en otros poemas de Concha Urquiza aparece representado por el símbolo de la “llama de amor viva”. En su valor simbólico general, la “llama” coincide con el agua en cuanto a que

también significa purificación, iluminación y amor espirituales. La llama es la imagen del espíritu y de la trascendencia, “el alma del fuego”. En otro poema publicado dentro de la misma serie de la Sulamita, del 24 de junio de 1939, Concha Urquiza dice:

Cuando el herido cuerpo desfallece
Y la angustia en las venas se derrama,
El alma enciende su divina llama,
Y a tu sagrada voluntad se ofrece.

El dolor la despierta y la enardece,
Prende la sed. La voluntad inflama,
Y más parece entonces que te ama
Cuando más su miseria se parece.

Mas, ¡oh dulce dolor!, ¡oh llama amable!,
Oh congoja de carne miserable
Por donde rompe el alma hacia la altura!

Ya voy sabiendo amaros como míos,
Ya quiero que embistáis con nuevos bríos,
Ya tenéis el color de Su hermosura (p. 58).

El símbolo de la “llama viva de amor” conserva parte de su valor místico. Según declara San Juan, la “llama de amor viva” es el espíritu de Dios, esto es, el Espíritu Santo, “...al cual siente ya el alma en sí, no sólo como fuego que la tiene consumida y transformada en suave amor, sino como fuego que es, demás de eso, arde en ella y echa llama”¹⁶. El cambio que ofrece Urquiza a la interpretación del santo radica en que basándose en el principio de reciprocidad, el alma no es un ser abstracto sino una entidad que mora en un lugar específico, “la carne miserable”, el cuerpo; es sólo con referencia a él que se puede tener certeza del alma. Cuerpo y alma mantienen entre sí una relación inversamente proporcional pues a mayor dolor corporal, más amor espiritual. En Urquiza, el Espíritu Santo es sustituido por una figura en la que se concentra lo humano —pero lo humano sublimado— y lo divino, Cristo. La poeta está consciente de la imposibilidad de lograr un estado místico superior donde pueda sentir la presencia amorosa, suave y tranquila de Cristo, donde, como declara el poema de San Juan, “...dentro del horno inflamado del alma

¹⁶ SAN JUAN DE LA CRUZ, *op. cit.*, p. 376.

ha surgido una llama blanca que ya no hiere ni duele, sino que suaviza y acaricia”¹⁷. Y es que en Urquiza, lo único que es real y tiene cierto grado de certeza es el dolor, esa “congoja de carne miserable” por donde irrumpe el alma en su intento de elevarse hasta Dios.

A lo largo de los poemas religiosos y de corte místico escritos por Concha Urquiza, la acendrada autoconciencia de su propia naturaleza y circunstancia no remueven el obstáculo para el vuelo místico, pero le otorgan una lucidez que le permite emprender de una manera original –conservadora al mismo tiempo que renovadora–, la búsqueda de una espiritualidad y de una religiosidad que parecieran haberse perdido gracias al materialismo exacerbado de un mundo sin sentido. Los símbolos místicos serán un instrumento apropiado para dar cuenta de su peculiar experiencia religiosa.

MARGARITA LEÓN VEGA

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁷ HELMUT HATZFELD, *op. cit.*, pp. 360-361.

GIRANDO SOBRE GIRONDO: APUNTES SOBRE EL EROTISMO

En el presente trabajo abordaré la poesía de Girondo desde el punto de vista del erotismo. El tema es complejo, pues presenta dos posibilidades: *a)* el erotismo como *referente*, como *tema* de la poesía; *b)* el erotismo como *fenómeno de lenguaje*, en particular de la poesía. La segunda posibilidad constituye la parte medular de mi interés. Uno de los rasgos de Girondo es su rigor férreo en no conceder ni el más mínimo espacio a la poesía propiamente amorosa. Toda su escritura se cuida de no incurrir en el lirismo, en la solemnidad o en la cursilería. Lo logra hasta el punto de que ciertos críticos lo consideran, en su primera etapa, como un gran deformador de lo real; como un poeta que degrada al referente¹. Si lo grotesco en Girondo es uno de los rasgos que se han querido señalar, entonces se comprende la ausencia del amor.

El erotismo, en el sentido que le da Bataille², es la forma en que la sexualidad se desvía de su finalidad: la reproducción. Es una desviación que apunta al placer mismo. Es desde el punto de vista de la desviación que muchos autores correlacionan al erotismo con la poesía. Octavio Paz señala: “También en el poema—cristalización verbal— el lenguaje se desvía de su fin natural: la comunicación”³. Otros autores relacionan al erotismo con el Barroco, como Severo Sarduy. El proceso de la metaforización se basa, en gran medida, en la sustitución de un significante por otro que es ajeno al significado original. El procedimiento, según Sarduy, “erotiza” la totalidad de la obra. Al hablar del “neobarroco” latinoamericano, sostiene que las recientes producciones han conservado, y a veces ampliado, la distancia entre los dos términos del signo que constituye lo esencial de su lenguaje, en oposición a la estrecha adherencia de éstos, soporte del arte clásico. Abertura, falla entre lo nombrante y lo nombrado y surgimiento de otro nombrante, es decir metáfora. Distancia exagerada,

¹ Cf. MIHAI G. GRÜNFELD, *Oliverio Girondo y la poesía de viaje*, Tesis doctoral inédita, University of California, Berkeley, 1987.

² GEORGE BATAILLE, *El erotismo*, trad. A. Vicens, Tusquets, Barcelona, 1992.

³ OCTAVIO PAZ, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, México, 1994, p.

todo el barroco no es más que una hipérbole, cuyo “desperdicio” veremos que no por azar es erótico⁴.

El “desperdicio” de Sarduy alude a la abundancia, esto es, a la redundancia de los significantes en torno de los significados, que siempre son acotados, discretos, numerables. El término alude, en filigrana, al erotismo solitario, pues implica la existencia de un otro imaginario⁵. La maldición bíblica a Onan obedece a la necesidad que ha tenido el cristianismo de proscribir toda sexualidad alejada de la finalidad reproductiva, esto es, el sentido recto. Así pues, el barroco erotiza el lenguaje en la medida en que

La proliferación, recorrido previsto, órbita de similitudes abreviadas, exige, para hacer adivinable lo que oblitera, para rozar con su perífrasis el significante excluido, expulsado, y dibujar la ausencia que señala, esa traslación, ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye: lectura radial que connota, como ninguna otra, la presencia, la que en su elipsis señala la marca del significante ausente, ese a que la lectura, sin nombrarlo, en cada uno de sus virajes hace referencia, el expulsado, el que ostenta las huellas del exilio⁶.

Hasta aquí hemos visto que el erotismo se aproxima a la poesía (sin distinguos), como lo hace Octavio Paz. O bien se relaciona con el Barroco, en la perspectiva de Severo Sarduy. Los distinguos no interesan para la finalidad de mi análisis. Nada define la poesía de Girondo si la etiqueto como “barroca”. Lo verdaderamente relevante es la desviación del lenguaje poético (o literario, si se quiere) de la lengua práctica. En este desplazamiento se funda lo “erótico”. Veamos estos versos de Girondo⁷:

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan...
(p. 180).

⁴ SEVERO SARDUY, “El Barroco y el Neobarroco”, en *América Latina en su literatura*, coord. e introd. C. Fernández Moreno, Siglo XXI-UNESCO, México, 1978, p. 70.

⁵ Cf. OCTAVIO PAZ, *op. cit.*, p. 15.

⁶ SARDUY, *art. cit.*, p. 172.

⁷ Todas las citas de Oliverio Girondo proceden de *Obras completas*, est. prelim. de Enrique Molina, Losada, Buenos Aires, 1968.

Cada verso se constituye con tres verbos reflexivos. La métrica obedece al endecasílabo. Desde el punto de vista fónico, la repetición del pronombre *se* y la consonante *n* provocan el ritmo. Caben aquí dos posibilidades de erotismo, tal como anuncié al comienzo. El erotismo como referencia de orden externo, y el erotismo como lenguaje, de orden interno. En ambos casos se pone en escena la noción de juego, de simulacro. Si atendemos a la posibilidad del referente, observamos que a partir del cuarto o quinto verso los significantes (verbos en este caso) dejan de pertenecer al significado subyacente (el acto sexual); en la repetición obsesiva, los significantes se suceden unos a otros. En palabras de Sarduy:

Verbo, formas malgastadas, lenguaje que, por demasiado abundante, no designa ya cosas, sino otros designantes de cosas, significantes que envuelven otros significantes en un mecanismo de significación que termina designándose a sí mismo, mostrando su propia gramática, los modelos de esa gramática y su generación en el universo de las palabras. Variaciones, modulaciones de un modelo que la totalidad de la obra corona y destrona, enseña, deforma, duplica, invierte, desnuda o sobrecarga hasta llenar todo el vacío, todo el espacio —infinito— disponible⁸.

Aunque se trata de un poema erótico en los dos sentidos descritos, desde el punto de vista referencial es muy elemental en la medida en que el referente sólo se sostiene con cuatro o cinco versos. Difícilmente un lector de poesía podría encauzar la imaginación desde el punto de vista del objeto. La gracia y el don del poema radican en el lenguaje, en el juego, en el desperdicio de *palabras-semen*, en la abundancia que se regocija en sí y para sí. Hay pues, una pérdida parcial del objeto:

Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo “natural” de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción del mensaje —el de los elementos reproductores en este caso— sino su desperdicio en función de placer. Como la retórica barroca, el erotismo se presenta como la ruptura total

⁸ SARDUY, art. cit., p. 176.

del nivel denotativo, directo y natural del lenguaje —somático—, como la perversión que implica toda metáfora, toda figura⁹.

GIRANDO POR EL MUNDO

Sistematicemos la trayectoria de Gironde. La primera época es la de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) y *Calcomanías* (1925). El erotismo es referencial. Los contenidos asumen la óptica del machismo. La descripción es impersonal. Gironde es el ojo que describe, que pinta la brutalidad del deseo masculino: “hembras con las ancas nerviosas, un poquito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados” (p. 65).

Gironde describe el ambiente nocturno en “Milonga”. Las mujeres, designadas con palabras procedentes del contexto animal, son vistas por “machos” que tienen “la jeta hinchada de palabras soeces”. La analogía con el reino animal proviene de un ambiente, el de la fiesta, poblado por hombres que hablan una jerga exclusiva, excluyente. Las denominaciones despectivas se originan en la frustración del deseo, en la lejanía del objeto de deseo. Gironde recrea los mitos y fantasías masculinas en torno a la mujer española. En Sevilla “las mujeres tienen los poros abiertos como ventosita y una temperatura siete décimas más elevada que la normal” (p. 73). La mujer es objeto de observación:

Cada doscientos cuarenta y siete hombres,
trescientos doce curas
y doscientos noventa y tres soldados,
pasa una mujer

(p. 99).

Es decir, las mujeres se caracterizan por su ardor; son seres lúbricos y propiciadores que se exponen al deseo de los hombres. Una sola mujer para una multitud: surge a la superficie la fantasía masculina de que todas las mujeres son prostitutas en potencia. Las mujeres no tienen escapatoria. Desde cualquier ángulo, desde cualquier intersticio (corporal o moral), siempre de ellas emana la provocación. Ni siquiera en ámbitos solemnes, como El Escorial, dejan de provocar:

¡Salas donde la austeridad es tan grande,
que basta una sonrisa de mujer
para que nos asedien los pecados de Bosch
y sólo se desbanden en retirada

⁹ *Ibid.*, p. 182.

al advertir que nuestro guía
 es nuestro propio arcángel,
 que se ha disfrazado de guardián!
 (p. 116).

Las mujeres de un centro nocturno se ofrecen como objetos de deseo, conscientes de la representación ritual:

Los brazos en alto,
 desnudas las axilas,
 así dan un pregusto de sus intimidades,
 las “niñas” menean, luego, las caderas
 como si alguien se las hiciera dar vueltas por dentro,
 y en húmedas sonrisas de extenuación,
 describen con sus pupilas
 las parabólicas trayectorias de un espasmo,
 que hace gruñir de deseo
 hasta a los espectadores pintados en la pared
 (p. 113).

Sin embargo ellas han demorado su aparición en público para que, al hacerlo, provoquen “una descarga de joles!/ que desmaya a las ratas que transitan en el corredor” (p. 113).

En “Exvoto” (pp. 69-70), dedicado a las chicas de Flores, Girondo logra un gran poema al recrear una escena urbana típica sin concesión alguna al romanticismo. Y sin embargo el poema se sostiene gracias al hábil manejo que el poeta hace de los valores masculinos:

Las chicas de Flores, tienen los ojos dulces, como las almendras
 azucaradas de la Confitería del Molino, y usan moños de seda que les
 liban las nalgas en un aleteo de mariposa.

El poema difiere de los anteriores ejemplos. Del brutal machismo hay un desplazamiento hacia valores que se pueden codificar simplemente como masculinos. Las cargas de degradación se han atenuado y, en general, las connotaciones son positivas. Las chicas tienen atributos como “ojos dulces”, que parecen “almendras azucaradas”, los moños de seda se mecen en las nalgas, como “un aleteo de mariposa”. Todas las características de esta cita connotan atracción. Veamos el siguiente fragmento:

Las chicas de Flores, se pasean tomadas de los brazos, para transmitirse sus estremecimientos, y si alguien las mira en las pupilas, aprietan las piernas, de miedo a que el sexo se les caiga en la vereda.

Se establece un contraste entre su conducta ingenua propiamente pueblerina, con lo urbano. La mención de las pupilas y el sexo responden al miedo femenino a los hombres (miedo que oculta, paradójicamente, el deseo de las mujeres por exponerse como objetos). El poema continúa:

Al atardecer, todas ellas cuelgan sus pechos sin madurar del ramaje de hierro de los balcones, para que sus vestidos se empurpuren al sentir las desnudas, y de noche, a remolque de sus mamás—empavesadas como fragatas— van a pasearse por la plaza, para que los hombres les eyaculen palabras al oído, y sus pezones fosforescentes se enciendan y se apaguen como luciérnagas.

Los pechos de las chicas son metaforizados como frutas en flor suspendidas entre las ramas de los árboles. El paseo por la plaza exaspera a los hombres y a las mujeres. Es tal el deseo, que las palabras al oído, en lugar de ser proferidas, son “eyaculadas”. Hasta aquí Gironde describe conductas sociales codificadas. Logra una eficaz imagen del acoso. La conclusión del poema se esboza en el párrafo final, formulada como antítesis:

Las chicas de Flores, viven en la angustia de que las nalgas se les pudran, como manzanas que se han dejado pasar, y el deseo de los hombres las sofoca tanto, que a veces quisieran desembarazarse de él como de un corsé, ya que no tienen el coraje de cortarse el cuerpo a pedacitos y arrojarlo, a todos los que les pasan la vereda.

El deseo de los hombres, sofocante, es *odiado* y *deseado* simultáneamente. Expresa un doble temor: el terror a la castidad y a la soltería. Si no se arrojan a los hombres, los códigos son duros y amenazantes: hay que acceder al peligro que ellos significan o se exponen a otro peor.

Veamos algunos detalles del erotismo mediante la fragmentación del cuerpo: admitamos que el busto femenino es susceptible de proporcionar una visión del erotismo girondiano. En “Café-concierto” leemos: “la camarera me trae, en una bandeja lunar, sus senos semidesnudos... Unos senos que me llevaría para calentarme los pies cuando me acueste” (p. 55). Los pechos son capaces de representarse en una imagen cinética. La intención no busca tanto la descripción de los senos como la de acusar la

posición de la bandeja, superpuesta en primer plano al torso, y la insinuación de los senos ofrecidos al deseo. Los senos también son objeto de humor, como en “Apunte callejero”: “En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas” (p. 63). Los senos se relacionan por metonimia con el erotismo. Pero en el ejemplo citado se constituyen en sinécdoque: es la mujer (el todo), la que se pasea, la que busca una sonrisa.

La sensorialidad de las imágenes sobre el busto es notable, como este ejemplo de “Milonga”: “El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos” (p. 65). El sonido del bandoneón se “masculiniza”; tiene una voz de “gusano baboso” que altera la pelambre de la alfombra e “imanta” las partes erógenas de las mujeres.

Con el desparpajo de un *dandy* que viaja por el mundo, Girondo asume la perspectiva del blanco europeo¹⁰. En “Fiesta en Dakar” describe la capital de Senegal y de paso, con duro sarcasmo, describe a las mujeres negras: “El candombe les bate las ubres a las mujeres para que al pasar, el ministro les ordeñe una taza de chocolate” (p. 71). Se trata de un mecanismo de Girondo para eludir el romanticismo. La descripción de Dakar, puerto obligado para los turistas en tránsito, es una tentación que ofrece el pintoresquismo fácil. Pero Girondo lo evita con sus asociaciones inesperadas. El humor conduce a la dislocación surrealista en la descripción del corso carnavalesco:

mientras las chicas
se sacan los senos de las batas
para arrojárselos a las comparsas
(p. 74).

En “Biarritz” se habla de “Unas tetas que saltarán de un momento a otro de un escote, y lo arrollarán todo, como dos enormes bolas de billar” (p. 176). Girondo poetiza la obsesión masculina por los senos, capaces de invadir todo el espacio urbano. Sólo con la hipérbole se puede expresar la atracción que ejercen. En “Pedestre”, leemos: “De repente: el vigilante

¹⁰ Cf. GRÜNFELD, *op. cit.*, p. 138, donde afirma: “En sus primeros poemarios, Girondo comparte con Kipling esta posición distante y casi desdeñosa que le permite crear caricaturas más que perfiles humanos. Muy rara vez se perciben sentimientos de simpatía hacia los que describe. Predomina la caricatura negativa. Aún más, en la actitud de los poemas que describen África lo vemos asumir la identidad de un colonizador europeo”.

de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse” (p. 79).

Algunos críticos hablan de degradación del referente por parte de Gironde. Aquí me interesa ver que se constata la idea fija, la obsesión: el vigilante es un director de orquesta, los ruidos de la ciudad son la orquesta. Y los senos constituyen la esperada parte solista. Los ejemplos proporcionados, con su desborde metafórico, describen los senos y recrean el mundo masculino con sus personajes sorprendidos en lo cotidiano: la camarera, la paseante vista por una familia, la orquesta de tango. No faltan las mujeres africanas, cuyos senos, en lugar de dar leche, dan tazas de chocolate, los corsos épicos de comienzos del siglo XX, el tránsito de la ciudad, las coristas de un cabaret, etc.

GIRANDO POR LAS NUBES

Espantapájaros (1932) corresponde a la etapa que sigue: el cuerpo, tan importante en los ejemplos anteriores, ahora no importa. La piel, la nariz, el aliento, los senos no existen ante la exigencia contundente: “¡pero eso sí! —y en eso soy irreductible— no les perdono, bajo ningún pretexto, que no sepan volar. Si no saben volar ¡pierden el tiempo las que pretendan seducirme!” (p. 157). El texto completo se resemantiza, leído más allá de sí mismo. Revisemos esta afirmación de Enrique Molina:

Sintomáticamente, la inolvidable casa de Gironde, poblada de ídolos y telas, tapicerías de la lluvia, restos de naufragios y cultos desaparecidos..., esta casa, digo, estaba presidida, aparte del Espantapájaros guardián apostado en la entrada, por una enorme imagen —pintada por él mismo—, de la Mujer Etérea en pleno vuelo¹¹.

El referente del texto de la mujer etérea es fantástico si permanecemos en un nivel de análisis convencional. Pero en el nivel del símbolo, el texto —en su conjunto— se constituye en un “macrosignificante”, en un designador cuyo objeto es la pintura de Chagall. El mismo Gironde ha definido a la atmósfera chagalliana como poseedora de un “erotismo casto y espontáneo”¹². Así, el lenguaje del texto se condensa hasta convertirse en un signo en que la “falla”, la abertura entre lo nombrante y lo nombrado

¹¹ ENRIQUE MOLINA, “Hacia el fuego central o la poesía de Oliverio Gironde”, est. prelim. a las *Obras completas* de Gironde, p. 30.

¹² Cf. “Pintura moderna”, ensayo de Oliverio Gironde incluido en *Obras completas*, p. 228.

se ha agrandado tanto, que la sustitución, metáfora —como nos decía Sarduy—, erotiza la totalidad¹³.

La poesía erótica de Gironde ha transitado del deseo (primera etapa), al placer propiamente dicho, insinuado en el fragmento de *Espantapájaros* que he citado. El mundo femenino y la reacción masculina de los primeros libros de poemas consisten en la representación de elementos contiguos al acto sexual propiamente dicho. A esos elementos podríamos asociarlos con los juegos previos. Es el deseo no consumado lo que se pone en escena. El atractivo de los textos, lo sugestivo de ellos, es el cúmulo de imágenes. Con arreglo a las ideas de Barthes, se infiere que en *Espantapájaros*, su segunda etapa, asistimos al tránsito del deseo hacia el placer. El placer del texto, el texto de placer. No es el placer un espacio plenamente ganado por la literatura, porque ha predominado, en la inmensa mayoría de los casos, el deseo. La literatura erótica, en la medida en que representa, buscaría la excitación. El placer, por el contrario, es una meta que tiene obstáculos:

todo el esfuerzo consiste en materializar el placer del texto, en hacer del texto un objeto de placer como cualquier otro. Es decir...: ya sea abriendo mediante el texto la brecha del goce, de la gran pérdida subjetiva, identificando ese texto a los momentos más puros de la perversión, a sus lugares clandestinos¹⁴.

Retomo el texto que ya comenté: “Se miran, se presienten, se desean/ se acarician, se besan, se desnudan”, etc. Se trata de un texto de placer. Si la pretensión de Gironde hubiera sido la descripción del acto sexual con la finalidad de representar y/o excitar, habría incurrido en una ingenuidad. No es el deseo lo que subyace en el texto. Se trata del placer que el texto se provoca a sí mismo, ante la evidencia de la “pérdida subjetiva” (son palabras de Barthes), ante el objeto perdido del barroco. Así pues, la “erótica” de *Espantapájaros* se funda en el tránsito del deseo al placer. El camino no ha sido enteramente recorrido. Falta la tercera etapa, la final, que conducirá al fuego central.

GIRANDO POR EL CIELO

Con la publicación de *En la masmédula* (1956) asistimos al nacimiento de una experiencia poética excepcional, sin parangón en lengua española.

¹³ Cf. SARDUY, art. cit.

¹⁴ ROLAND BARTHES, *El placer del texto y Lección inaugural*, Siglo XXI, México, 1982, pp. 94-95.

Girondo logra una forma nueva y personal de expresión, mediante la invención de un nuevo lenguaje. Tiene antecedentes, desde luego, en el *Ulises* (1922), de Joyce. En poesía, las experiencias afines son *Trilce* (1922), de Vallejo y *Altazor* (1931), de Huidobro. En *la masmédula* constituye un mundo autónomo, gracias al uso de un lenguaje diferente, con enorme poder sugestivo en constante progresión; esto es, una vez “capturado” en ese universo verbal, el lector difícilmente puede escapar a su hechizo. El lenguaje nuevo, como tal, más que destruir el convencional, se busca a sí mismo, se reinventa constantemente. Aldo Pellegrini sostiene que en esta etapa de la poesía girondiana hay una restauración del *Cratilo*:

En Girondo hay una verdadera sensualidad de la palabra como sonido, pero más que eso todavía, una búsqueda de la secreta homología entre sonido y significado. Esta homología supone una verdadera relación mágica, según el principio de las correspondencias, que resulta paralela a la antigua forma visual y significado¹⁵.

Como suele suceder, los poetas se adelantan (o intuyen a su manera) a los descubrimientos de los lingüistas: ¿son las palabras las unidades últimas de significado? Parece que no y esto lo experimentó Girondo. El lenguaje —afirma Molina— se precipita en estado de erupción, los vocablos se funden entre sí, se copulan, se yuxtaponen, combinando seres y formas en “una especie de Jardín de las Delicias”¹⁶. Veamos algunos ejemplos: “eropsiquis”, “lunihemisferios”, “golocidalove”, “eromiel”, “plespacio”, “carnalescencia”, etc.

La poesía de Girondo parte de la experiencia vanguardista, en particular del cubismo y el futurismo, con ciertos elementos expresionistas, tal como corresponde a la década de los veinte. En la segunda etapa (*Espantapájaros*) Girondo emplea algunas técnicas del surrealismo y se advierten preocupaciones existencialistas. Es frecuente la tentación de asociar el extraño lenguaje de su último libro con el automatismo verbal. Breton postulaba que el automatismo favorecía el pensamiento en estado puro y que la conciencia adquiriría un estado superior al de la vigilia¹⁷. Tales creencias resultaron ser falaces. Sigamos a Starobinski:

¹⁵ ALDO PELLEGRINI, “Oliverio Girondo”, ensayo que prologa la *Antología de Oliverio Girondo*, Argonauta, Bueno Aires, 1989, p. 38.

¹⁶ Art. cit., p. 37.

¹⁷ Cf. “Primer manifiesto del surrealismo”, “Secretos del arte mágico del surrealismo”, en MARIO DE MICHELI, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Forma, Madrid, 1992, pp. 313-353.

La actividad psíquica superior —el pensamiento—, lejos de ser un automatismo, es el resultado de una integración compleja: lo que caracteriza al pensamiento no es que respete las leyes de la lógica, sino que se emancipa de la regularidad previsible de automatismo¹⁸.

Las dificultades que a Breton se le presentaron, continúa Starobinski, fueron varias. Surge el interrogante de si los surrealistas, en verdad, habían logrado el automatismo puro o si, por el contrario, sólo hacían un simulacro del mismo. Indudablemente, en la escritura, sería necesaria una cierta concesión en favor del estilo y la calidad. *En la masmédula* se rige por una sólida concepción de la poesía. Su construcción es el fruto de una consciente labor de búsqueda que ha durado años. Las invenciones de Girondo son, en buena medida, el resultado de una condensación. Este procedimiento se emparenta con los mecanismos de las formaciones del inconsciente, esto es, desplazamiento y condensación, o metonimia y metáfora¹⁹. Así, la condensación es asimilable a la metáfora, la sustitución y la sincronía; el desplazamiento se vincula con la metonimia, la combinación y la diacronía. En el lenguaje de Girondo predomina la primera posibilidad. *En la masmédula* es la gran metáfora de una antítesis: erotismo-soledad. Como procedimiento característico del barroco, dice Sarduy, la condensación es “fusión, intercambio entre los elementos —fonéticos, plásticos, etc.— de dos de los términos de una cadena signifiante, choque y condensación de los que surge un tercer término que resume semánticamente los dos primeros”²⁰.

La fusión de los términos, en estos casos, consiste en la distorsión de la forma que posibilita la exuberancia. En esto, como es evidente, no hay automatismo. Sarduy cita a Barthes: “El sentido no puede surgir si la libertad es total o nula; el régimen del sentido es el de la *libertad vigilada*”²¹. No hay concesiones al sin-sentido. La condensación debe distinguirse tanto de la sustitución, en la cual un signifiante es escamoteado, como de la proliferación, en la cual una cadena de significantes envuelve a un signifiante primero, como en “se miran, se presienten, se desean... etc.”

¹⁸ JEAN STAROBINSKY, “Freud, Breton, Myers”, en JEAN LAPLANCHE (comp.), *Interpretación freudiana y psicoanálisis*, Paidós, Buenos Aires, 1972, p. 15.

¹⁹ Cf. ANIKA RIFFLET-LEMAIRE, *Lacan*, Hermes-Sudamericana, México, 1983, cap. 2.

²⁰ SARDUY, art. cit., p. 173.

²¹ *Id.*, las cursivas son mías.

De *En la masmédula* (1956) veamos “Mi lumía” (pp. 421-422) que tiene particular interés. Desde el título se advierte el procedimiento de la condensación. La palabra *lumía* es el resultado del aglutinamiento de *lumia* + *mía*. El primer término procede del santanderino; etimológicamente significa “hechicera”, aunque actualmente también significa “prostituta”. A su vez, el término proviene del griego, *lamia*, que significa “mujer del agua”. Con la fusión del posesivo *mía* el vocablo original rompe el diptongo. La eficacia de la fusión es notoria: además de adquirir un nuevo significado, quedaría la duda de si Girondo simplemente acentuó *lumia* o bien, como supongo, condensó *lumia* + *mía*, con lo cual se produce una tercera significación, “mi luz mía”, una redundancia deliberada. Pero veamos algunos versos del poema:

Mi lu
 Mi lubidulia...
 Mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma

 mi lu
 más lar
 más lampo

 mi lubella lusola
 mi total lu plevida
 mi toda lu
 lumía.

El poema es un ejemplo paradigmático del tipo de poesía erótica que pretendo describir, tanto por el referente como por la escritura (“sensualidad de la palabra”, ha escrito Pellegrini). En el plano semántico, el poema adquiere un particular interés. Se trata de un texto construido con metáforas puras: un término sustituye a otro, ausente. Podemos suponer que esa ausencia es un “tú”, sobreentendido por el posesivo: “mi lu, mi luar, mi mito”. Así, *lu*, *luar* y *mito* son metáforas del “tú”. Desde la sugestión significativa es posible observar la sintaxis. En la formación de significaciones que produce la sensualidad de las nuevas palabras, inteligimos una sintaxis subterránea que organiza coherentemente el texto. Es una sintaxis que fluye segura, oculta en el absurdo aparente del texto, en el sin-sentido. Es decir, bajo una fachada libérrima y anárquica, bajo la ilusión del surrealismo, existe lo que Barthes llamó “libertad vigilada”, necesaria en la poesía. Los posesivos, por ejemplo, enumeran una serie de epítetos o cualidades que son analogías de una bella mujer y producen un efecto que

recae en el mismo sujeto. Las connotaciones semánticas de las palabras condensadas son decisivas para la comprensión del texto. La conclusión no puede dejarse esperar. La significación “luz”, el objeto de deseo, se identifica con la pasión amorosa. La luz, fuerza que alimenta y da vida, al mismo tiempo cura el dolor. Son tópicos de la literatura de todos los tiempos. Se trata de un amor sublimado puesto que entre “luz” y “fuego” hay distancia. El fuego es esa parte de la llama doble que significa pasión carnal. En el poema existe la otra parte de la llama, el fuego del lar que es, como se sabe, doméstico, apacible. Así pues, la luz del poema es la de un amor sublimado. Predomina la ternura, sin que la pasión desaparezca enteramente. Se trata del erotismo “casto y espontáneo” que Girondo vio en Chagall y que yo le atribuyo a él mismo. La sorpresa de la conclusión permite comprender que el placer del texto ha suplantado al deseo de la primera etapa.

La pureza, búsqueda que abarcó cuatro décadas, paradójicamente se ha sedimentado como deseo no resuelto a juzgar por los últimos poemas que escribió (por ejemplo, “Cansancio”) en donde rubrica su trayectoria poética con el mensaje del silencio y la soledad. Así pues, aun cuando “silencio” y “soledad” sean sus últimas palabras, el erotismo de su poesía, en las tres etapas de su evolución, constituye uno de los testimonios con que Girondo demuestra una profunda adhesión a la vida y un deseo de trascendencia.

GUILLERMO LESCANO ALLENDE

Universidad del Claustro de Sor Juana

LAS OCTAVAS REALES DE OLIVERIO GIRONDO

El 15 de mayo de 1924 apareció publicado el “Manifiesto Martín Fierro”, en el cuarto número de la revista que llevaba el mismo nombre; durante años se especuló acerca del posible autor de este texto, pero hoy sabemos que fue Oliverio Gironde (1891-1967). Uno de los párrafos de este manifiesto dice así:

Martín Fierro ve una posibilidad arquitectónica en un baúl *innovation*, una lección de síntesis en un marconigrama, una organización mental en una rotativa, sin que esto le impida poseer —como las mejores familias— un álbum de retratos que hojea, de vez en cuando, para descubrirse a través de un antepasado... o reírse de su cuello y de su corbata¹.

Me interesa destacar estas palabras porque mi propósito es mostrar que en ese *álbum de retratos* que el argentino hojeaba, *de vez en cuando, para descubrirse*, aparece, inconfundible, la imagen de Francisco de Quevedo. Cuatro orillas se vinculan: la torre de Juan Abad y Buenos Aires, el Barroco español y la Vanguardia hispanoamericana; esta relación es tan evidente que puede parecer lugar común, sin embargo, el diálogo constante que entablaron los movimientos vanguardistas con la tradición literaria —no sólo hispánica— es un campo de investigación muy amplio que puede aportar muchos elementos para comprender mejor las intenciones poéticas de cada autor. En este caso estudio la lectura (“conversación con los difuntos”) que hizo Gironde de un largo poema burlesco muy poco conocido de Quevedo, para apropiarse una de sus estrofas actualizando la intención, la estructura y el contenido².

¹ En *Las Vanguardias latinoamericanas*, ed. J. Schwartz, F.C.E., México, 2002, pp. 142-143.

² Esta ponencia no lleva epígrafe porque me daría pena usar alguno de los que me he estado robando: aquellos que algunos especialistas han puesto en diversos trabajos, reflexionando acerca de la *imitatio poetica*. Dejo aquí una pequeña antología de epígrafes robados que puede resultar interesante, tanto por lo que dicen, como por quiénes y dónde los utilizaron: “Tout le monde imite. Tout le monde ne le dit pas”, Louis Aragón, *Les yeux d’Elsa* (robado del estudio de Antonio Vilanova sobre *Las fuentes del Polifemo*). “Immature poets imitate; mature poets steal”, T. S. Eliot (del artículo de ANTHONY STANTON, “Luis

En las ediciones de la poesía de Francisco de Quevedo que hicieron, por ejemplo, Aureliano Fernández-Guerra o Marcelino Menéndez y Pelayo (que son las que pudo haber leído Oliverio Girondo) aparece publicado el inconcluso *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*. No se ha podido establecer con certeza la fecha en la que fue escrito el poema; José Manuel Blecua, apoyándose en un estudio de James O' Crosby y en una de las cartas del poeta, propone que fue entre 1626 y 1638³. El texto se inspira en el *Orlando Innamorato* de Boiardo (1434-1494) y “constituye la genial demolición de todo un mundo de fantasías y de una tradición poética, mediante las caricaturas e hipérboles grotescas, contraste del lenguaje culto y plebeyo, y la parodia de todos los formulismos del género”⁴ caballeresco. Es una lástima que Quevedo no haya terminado el poema y que no aparezcan los disparates, locuras y furores de Orlando el enamorado (como promete la primera octava del poema), pues “los chistes, los retruécanos, las irreverencias, las ocurrencias de toda índole son más esperables y, en efecto, más frecuentes en quien no está sometido a un determinado código, sea el de la honra o el del amor cortés”⁵. Cito el fragmento que me interesa, donde describe el combate de dos caballeros (Ferragut y Argalía):

Las armas, con el sol, están ardiendo
y arrojando centellas fulminadas;
a poder de los tajos y reveses,
en fraguas se volvieron los arneses.
Se majan, se machucan, se martillan,
se acriban y se punzan y se sajan,
se desmigajan, muelen y acrebillan,

Cernuda y Octavio Paz: convergencias y divergencias”, en JAMES VALENDER, comp., *Luis Cernuda en México*, 2ª ed., F.C.E., México, 2002, pp. 44-59). “No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to dead poets and artists”, T. S. Eliot (del libro de RODRIGO CACHO CASAL, *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Universidade, Santiago de Compostela, 2003).

³ FRANCISCO DE QUEVEDO, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Castalia, Madrid, 1999, t. 3, núm. 875. El estudio de JAMES O' CROSBY es “Creación y revisión de una sátira contra Francisco Morovelli”, *En torno a la poesía de Quevedo*, Castalia, Madrid, 1967, pp. 43-55.

⁴ IGNACIO ARELLANO, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Universidad de Navarra, Pamplona, 1984, p. 250.

⁵ ANTONIO CARREIRA, *Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo* [original mecanográfico], p. 2.

se despizcan, se hunden y se rajan,
 se carduzan, se abruman y se trillan,
 se hienden y se parten y desgajan:
 tan cabal y tan justamente obran,
 que las mismas heridas que dan cobran⁶.

Esta última octava, gracias a la rápida enumeración de verbos reflexivos, es una estrofa en donde el movimiento, más que perder “toda armonía” e instaurar “un vértigo caótico”⁷, crea una sucesión (casi cinematográfica) de imágenes que remata rompiendo la anáfora y cambiando la prosodia de los seis versos anteriores (mientras la anáfora permanece, los endecasílabos tienen tres acentos, en los dos últimos versos hay 4: “tan *cabal* y tan *justamente* obran, / *que todas las heridas que dan cobran*”). En los dos primeros versos de la estrofa hay el mismo esquema acentual: segunda, sexta y décima sílabas, o bien, dos endecasílabos heroicos que introducen al combate en sí: “Se majan, se machucan, se martillan, / se acriban y se punzan y se sajan”; el tercer verso rompe la introducción y cambia el ritmo sencillo del primer hemistiquio en los primeros versos (el acento va de la segunda a la cuarta sílaba, como para tomar aire en medio de la batalla): “se desmigajan, muelen y acrebillan”. Los versos cuarto y quinto representan el centro de la octava por su prosodia melódica de acentos en la tercera sílaba: “se despizcan, se hunden y se rajan, / se carduzan, se abruman y se trillan”. La construcción de esta octava respeta las preceptivas más rígidas, pues “ha se de advertir, que las octavas requieren acabar razón a cada pie de dos en dos, y en los postreros resumir toda la copla”⁸.

Ya sea por su novedad o eficacia, esta octava real ha llamado la atención de dos poetas que le rindieron homenaje en muy distintas épocas. El primero hubiera sido imposible de localizar sin los comentarios amables de Antonio Alatorre: el agustino fray Diego Tadeo González –1733-1794–, quien, con José Cadalso y Gaspar Melchor Jovellanos, fundó la escuela poética de Salamanca en el XVIII; entre su poesía hay una pieza que se cita como ejemplo de la riqueza de la lengua y que se reimprimió con gran éxito durante toda la vida de su autor: *El murciélago alevoso*, que cuenta el trato que merece ese pájaro maligno:

⁶ QUEVEDO, *op. cit.*, núm. 875, canto II, vv. 365-376.

⁷ Como dijo IGNACIO ARELLANO en, *op. cit.*, p. 266.

⁸ MIGUEL SÁNCHEZ DE LIMA, *El arte poética en romance castellano* (1580), ed. R. Balbín Lucas, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Madrid, 1944, p. 63.

“visión nocturna y grave,/ nuevo horror de las sombras, nuevo luto”. La relación con el poema de Quevedo se puede escuchar en estos versos:

Y todos bien armados
de piedras, de navajas, de agujones,
de clavos, de punzones,
de palos por los cabos afilados
(de diversión y fiesta ya rendidos),
te embistan atrevidos,
y te quiten la vida con presteza,
consumando en el modo su fiereza.
Te puncen y te sajen,
te tundan, te golpeen, te martillen,
te piquen, te acribillen,
te dividan, te corten y te rajen,
te desmiembren, te partan, te degüellen,
te hiendan, te desuellen,
te estrujen, te aporreen, te magullen,
te deshagan, confundan y aturrullen⁹.

Se trata de dos octavas algo raras, Tomás Navarro Tomás las llama *octavas aliradas*: “ciertas combinaciones de ocho versos con aspecto de estancias pueden más bien considerarse como octavas aliradas. Ejemplo de esta clase es la estrofa ABABCCDD, usada por fray Diego Tadeo González en *El murciélago alevoso* y por Arriaza en *Contra la seducción*”¹⁰. Claramente se puede apreciar la influencia de la octava de Quevedo en los versos del agustino; lo más sencillo es ver cuántos verbos coinciden en la enumeración de ambos. En el primer verso —*Te puncen y te sajen*— hay dos verbos que aparecen en el segundo del poema de Quevedo —*se acriban y se punzan y se sajan*—; así, *martillen*, *acribillen*, *rajen*, *partan* e *hiendan* corresponden a algunos utilizados en el *Orlando*. La influencia poética de la octava real se extiende hacia la construcción de la octava alirada: ésta sólo tiene cinco endecasílabos —vv. 2, 4, 5, 7 y 8—, el primero tiene la misma prosodia heroica que los dos iniciales de la octava del *Orlando*, los

⁹ *Poesías* de fray Diego Tadeo González, en *Poetas líricos del siglo XVIII*, M. Rivadeneyra, Madrid, 1869, *BAE*, 61, pp. 187-188, vv. 105-120.

¹⁰ TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Syracuse University Press, New York, 1956, p. 293. Hay que señalar que el esquema de rimas propuesto en la *Métrica* falla, pues en el poema de fray Diego se ve el siguiente: aBbACcDD. Tal vez el poema de Arriaza, que no conozco, mantenga el esquema allí indicado.

que nos introducen al combate; los dos siguientes –cuarto y quinto– constituyen el centro de la octava, pues comparten el ritmo melódico de acentos en la tercera sílaba; finalmente, los últimos versos de la octava del *murciélago* resumen la prosodia que desarrollaron los endecasílabos anteriores. La simetría de ambas octavas no puede ser casual, pero tal vez la preferencia de fray Diego por la estrofa alirada frente a la real se deba a que fue un lector apasionado de la poesía de fray Luis de León.

No sé cómo conoció exactamente Oliverio Gironde a Francisco de Quevedo; algunas de las ediciones que circulaban en la época eran la de Aureliano Fernández-Guerra o la de Marcelino Menéndez y Pelayo. La crítica ha discutido sobre el neobarroquismo del argentino, pero hay poco dicho sobre cómo se apropió del Barroco: ya Jorge Schwartz destacó la posible relación del título *En la mas médula* (y de toda su poética) con la poesía de Luis de Góngora (“en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”) y de Quevedo (“medulas que han gloriosamente ardido...”). Hay un eco de la poesía del madrileño que ha pasado desapercibido por los lectores, especialistas o no, en la poesía de Gironde. El libro *Espantapájaros (al alcance de todos)*¹¹ tiene 24 textos (sin contar el caligrama que aparece al principio) de problemática definición genérica, como sucede con la mayor parte de la producción poética y narrativa de vanguardia; en su artículo “El relato limítrofe”, Saúl Yurkievich dijo que los textos de *Espantapájaros*: “sus veinticuatro piezas, numeradas y sin título, oscilan entre los polos narrativo y poético, pero sólo dos se alinean nítidamente en las categorías de poema y cuento. (Ambas se sitúan en posiciones simétricas, la una es la decimosegunda, la otra es la vigésimo-cuarta)”¹². Es ese único “poema” de *Espantapájaros*, el número 12, el que me interesa destacar, porque se advierte la presencia de Quevedo:

Se miran, se presienten, se desean,
se acarician, se besan, se desnudan,
se respiran, se acuestan, se olfatean,
se penetran, se chupan, se demudan,
se adormecen, despiertan, se iluminan,
se codician, se palpan, se fascinan,
se mastican, se gustan, se babea,
se confunden, se acoplan, se disgregan,
se aletargan, fallecen, se reintegran,

¹¹ Buenos Aires, 1932.

¹² En OLIVERIO GIRONDE, *Obra completa*, coord. Raúl Antelo, Archivos-UNESCO, Madrid-México, 1999, pp. 705-706 (las *cursivas* son mías).

se distienden, se enarcan, se menean,
 se retuercen, se estiran, se caldean,
 se estrangulan, se aprietan, se estremecen,
 se tantean, se juntan, desfallecen,
 se repelen, se enervan, se apetececen,
 se acometen, se enlazan, se entrechocan,
 se agazapan, se apresan, se dislocan,
 se perforan, se incrustan, se acribillan,
 se remachan, se injertan, se atornillan,
 se desmayan, reviven, resplandecen,
 se contemplan, se inflaman, se enloquecen,
 se derriten, se sueldan, se calcinan,
 se desgarran, se muerden, se asesinan,
 resucitan, se buscan, se refriegan,
 se rehuyen, se evaden y se entregan¹³.

Trescientos años después de que se escribió el *Orlando* (como si se tratara de un homenaje) Oliverio Gironde se sintió atraído por la octava de Francisco de Quevedo y ejercitó su propia escritura basándose en la del madrileño; merece la pena analizar un poco despacio su poema erótico, porque comparte muchos rasgos formales con la octava quevediana.

El poema número 12 consta de 24 versos endecasílabos con rima consonante (menos la licencia del v. 9); la anáfora verbal de la octava de Quevedo crece exponencialmente en el poema de Gironde: de seis a veinticuatro versos y de 18 a 71 verbos. Si dividimos los veinticuatro versos en tres estrofas, obtenemos tres octavas de endecasílabos con rima consonante, es decir, una especie de octavas reales¹⁴. La estructura prosódica del poema es muy sólida: el primer verso introduce —al igual que en la octava de Quevedo— a la acción del poema, conservando un ritmo heroico con acentos en segunda, sexta y décima sílabas (*Se miran, se presienten, se desean*); en cambio, los 23 versos que restan mantienen el mismo paso melódico que hay en el centro de la octava del *Orlando* (*se despizcan, se hunden y se rajan, / se carduzan, se abruman y se trillan*), la tensión

¹³ Cito la edición que hizo Raúl Antelo de las *Obras completas* de Gironde, p. 93, vv. 1-24. En todas las ediciones del poema aparece acentuada, que no debería, la conjugación del verbo rehuir en el último verso.

¹⁴ Hay que notar que los consonantes son 8, como si fuera una clave para descubrir las *estrofas* escondidas: *-ean* (vv. 1, 3, 7, 10 y 11), *-udan* (vv. 2-4), *-inan* (vv. 5 y 6), *-egan* (vv. 8, 9, 23 y 24), *-ecen* (vv. 12, 13, 14, 19 y 20), *-ocan* (vv. 15 y 16), *-illan* (vv. 17 y 18) e *-inan* (vv. 21 y 22).

poética se esparce con la continuidad de la anáfora y su idéntica prosodia. El esquema de acentos en tercera, sexta y décima sílabas a lo largo del poema del argentino crea un ritmo monótono reforzando el recurso anafórico, como si se alargara el centro de la octava sin darle un remate definitivo en el encuentro amoroso; aunque, por otra parte, los dos versos finales (*resucitan, se buscan, se refriegan, / se rehuyen, se evaden y se entregan*) resumen y cierran el resto del poema.

Parece extraño que Girondo, en su poema erótico, haya tomado como modelo una forma poética como las octavas reales, tan solemnes, que normalmente narraban hazañas épicas. Aunque el preceptista Sánchez de Lima haya dicho que: “es compostura para seguir su estilo, en cantos, en églogas, en historias largas: y puede el poeta hacer las octavas que le pareciere”¹⁵, los temas y motivos que se desarrollaron normalmente en las octavas son historias bélicas (como los poemas de Ercilla, Pedro de Oña) o grandes poemas mitológicos (como *La fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora y el *Orfeo* de Juan de Jáuregui). ¿Por qué utilizó Girondo una estructura que desarrolla motivos épicos para escribir un poema erótico? El suizo Denis de Rougemont trató a fondo el tema en *El amor y occidente*: “desde la antigüedad, los poetas han usado metáforas guerreras para describir los efectos del amor natural”¹⁶. El texto de Girondo desarrolla un concepto que sostiene paralelismos entre la guerra y el amor, y es, como dijo Saúl Yurkiévich, una “guerra de amor” donde: “sujeto y objeto, intercambiables, se involucran en la arquetípica pareja sexual”¹⁷. Una guerra amorosa perfectamente lograda que combina el lenguaje digno de un molimiento de huesos con escenas altamente eróticas:

se perforan, se incrustan, se acribillan - se acarician, se besan, se desnudan

se desgarran, se muerden, se asesinan - se penetran, se chupan, se demudan.

Girondo acopló la octava épico-burlesca de Quevedo al universo amoroso con un juego conceptual muy atinado: el amor y la guerra lo comparten todo, incluso estructuras poéticas.

Hay dos ejemplos más que creo que tienen mucha relación con el poema de Girondo. Un poema tardío de Pablo Neruda, “Las fieras” (de *La espada encendida*, 1969-1970) comienza con los siguientes alejandrinos:

¹⁵ SÁNCHEZ DE LIMA, *op. cit.*, p. 63.

¹⁶ *El amor y occidente*, trad. R. Xirau, Conaculta, México, 1993, pp. 241.

¹⁷ “El relato limítrofe”, *op. cit.*, p. 707.

Se deseaban, se lograban, se destruían,
se ardían, se rompían, se caían de bruces
el uno dentro del otro, en una lucha a muerte,

se enmarañaban, se perseguían, se odiaban,
se buscaban, se destrozaban de amor¹⁸.

Los vínculos entre ambos textos son evidentes, como también algunos versos de la última versión (1997) del poema de Octavio Paz —dedicado a Silvina Ocampo—, “Arcos”, en donde describe la escritura poética como un:

agua que se desliza y no transcurre,
río feliz que enlaza y desenlaza
un momento de sol entre dos álamos,
en la pulida piedra se demora
y se desprende de sí mismo, sigue,
se fuga, se persigue, no se alcanza
y al fin se desvanece en esta línea¹⁹.

En estos versos está implícita la idea que expresó Gironde sobre la tradición poética en el “Manifiesto Martín Fierro”: la escritura como imitación e innovación es un proceso que va en busca de sí mismo y que debe superarse necesariamente: “río feliz que enlaza y desenlaza/ un momento de sol entre dos álamos”, entre dos orillas.

PABLO LOMBÓ MULLIERT

El Colegio de México

¹⁸ *La espada encendida*, Seix Barral, Barcelona, 1977, p. 23, vv. 1-5.

¹⁹ OCTAVIO PAZ, “Arcos”, en *Libertad bajo palabra, Obra poética*, ed. del autor, F.C.E., México, 1997, pp. 44-45, vv. 12-17.

CANON E IDENTIDAD NACIONAL
EN LA LITERATURA ARGENTINA RECIENTE:
DE RICARDO PIGLIA A TOMÁS ELOY MARTÍNEZ

Dentro de la ficción nacional argentina, y aún fuera del espacio local, dos nombres adquieren sólida relevancia en los últimos 20 a 25 años: Ricardo Piglia y Tomás Eloy Martínez, ambos, actualmente profesores en prestigiosas universidades norteamericanas (Princeton, el primero; Rutgers, el segundo) y ambos también, de distinto modo, revolucionadores del canon literario que les sirvió de base estética¹.

Tanto la reflexión sobre el canon como los intentos de revertirlo que llevan a cabo sus obras, enfrentan al lector con la interpretación de la literatura como punto de inflexión donde estética, ficción e historia confluyen², consolidando los ejes intelectuales de lo que tradicionalmente se configura como la identidad nacional, por lo tanto, en la reflexión literaria ficcionalizada, como asimismo, en la ficción convertida en apetecible historia nacional, el lector se asoma a los dilemas y paradojas que recorren el pensamiento local.

Sin duda, estos dilemas, literariamente, tanto en Piglia como en Martínez se construyen sobre una amalgama de reapropiación, refundación y refundición (valga el juego de palabras) de dos autores relevantes al canon nacional que, unidos y repensados, resultan revulsivos en su reunión y dan sentido a un nuevo estilo; estos son el Borges que a partir de los años cuarenta, con sus relatos ensayísticos, exasperó el concepto de ficción, y el Walsh que, a partir de los años sesenta, con su profunda revisión del género periodístico, lo convirtiera, años antes que Truman Capote, en erizado policial, legible tanto en busca de información, como asimismo, en el límite genérico de la ficción.

La distancia entre ambos es abismal, y podría decirse que Walsh escribió de espaldas a Borges tanto por su concepción ideológica como por la estética; precisamente por ello la construcción de un producto que enlace estilísticamente la herencia de ambos autores no puede resultar

¹ Me ocupé de este tema en *La novela histórica latinoamericana entre dos siglos. Un caso: Santa Evita, de paseo por el canon*, Tesis doctoral, University of Oregon, 2003.

² Cf. TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, "Historia y ficción: dos paralelas que se tocan", en KARL KOHUT (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*, Iberoamericana, Madrid, 1996.

en otra cosa que en una profunda revisión y un redireccionamiento del canon nacional, que incide en la noción de historia e identidad nacional a través de la construcción de una palabra estética ligada, en ocasiones, a una marginalidad que asigna lugares ya no periféricos, pero lo hace con el estilo heredado del intelecto borgeano. Es justamente de este nuevo producto del que queremos ocuparnos.

Para lograrlo, es necesario partir desde antes, es decir, precisamente del momento en que una tensa polaridad funda la literatura moderna argentina y subyace en la escritura como término imborrable y último del palimpsesto que sobre esa oposición se inscribe, adquiriendo los diferentes rostros característicos que la revisten según quién sea el autor de turno. Ésta es, sin lugar a dudas, la de civilización/ barbarie, donde tradicionalmente se enfrentan la cultura letrada urbana europeizada, elitista, y la vida popular rural, caudillista, “salvaje”, interpretada como el mal nacional latinoamericano que es necesario erradicar para consolidar el “progreso” vinculado a la idea de urbanización.

Así, el término “bárbaro” que en Europa había sido “antes que nada una metáfora literaria que remite al bárbaro histórico”³ —al menos hasta la Revolución francesa— inicia, en esa antinomia, su deslizamiento latinoamericano desde ser una metáfora literaria, a ser la función orientadora en la cartografía socio-política naciente en el siglo XIX, que naturaliza la fractura entre urbanismo “civilizador” como desarrollo, y memoria social y ancestrales tradiciones arcaizantes como “barbarie” involutiva.

Esta función orientadora, matriz también de otras dicotomías derivadas, como naturaleza *vs.* cultura, tradición *vs.* progreso, orden *vs.* caos, persiste en el siglo XX y se reedita en la interpretación del peronismo como un *continuum* de esa polaridad vivificada. A partir de allí y después del extrañamiento inicial que la irrupción de “los otros” como sujetos —y ya no objetos— de la escritura produce, la literatura nacional ha tomado claramente partido, lo cual no era tan evidente hasta entonces, mientras la escritura era una tarea sólo de la elite letrada, que se autopresentaba como defensora de la “civilización”, con su incuestionable punto de partida en Sarmiento y Lugones como uno de sus puntos álgidos y con la característica de ser, gran parte de las veces, literatura de exilio.

³ MARISTELLA SVAMPA, *El dilema argentino: civilización o barbarie. De Sarmiento al revisionismo peronista*, El Cielo por Asalto, Buenos Aires, 1994, p. 35.

Después de los cambios estéticos que implican tanto Borges como Walsh desde diferentes ángulos ¿cuál es el redireccionamiento del canon que tanto Piglia como Martínez evidencian? ¿cómo desmontan la paradoja de la polaridad para transformarla en posibilidad textual, que asigne voces a los ausentes de la historia? ¿cuál es el valor revulsivo de la doble filiación literaria?

En una novela como *Respiración artificial*⁴, en la cual la anécdota central es apenas poco más que una excusa para el debate literario, Piglia centra su objetivo en la discusión del canon nacional, hasta el punto de convertirla en un texto de lectura ardua para quien, aún siendo un intelectual de la literatura, no conozca a fondo la historia literaria argentina. En ese debate –reflexiva crítica ficcionalizada– Borges es ya leído a la luz de sus influencias y repensado en su relación prácticamente inédita, con Roberto Arlt, a quien se menciona como su opuesto estilístico.

La novela es, además, un debate –y una pregunta abierta– sobre la escritura literaria, escrita innovadoramente contra todos los estilos previamente ensayados; con ello establece su diferencia, y la ficción se vuelve allí autorreflexiva, cuestionadora de su propia condición. Así, como ha dicho María Antonieta Pereira, la literatura

trae en sí misma el virus del texto ensayístico, las historias de otras lecturas, el murmullo de voces refrenadas y el gusto por la polémica, que es tan neobarroco y tan posmoderno. En una clásica re-versión del simulacro, se deja fascinar por el ensayo y sobrevive por medio de recursos extraídos de éste⁵.

Piglia es, en este sentido, un autor “anfíbio”, se mueve con la misma facilidad en la ficción que en el ensayo, y es en la reflexión breve donde encuentra su apoteosis; prueba de ello son las páginas de *La Argentina en pedazos*⁶, texto en que, a través de seleccionados relatos violentos en distinto grado, de diversos autores consagrados, ilustrados por diferentes dibujantes de *comic*, construye ensayos breves sobre el canon de la violencia literaria argentina donde se rescatan los aspectos relevantes de la nuestra historia ficcional y de las líneas temáticas que confluyen en

⁴ Sudamericana, Buenos Aires, 1988.

⁵ MARÍA ANTONIETA PEREIRA, “Ricardo Piglia y la máquina de la ficción”, *Estudios Filológicos*, 1999, núm. 34, pp. 27-34: [http:// www.scielo.cl/scielo.php?script= sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=pt&nrm=iso](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0071-17131999003400003&lng=pt&nrm=iso)

⁶ Eds. de la Urraca, Buenos Aires, 1993.

ella; ya la inclinación hacia cierta notoriedad de lo marginal, haciendo virar el centro, se evidencia en el texto. Inicia con él un giro hacia un estilo más “popular”, apartado del elitismo intelectual que caracteriza a las dos novelas anteriores, y ese giro tiene una vuelta de tuerca definitiva en *Plata quemada*⁷.

En ella ya no se revisa el canon, sino que las influencias se llevan a la práctica; es en este último estilo “populista” donde se encuentran otros paralelos con la obra de Martínez, ya que para ambos, el periodismo al estilo de Walsh, al que se le invierte el sentido cuando la imaginación se verosimiliza al narrarla con la técnica de allí importada —lo que, por otra parte, reafirma la deconstrucción borgeana de la noción de género—, funciona a veces como crisálida de la novela.

El estallido de los géneros se produce por confluencia, es decir, en la creación de no ficción e historia, pero de un modo testimonial falsificado a través de un periodismo documental apócrifo. Ese falso periodismo invierte los procedimientos narrativos de Walsh, porque con la estrategia de “verosimilizar” periodísticamente relatos inventados, se pone en juego en el texto el recurso borgeano de negativización, o anulación, de los procesos de verosimilitud y certidumbre que el lector espera, sobre todo, de la novela histórica y de la literatura testimonial, y crea una especie de “periodismo borgeanizado”.

El tema se hace más que evidente en *Santa Evita*⁸, y de allí lo que podría catalogarse como prosa descuidada, pero esa prosa es la que sirve de crisálida a la mariposa Eva, inmóvil con sus alas de colores diversos en el cielo de los sueños —la negra y la amarilla, batientes hacia los distintos extremos del oximoron de la “tanatografía”—; en definitiva, la mariposa que construirá el lector sobre esa prosa despojada, periodística y de intencionado melodramatismo radioteatral.

Estas novelas de ambos autores son entonces presentadas con un lenguaje del que paradójicamente podría decirse que es deliberadamente convencional, premeditadamente empobrecido, próximo al tango canónico en algunos casos, sin carecer por ello del estilo que le da lo intencionalmente residual que constituye su fuerza y en lo que anida su “legibilidad” decodificable en niveles diversos.

De la legibilidad puede decirse que es decodificable en niveles diversos ya que estos textos están constituidos en capas de complejidad: el lector puede quedarse en la capa superficial si su talento intertextual

⁷ Planeta, Buenos Aires, 1997.

⁸ Seix Barral, Barcelona, 1995.

o su competencia cultural (local) no le alcanzan para profundizar en la exploración de las sucesivas, con ello, si bien pierde “placer estético” no por esto deja de acceder a la comprensión (del mismo modo que sucede con una novela como *El nombre de la rosa*, de Eco, a la que sus citas en latín y su erudito conocimiento del medioevo no le impidieron ser *best seller*), pero tanto *Plata quemada* como *Santa Evita* y *El cantor de tango*⁹ pueden ser leídas también como entramados intelectuales, insertos en un sistema de red hipertextual que activa otras conexiones —a veces evidente, como en los textos de Martínez, otras, sutilmente disimulada, como en el de Piglia.

Si hay propiedades que, desde diferentes ángulos, Piglia y Martínez comparten, no son sólo las de indagar continuamente en la “cocina” de la propia escritura, en una inflexión metaficcional que muchas veces revela esa “cocina”, ficcionalizándola a su vez, o la de volver reflexivamente sobre el canon —aunque de manera diversa— rearmándolo, reinstituyéndolo a través del cuestionamiento, sino una condición que se vincula directamente a estas mencionadas propiedades y, por lo tanto, a la forma en que la reinstitución del canon se lleva a cabo.

Esto puede demostrarse cuando se analiza tanto la temática como el armado de dos novelas como *Santa Evita* y *Plata quemada*, ya que ambas ponen de relieve una concepción de los silenciados en la escritura de la historia —la historia oficial en especial— como asimismo, en particular, del derecho a la palabra que el canon institucionalizó como voz narrativa sin escuchar ni voces alternativas ni al otro de la polaridad. A ello nos abocaremos y a ello apuntaba la introducción, a través del rescate de la oposición “civilización-barbarie”.

Ambos autores se niegan explícitamente a reconocer su obra como inscrita dentro del género de novela histórica, pero apelan con persistencia a episodios “históricos”, datables, a personajes reales: la narrativa de Martínez, en gran medida se centra en ello, y no se debe olvidar tampoco que la carrera universitaria de Piglia fue historia. Centrándonos en las dos novelas mencionadas, pueden entrecruzarse algunas constantes que marcan hitos narrativos en el canon nacional¹⁰.

Plata quemada narra una historia policial real, que sacudió a Buenos Aires y a Montevideo entre el 28 de septiembre y el 4 de noviembre de

⁹ Planeta, Buenos Aires, 2004.

¹⁰ JUAN PABLO NEYRET, “El hoy de la novela histórica argentina. La «polémica» entre Ricardo Piglia y Tomás Eloy Martínez”, *Especulo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, núm. 26: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/polemica.html>

1965: luego del preparado asalto a una camioneta de caudales, los ladrones huyen a Montevideo con el botín; son perseguidos, se atrincheran en un departamento y, al sentirse perdidos cuando la policía los cerca, queman el dinero antes de morir en una especie de desafiante batalla campal en la que son liquidados por la policía.

Aún a pesar de la mención de fechas y de las alusiones políticas, lo que predomina en la ficcionalización propia de la novela, más que el documentalismo inherente al género histórico, es un sentido de mitificación de la desafiante marginalidad. Temáticamente el propósito se logra a través del protagonismo de personajes exconvictos y homosexuales¹¹; estéticamente, se concreta a través del género policial —como épica previamente desplazada del canon— que narra, como ya se mencionó, casi en términos periodísticos, pero la forma de lograrlo es un constante combate de voces que sintetizan de un modo estético la actualizada contradicción de civilización y barbarie. Como ha dicho Michelle Clayton:

Much of the density of *Plata quemada* derives precisely from the layering of co-existing voices and versions, the marginal intervowen with the central and authoritative, the unquantifiable and the authoritative and the written... These voices circulate and compose society, in life and in the novel¹².

¹¹ Sobre la homosexualidad, cabe aclarar que ésta es, en la novela, sólo un rasgo apenas definitorio, consecuente con el pasado carcelario de los personajes, a diferencia de lo que sucede en la impostada adaptación cinematográfica, que hizo de esto lo fundante de su estética, pues agiganta una historia de amor maquillada, que no sólo anula los cuerpos torturados, carcelarios, deformes, de los protagonistas reales, dejando en la memoria otros, tallados en gimnasios, sino que altera el sentido del final, en esa imagen próxima a una Pietá, del Nene sosteniendo el cuerpo de Ángel muerto, para recalcar la centralidad gay por sobre lo crucial del delito, la fuga, la anarquía y la rebelión contra una sociedad que se desprecia, torciendo así el sentido original del texto hasta el punto de avasallar su objetivo, ya que el valor simbólico de la plata quemada también se vuelve ceniza. Lo que sí es relevante en la novela en todo caso, no es la característica en sí —como sí, en cambio, es funcional al relato el narrador gay en las novelas del colombiano Fernando Vallejo— sino el hecho de que agrega un dato de *shock* al canon, de a-institucionalidad.

¹² MICHELLE CLAYTON, “Ricardo Piglia: *Plata quemada*”, *PLAS Cuadernos*, 2 *Ricardo Piglia: Conversación en Princeton*, ed. David Myhre 1999, pp. 45-46. <http://www.princeton.edu/plasweb/publications/Cuadernos/plataquemada.pdf>.

La centralidad temática de la narración le corresponde al mal como rasgo seductor y atrapante, mal que se vuelve sinónimo de la marginalidad ocultada socialmente, acechante en lo urbano y atisbada desde las ventanas, en las miradas furtivas que construyen esa faz asfixiada: el mundo del des-orden, donde las perspectivas racionales se cancelan y sólo persiste –como en el mundo de Roberto Arlt– el despropósito, el arrasador deleite de lo anárquico en lo crucial del delito, la fuga, la anarquía y la rebelión contra una sociedad que se desprecia.

En este contexto, y a través de la mediadora ficcionalización del relato, el elemento central en su construcción, es decir, el dinero –el papel moneda como emisión sustitutiva, valor de intercambio social por excelencia– que quemado en el paroxismo de la rebeldía, vuelve a la nada, se torna simbolización de la anarquía, de la rebelión y la resistencia –aniquilación de ese valor social–; ese es el punto de articulación en donde calza el epígrafe de Brecht en la narración: “¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?” y así la rastrera delincuencia se convierte en heroísmo épico asocial de exaltación de lo antiburgués, y los delinquentes marginales, que caminaban desde el inicio al borde del fracaso, en exaltados héroes pseudo sesentistas de la única resistencia posible: la de sucumbir inmolándose ante el altar del “des-orden”, sin dar el brazo a torcer.

No hay crítica, sino mitificación del caos marginal, pero también se resalta su condición de no perdurabilidad, su imposibilidad de persistencia, avasallada por la normalizadora voluntad social que lo aniquila; aun cuando el trabajo sea contra una hidra de cabezas renacientes y el costo sea el de la ceniza, éstas son destruidas por la aplanadora de la normalización; sólo la literatura las rescata y altera la quietud del orden estatuido también por el canon, invadiéndolo de marginalidad.

En cuanto a la temática de *Santa Evita*, de Martínez, es por todos conocida más allá de la explícita alusión del título: la oximorónica biografía del cadáver de Eva Perón, apoyada en personajes existentes y en algunos hechos reales, pero en definitiva, ficción que borra sus límites, y en ello radica su encanto. El personaje-cadáver exquisito que surge de allí es, en su cuidadoso armado, una decantada destilación, producto de la mixtura tanto de la ficción previa inspirada en Eva –Evita como literatura nacional–, como del rumor popular –Evita como leyenda urbana– y de documentos y recortes coleccionados durante décadas de febril trabajo de archivo –Evita como historia. La novela contiene esas tres esferas y, al atraparlas y combinarlas indiferenciadamente, intercala vida y muerte, memoria y mitificación, oralidad y escritura, superpuestos

registros para la ambiciosa construcción del “personaje total” que toda hagiografía —aun ésta, paródica— implica, desde el pecado o la frivolidad hasta el testimonio y la entrega sacrificial de la vida.

Así como, en la estructura general del texto, la elevada escritura elitista que funciona como intertexto exorciza el divino demonio de Evita mientras la oralidad y la marginalidad la santifican, el gesto de “demiurgia estética” que la crea como personaje, es presentar la “desbarbarización” como “canonización” literaria, tanto en el sentido estético como en el religioso que conviven en el término. Evita es entonces conjurada incorporándola al canon, pero no ya como “barbarie”, sino participando de la “civilización” —canonización—, de ahí que sea “santa”, una santa integrada textualmente al panteón del canon (canonizada) en una hagiografía literaria.

Así como Sarmiento había confesado “inventé anécdotas a designio” —para crear a Facundo—, Martínez también inventa, pero si en el *Facundo* la explicitación de la contradicción entre civilización/ barbarie, “contradicción insuperable, antidualéctica que concibe la política en términos de guerra, porque su superación implica la aniquilación del adversario”, constituye “la unidad profunda de ese texto”¹³, la unidad del texto de Martínez está dada por el esfuerzo de congeniar y volver dialécticos los opuestos en un producto que es, como la “cultura nacional”, la metafórica y problemática síntesis histórica argentina inscrita en un cuerpo incorruptible: el intento “canonizador” pone entonces a ese cuerpo más allá de la disputa, en el sitio donde las palabras configuran la materia (estética) y Evita es un objeto para armar a través de sus milagros.

La mujer recuperada detrás de su vital cadáver es entonces las múltiples inflexiones del deseo personal y colectivo, el polémico espacio sincrético —el Aleph— de cruce entre la proyección del deseo popular y la del miedo oligárquico (su cuerpo como “delta de historias” o jardín de los senderos que se bifurcan): un sujeto en constante mutación que siempre puede convertirse en su propio opuesto y tanto ella como su cadáver son el prisma que refracta las ideologías, volviéndolas un arco iris de interpretaciones, así como el texto cadáver exquisito de Martínez es también un objeto dinámico: palimpsesto e intertextualidad de un mito histórico que sigue construyéndose en cada reinterpretación, arco

¹³ JOSÉ PABLO FEINMANN, “Política y verdad. La constructividad del poder”, en S. SOSNOWSKI (ed.), *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*, EUDEBA, Buenos Aires, 1988, p. 82.

iris tendido entre las distantes orillas de la realidad histórica, la leyenda popular y la ficción refinada; justamente en tanto que todo ello, es también indeleble marca identitaria de la nacionalidad, pero manifestada como síntesis carnalesca, que materializa la imposibilidad de fijar una identidad nacional como ámbito oficial unívoco, sin las fisuras de la multiplicidad y sin la apelación a la marginalidad negada.

Para concluir, puede decirse que luego de leer tanto a Piglia como a Martínez, la lógica deducción es que las escrituras convergen al revelar una crisis del consenso respecto, tanto de la historia “oficial” como de una concepción de identidad nacional infisurada, sin la voz del otro, del previamente condenado al margen, ahora protagonista; por consiguiente, incluyen voces diversas que son, a su vez, polifónicas divergencias interpretativas, discursivas, ideológicas y, como tales, memoria coral que subvierte una monolítica concepción identitaria. Ambos delatan, a través de la constitución estética de sus textos, que las mitologías oficiales sobre las que se ha edificado la nación ya no son consensuadamente persuasivas, por consiguiente, su convocante masividad deviene conflictiva y paradójica en la escritura, y esto a su vez devela que la identidad nacional es un lugar de disputa y contradicción, asentado sobre el mito, la mentira y/o la negación del otro¹⁴.

En la fusión de la mecánica del proceso creativo del texto (la “cocina textual” metafictional, a la que aludimos) con la del funcionamiento social –conjunción textual en la que ficción política y ficción literaria se relacionan, y la metafiction desnuda el secreto del artificio creativo privado– se revela también el artificio de la práctica simbólica nacional que configuró la historia, incluyendo y excluyendo, porque al ser la historia lo que se presenta, a través de la misma poética, como escritura y proceso –compostura de *fictio*–, se revelan las artimañas a las que se sujetó, asimismo, la construcción de la identidad social fundante, y se discute la legitimidad de la representación política y de sus procesos de verificación y falsificación, próximos a los de la literatura.

Los relatos inscriben así en la estética narrativa el problema de la fundación de la realidad (o de la memoria histórica) en la mentira, la

¹⁴ Sobre esto es interesante ver lo que dice TOMÁS ELOY MARTÍNEZ, “Novela significa licencia para mentir”, entrevista de Juan Pablo Neyret, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, núm. 22: http://www.ucm.es/info/especulo/numero22/t_elay.html; y en “Mito, historia y ficción en América Latina”, en *Simposio Historia y Ficción en Santa Evita: Mujer, Política y Populismo*. (17-20 de marzo, 1998), comp. Liliana Cotto Morales, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 2000, pp. 18-33.

negación y la apariencia, entonces la representación literaria adquiere el valor de representación política, donde los trucos de la creación estética se transforman en las paradojas constructivas de la mitificación histórico-política. Ambos autores logran, entonces, a través de una vivificante conjunción y refundición de paradójicos intertextos, refundar el canon nacional creando una obra nueva, revulsiva, donde civilización y barbarie se sintetizan y la marginalidad deja de ser muda.

CECILIA LÓPEZ BADANO

Universidad Autónoma de Querétaro

VIOLENCIA Y LITERATURA EN “EL COBRADOR” DE RUBEM FONSECA

El *kidos* es la fascinación que ejerce la violencia: por todas partes donde se muestra, seduce y asusta a los hombres, nunca es simple instrumento sino epifanía.

R. Girad, *La violencia y lo sagrado*.

A lo largo de “El cobrador”, Rubem Fonseca (Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, 1925) expone las andanzas criminales de un hombre que está convencido de que ha sido la víctima innegable del despojo más abrumador. Alguien es responsable de su pobreza, de su discriminación e incluso de su carencia de dientes y es imperativo cobrar lo que le deben.

Indudablemente, tal como señala Federico Álvarez: “Desde los poemas homéricos hasta la última novela de guerras galácticas, *la violencia está presente como un denominador común, tal vez el único realmente común, en la inmensa mayoría de los textos de creación literaria*”¹. Sin embargo, este elemento constante se manifiesta de muy diversas maneras y en diferentes intensidades. En el caso de la obra fonsequiana se trata de una violencia salvaje que se regula “esencialmente en dos códigos estrictamente corolarios, el honor y la venganza”², los que se caracterizan por ser códigos de sangre en los que la muerte es protagonista ineludible.

El interés por la cesación de la existencia es evidenciado en “El cobrador” (al igual que en muchas otras obras de Fonseca³) como una

¹ FEDERICO ÁLVAREZ, “La violencia en la literatura”, en ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ (ed.), *El mundo de la violencia*, UNAM-F.C.E., México, 1998, p. 407; las cursivas son mías.

² GILLES LIPOVETSKY, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, trads. Joan Vinyoli y Michele Pendanx, Anagrama, Barcelona, 1998, p. 174.

³ En “Intestino grueso” Fonseca presenta la entrevista que un periodista realiza a un escritor cuyo discurso se centra en su obra y, particularmente, en su visión sobre la pornografía, la violencia y la muerte. Bien podría considerarse que este cuento constituye la conversación que Fonseca nunca ha querido conceder a reportero alguno; en *Feliz año nuevo*, trad. Pablo del Barco, Alfaguara,

preocupación con dos variantes que concluyen en el mismo fin: una morbosa, referida esencialmente a la muerte, y otra saludable, por relacionarse con la vida; la primera se observa en la brutalidad de los asesinatos y la segunda en los encuentros sexuales.

Asesinar, junto con el ejercicio literario, constituye un elemento de sublimación mística. Practicar el coito es el acto que genera la energía para conseguir lo anterior. Esto puede apreciarse en dos momentos del cuento: cuando el criminal está en casa de Coroa, la prostituta, a quien lee una muestra de su poesía y, después, en el momento en el que, haciéndose pasar por plomero, viola a la muchacha “bonita, de unos veinticinco años”⁴. A ninguna mata porque es suficiente la penetración para conseguir, gracias al paralelo que guardan la unión erótica y el sacrificio ritual, la posibilidad de la ilimitación y de lo infinito, pertenecientes a la esfera de lo sagrado. En ambos encuentros sexuales la muerte, que es la culminación de la violencia, no es necesaria.

El amante [o el violador] no disgrega menos a la mujer amada que el sacrificador que agarrota al hombre o al animal inmolado. La mujer, en manos de quien la acomete, está desposeída de su ser. Pierde, con su pudor, esa barrera sólida que, separándola del otro, la hacía impenetrable; bruscamente se abre a la violencia del juego sexual desencadenado en los órganos de la reproducción, se abre a la violencia impersonal que la desborda desde fuera⁵.

A través de sus cuerpos ha podido desarrollar la fuerza necesaria para materializar el odio generado a partir de la conciencia de todo lo que le deben, sentimiento mantenido a nivel óptimo gracias al contacto con las imágenes televisadas.

Madrid, 1977, pp. 185-201.

⁴ Cabe destacar que el personaje es un extraño violador que busca, además de su placer, provocar el de su víctima: “Mientras la metía y sacaba le iba pasando la lengua por los pechos, por la oreja, por el cuello, y le pasaba levemente el dedo por el culo, le acariciaba las nalgas. Mi palo comenzó a quedar lubricado por los jugos de su vagina, ahora tibia y viscosa. Como ya no me tenía miedo, o quizá porque lo tenía, se vino antes que yo. Con lo que me iba saliendo aún, le dibujé un círculo alrededor del ombligo” (“El cobrador”, en *Los mejores relatos*, ed. y trad. Romeo Tello Garrido, Alfaguara, México, 1998, pp. 212, 213).

⁵ GEORGES BATAILLE, *El erotismo*, trads. Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin, Tusquets, México, 1997, p. 96.

Me deben escuela, novia, tocadiscos, respeto, sangüich de mortadela en el bar de la calle Vieira Fazenda, helado, balón de fútbol⁶.

Me quedo frente a la televisión para aumentar mi odio. Cuando mi cólera va disminuyendo y pierdo las ganas de cobrar lo que me deben, me siento frente a la televisión y al poco tiempo me vuelve el odio. Me gustaría mucho coger al tipo que hace el anuncio de güisqui. Está vestidito, bonito, todo sanforizado, abrazado a una rubia reluciente, y echa unos cubitos de hielo en el vaso y sonríe con todos los dientes, sus dientes firmes y verdaderos; me gustaría agarrarlo y rajarle la boca con una navaja, por los dos lados, hasta las orejas, y esos dientes tan blancos quedarían todos fuera, con una sonrisa de calavera descarnada (pp. 207, 208).

El personaje no requiere mirar los programas televisados cargados de violencia, sino que le basta con ver los anuncios publicitarios. Al observarlos percibe más notoriamente sus carencias y se manifiestan con mayor nitidez las diferencias sociales.

El periódico, el otro medio de información masivo que aparece en “El cobrador”, tiene la misma función: “Leo los periódicos, para saber qué es lo que están comiendo, bebiendo, haciendo. Quiero vivir mucho para tener tiempo de matarlos a todos” (p. 210).

Sin embargo, sirve, en la mayoría de las ocasiones, para comprobar los avances de una carrera criminal caracterizada por la aplicación de una violencia primitiva cuya meta es, a partir de la observación del honor y la venganza, la obtención de gloria, fama y prestigio:

Leo los periódicos. La muerte del perista de la Cruzada ni viene en las noticias. El señoritingo del Mercedes con ropa de tenis murió en el Miguel Couto y los periódicos dicen que fue asaltado por el Bandido Boca Ancha. Es como para morir de risa (p. 209).

Por otro lado, la dentadura, única construcción ósea que al estar descubierta posee una clara analogía con la imagen de la muerte⁷, adquiere un significado extra en los cuentos de Fonseca: define características sociales de los personajes e incluso determina, por su perfección

⁶ En la extensa enumeración que aparece a lo largo de “El cobrador” se evidencia no sólo la imposibilidad de precisión que tiene el personaje de cuanto le deben, sino el hecho de que conforme crece la lista, medra también el odio.

⁷ La constante presencia de los dientes en la obra de Fonseca es, evidentemente, influencia de Poe.

o defectuosidad, el odio o simpatía que el protagonista pueda experimentar. Los dientes, al igual que la pornografía, las películas, la música y el personaje escritor, funcionan como los vasos comunicantes que vinculan muchos ejemplos de la obra fonsequiana.

En “El cobrador” es el pretexto de un órgano masticatorio careado el que marca la génesis de la trama, y la presencia de una dentadura perfecta, la que señala el inicio de la culminación absurda y poco creíble de la narración. El odio que el Cobrador había manifestado como una constante por las sonrisas perfectas se transforma de manera completamente extravagante cuando se enfrenta a la de Ana, la joven pálida con la que coquetea en la playa. La metamorfosis se origina por hallarse ambos precisamente en ese entorno: “En la playa todos somos iguales, nosotros, los jodidos, y ellos” (p. 213).

En esta situación de igualdad aparente, en la que él nunca puede ignorar cabalmente que no pertenecen al mismo estrato social (al observar su cuerpo concluye que ella ha tomado clases de ballet) su acostumbrada agresividad con las mujeres no se muestra. Por el contrario, lo abruma la timidez, evidencia de su vulnerabilidad, y no puede sino sentirse atraído por la estructura corporal, el cabello, la sonrisa: “Me sonrío. ¿Cómo puede tener alguien una boca tan bonita? Me dan ganas de lamer su boca diente a diente” (*id.*).

En cada uno de los textos de Fonseca las descripciones eróticas permiten un conocimiento más profundo de los personajes, la revelación de un nuevo ángulo, de un hallazgo en su carácter: la brutalidad del asesino queda suprimida repentinamente ante la belleza de la mujer.

Sin embargo, es necesario dejar en claro que esta sensibilidad no debe considerarse como un rasgo de naturaleza inverosímil. La crueldad y la ternura se tocan una y otra vez en las narraciones. Este contacto de conductas extremas es el reflejo de la carencia amorosa que sufren los personajes fonsequianos, pero también constituye la evidencia clara de que la violencia es un fenómeno enormemente complejo e inexplicable.

En la obra de Fonseca incluso el perverso eleva su espíritu a niveles sublimes. Esta situación responde a un objetivo prioritario: la intención de superar un realismo de carácter maniqueo porque finalmente el ser humano es una amalgama perfecta conformada por la bondad y la maldad.

El encuentro inicial entre Ana y el Cobrador marca de tal modo a éste que, después de dar a conocer hasta esta altura de la narración una larguísima lista de objetos por reclamar, aparece sorprendentemente en

un poema: "...Me deben una mocita de veinte años, llena de dientes y perfume. ¿La de la casa de mármol?" (pp. 214-215).

Por primera vez cobra algo de lo mucho que le deben sin aplicar su acostumbrada violencia sanguinaria. Y para su buena fortuna, además de dientes y perfume, esta joven mujer tiene la disposición de buscarlo e, incluso, eventualmente, de matar, aunque sea a sí misma. Esta posibilidad de suicidio no es sino la respuesta al aislamiento y al abandono cotidianos que son experimentados por los integrantes de nuestras sociedades, y que se manifiesta, sobre todo, en el sector de los jóvenes:

...la epidemia suicida no ha concluido ni mucho menos: la sociedad posmoderna, al acentuar el individualismo, al modificar su carácter por la lógica narcisista, ha multiplicado las tendencias a la autodestrucción, aunque sólo fuera transformando su intensidad; la era narcisista es más suicidógena aún que la era autoritaria. Lejos de ser un accidente inaugural de las sociedades individualistas, el movimiento ascendente de los suicidios es su correlato a largo plazo⁸.

El colmo de la dicha arriba cuando Ana llega a la boardilla que él habita, y se materializa con su cuerpo y con su grito de placer: "¡ay, ay adoro tu obsesión!", el cual anticipa la coincidencia, la complicidad que encontrarán en el asesinato. Las carencias vividas por los dos amantes —en marcos diferentes, pero con intensidades similares— los obligan a experimentar más que una sensación de mera solidaridad: la compasión, la necesidad de sentir como el otro para evitar la soledad que impone el individualismo de nuestra época:

El encerrarse en sí mismo [el hombre actual] lejos de suprimir la identificación con el otro, la estimula... Paradójicamente, a fuerza de tomarse en consideración de forma aislada, de vivir por uno mismo, el individuo se abre a las desgracias del otro. Cuanto más se existe en tanto que persona privada, más se siente la aflicción o el dolor del otro; la sangre, las agresiones a la integridad del cuerpo se vuelven espectáculos insoportables, el dolor aparece como una aberración caótica y escandalosa. La *sensibilidad* se ha convertido en una característica permanente del *homo clausus*. El individualismo produce pues dos efectos inversos y sin embargo complementarios: la indiferencia al otro y la sensibilidad al dolor del otro (pp. 196-197).

⁸ GILLES LIPOVETSKY, *op. cit.*, p. 212.

La consecuencia de este primer encuentro amoroso es sorprendente: el terrible odio que inicialmente sólo estaba encaminado a la sublimación (con matices místicos y románticos) de pronto adquiere una meta que involucra el uso de explosivos para conseguir la justicia a nivel mundial, justicia que pretende ser lograda tan contundente e instantáneamente como la detonación de una bomba. “La violencia hard, desesperada, sin proyecto, sin consistencia, es la imagen de un tiempo sin futuro que valoriza el «todo y pronto ya»” (p. 209).

La posibilidad de convertir la revolución en una realidad, tal como se puede observar en “El cobrador”, consiste en lograr que el individuo se desligue de su solidaridad tradicional con el otro, privilegie su relación con lo material y practique una ideología del individualismo que favorezca los conceptos de igualdad y libertad. “Sé que si todos los jodidos hicieran lo mismo que yo, el mundo sería mejor y más justo” (p. 218).

La era individualista creada por el Estado ha promovido otra en la que la sociedad se ha vuelto contra éste con una violencia nunca antes experimentada que, indudablemente, aprendió de la misma institución, sobre todo a través de la manifestación contundente del poder: las masacres, los procesos de tortura y las persecuciones, más explícitamente, en la aplicación del terror, la auténtica violencia ejercida en masa, que tiene su origen en la supremacía del individuo, y cuyo objetivo consiste, gracias a una representación democrática que implica la participación individual, en “restablecer por la violencia la prioridad del todo colectivo”⁹.

Por otro lado, la violencia que se aprecia en la poesía del Cobrador revela uno de los rasgos más interesantes no sólo del personaje, sino de la perspectiva que, de la humanidad, tiene Fonseca.

Los asesinos escriben porque sólo de este modo acceden de una manera pura y directa a la imaginación. Inevitablemente inmersos en la violencia citadina, carentes de amor, de familia, de historia, convertidos en muertos-vivos, en seres despojados de espíritu descubren que la poesía les permite superar la realidad angustiante y mezquina que los arroja a la incomprensión y al olvido. La búsqueda de un mundo alternativo, aunque imaginario, es imperativa (porque de otro modo no podrían sobrevivir) y se lleva a cabo a través del lenguaje artístico.

⁹ *Ibid.*, p. 216.

Los criminales no hablan en la vida real como los personajes de Fonseca. Éstos, además de tener un extraordinario fluir de la conciencia, aman la música, la poesía, el cine, el erotismo y expresan estas pasiones gracias a una ilusión ficcional del lenguaje que deriva en una filosofía de la violencia.

La venganza es el móvil inequívoco del protagonista; el apelativo que él mismo escoge para sí implica el resarcimiento de lo que la sociedad le debe: "...digo suavemente, soy el Cobrador. ¡Soy el Cobrador!, grito" (p. 216).

La venganza exige, sobre todo en el pensamiento salvaje¹⁰, el restablecimiento del orden, del equilibrio que ha sido violado al haberse promovido, de forma más o menos duradera, un exceso o una carencia, y la regla fundamental para conseguir este objetivo es devolver golpe por golpe.

Dentro de esta sociedad salvaje, que el sistema de dominio político ha creado, es donde se produce y se normaliza la violencia y donde el sacrificio se ubica como integrante del propio código de venganza. "...el sacrificio es el efecto directo del principio de venganza, una exigencia de sangre sin disfraces, una violencia al servicio del equilibrio, de la perennidad del cosmos y de lo social" (pp. 177-178).

Esta violencia, aparentemente irracional, no carece de razones claras y definidas; en este caso, como ya he apuntado, la más notoria es el hecho de cobrarse. Sin embargo, a pesar de que es obvio que el protagonista debería encaminar su furor a las altas esferas del poder, quienes le han arrebatado la posibilidad de una vida digna, el Cobrador, obligado por su violencia insatisfecha, ubica rápidamente víctimas de reemplazo. De pronto sustituye el elemento que excita su ira por criaturas que personifican esa posibilidad secuestrada y que, incluso, son lo suficientemente vulnerables y se ubican a su alcance. En esa acción evidencia también su misantropía, un resentimiento que manifiesta de manera más contundente por el género masculino. "Odio a los dentistas, a los comerciantes, a los abogados, a los industriales, a los funcionarios, a los médicos, a los ejecutivos, a toda esa canalla. Tienen muchas que pagarme todos ellos"¹¹.

¹⁰ *Ibid.*, p. 176.

¹¹ RUBEM FONSECA, *op. cit.*, p. 205. Nunca menciona ocupaciones propias de las mujeres: secretarias, enfermeras, maestras... En el cuento "El globo fantasma", el autor manifiesta una clara simpatía por las personas del sexo femenino: "Siempre me gustó trabajar con mujeres"; RUBEM FONSECA, *El agujero en la pared*, trads. Regina Aída Crespo y Rodolfo Mata Sandoval, Cal y Arena, México, 1997, p. 10. Y en la breve novela *Del fondo del mundo prostituto sólo amores*

Además de realizar la sustitución antes descrita, el personaje lleva a cabo otra en la que suple la presencia de un animal —específicamente un búfalo al que un grupo de hombres orientales degüellan con un sable¹²— por un hombre al que pretende decapitar empleando un machete. La causa es clara: no existe ninguna diferencia en el carácter que implica el sacrificio de un ser humano y el de un animal.

A menudo, el sacrificio humano sustituye al sacrificio animal; ello sin duda en la medida en que, al alejarse el hombre del animal, la muerte del animal perdió parcialmente su valor angustiante. Más tarde, al asentarse la civilización, sucedió a la inversa, y las víctimas animales sustituían en ocasiones a las víctimas humanas, cuyo sacrificio pareció bárbaro¹³.

El valor angustiante que tenía el sacrificio animal fue definido en la antigüedad cuando los dioses tenían representaciones zoomorfas. Dar muerte a un toro o a un perro debió haber provocado en los espectadores el sentimiento de que se estaba cometiendo un sacrilegio. Surge entonces el sacrificio humano.

Posteriormente el cambio de víctima humana a animal se realiza por iguales motivos y es tan factible que, en el libro de *Génesis* (22: 1-13), el mismo Abraham, a punto de sacrificar a Isaac, su hijo único, por mandato de Dios, ve detenida su mano por un ángel en el momento

dejé para mi puro (trads. R. Mata y R. Crespo, Cal y Arena, México, 1999, p. 163) este carácter afable se transforma en un sentimiento mucho más entusiasta puesto en boca del personaje Gustavo Flávio: "...creo que mi motivación para escribir tiene algo que ver con la pasión que siento por las mujeres". También resulta importante mencionar que todas las víctimas de asesinato en "El cobrador" son hombres, salvo un caso.

¹² Ésta es una de las muchas escenas cinematográficas descritas por Fonseca a lo largo de su obra: "Lo vi en el cine, en uno de esos países asiáticos, aún en tiempo de los ingleses. El ritual consistía en cortar la cabeza de un animal, creo que un búfalo, de un solo tajo. Los oficiales ingleses presidían la ceremonia un poco incómodos, pero los decapitadores eran verdaderos artistas. Un golpe seco y la cabeza del animal rodaba chorreando sangre" ("El cobrador", p. 208). Referencias a cineastas o a actores salpican una y otra vez sus cuentos y novelas. Incluso *El salvaje de la ópera* fue concebida como el texto de una película (Cf. *El salvaje de la ópera*, trad. Rodolfo Mata Sandoval, Cal y Arena, México, 1994, pp. 10, 12, 14, 22, 23). En "*Carpe diem*", narración contenida en *Historias de amor...*, Roberto y Paula, los protagonistas, hablan sobre cine todo el tiempo y llegan a decir: "¿Cómo sería el mundo si no hubiera cine? Horrible" (p. 91).

¹³ G. BATAILLE, *op. cit.*, p. 93.

preciso de la obediencia suprema y, posteriormente, Yahvé le presenta un macho cabrío para culminar el holocausto.

Del mismo modo, pero con el afán de emular el arte mortífero mostrado en una cinta cinematográfica, se realiza el más impactante asesinato descrito en el cuento:

Inclina la cabeza, ordené.

La inclinó. Levanté el machete, sujeto con las dos manos, vi las estrellas en el cielo, la noche inmensa, el firmamento infinito e hice caer el machete, estrella de acero, con toda mi fuerza, justo en medio del pescuezo.

La cabeza no cayó y él intentó levantarse agitándose como una gallina atontada en manos de una cocinera incompetente. Le di otro golpe, y otro más y otro, y la cabeza no rodaba por el suelo. Se había desmayado o muerto con la condenada cabeza aquella sujeta al pescuezo. Empujé el cuerpo sobre la salpicadera del coche. El cuello quedó en buena posición. Me concentré como un atleta a punto de dar un salto mortal. Esta vez, mientras el machete describía su corto recorrido mutilante zumbando, hendiendo el aire, yo sabía que iba a conseguir lo que quería. ¡Broc!, la cabeza saltó rodando por la arena (pp. 211-212).

Este asesinato de carácter ritual no es el único que aparece en el cuento, de hecho muchas de las muertes tienen que ver con un misticismo innegable: aquéllas en las que está presente el “tiro de gracia”, más que como el pistoletazo para rematar al moribundo, como la dádiva de carácter divino, el favor que se otorga sin estar obligado a ello y que eleva a niveles sublimes a quien lo ofrece:

Volvió la cabeza, que estaba apoyada en el asiento, los ojos muy abiertos, negros, y el blanco en torno era azul lechoso, como una nuez de jabuticaba por dentro. Y porque el blanco de sus ojos era azulado le dije –oye, que vas a morir, ¿quieres que te pegue *el tiro de gracia*? (p. 207).

Incluso el “tiro de gracia” implica en “El cobrador” la posibilidad de una liberación de las limitaciones que mantiene una analogía muy clara con la justicia.

Doña Clotilde no tiene nada, podría levantarse e ir de compras al supermercado. Su mal está en la cabeza. Y después de pasarse tres

años acostada, sólo se para para hacer pipí y caquitas, que ni fuerzas debe tener.

El día menos pensado le pego *un tiro en la nuca* (p. 214).

La conclusión de todo crimen cometido desemboca en la liberación de un cúmulo extraordinario de tensión, estado que en el que se deriva, primero, debido al encuentro con la víctima destinada al sacrificio, después, por la hábil aplicación de las dotes de sacerdote en las circunstancias en las que se desarrolló la acción y, finalmente, porque “la muerte, al menos la contemplación de la muerte, devuelve [al sacrificador] a la experiencia de la continuidad”¹⁴.

En el caso de “El cobrador”, el festejo que implica la culminación del asesinato supera al simple desembarazamiento de las tensiones. El hecho de haber conseguido la venganza conlleva una catarsis que medra notoriamente cuando se ha aplicado aquélla con toda crueldad. El placer de hacer sufrir es capaz de causar un gozo inconmensurable, sobre todo al apreciar que esta infinitud logrará la compensación del daño sufrido¹⁵. El festejo, como toda aplicación de violencia salvaje deberá caracterizarse, del mismo modo, por la brutalidad.

Por otra parte la celebración del lector no es menos jubilosa. La risa malévola, que no es otra cosa sino manifestación solidaria e, incluso, identificación pura con el personaje, se escapa precisamente en los momentos posteriores a las escenas de mayor tensión.

Fonseca provoca esta reacción gracias al uso de dos mecanismos: el planteamiento de la perspectiva del protagonista para así conseguir cambiar la visión del lector y el empleo de elementos aparentemente descontextualizados, de elementos inhibidores que terminan por desinhibir, de elementos violentos que violentan aún más a quien los lee y lo obligan a buscar ansiosamente la línea que lo llevará a la catarsis. Dos ejemplos de este recurso son la inclusión de la imagen de la gallina

¹⁴ GEORGES BATAILLE, *op. cit.*, p. 88.

¹⁵ Sin embargo este placer, como todos aquéllos que se experimentan a lo largo de la vida, será buscado una y otra vez, así como los mecanismos para aumentarlo, si es posible. La claridad del objetivo de venganza es factible de perderse cuando aparece la posibilidad de un gozo que puede superar por mucho el alivio de sólo cumplir con un código de restitución.

agonizante en el degüello y el sonido de la pistola al disparar, que el Cobrador transforma en su propia voz¹⁶.

La violencia es el punto de partida para llegar a la reflexión sobre la condición humana. Y es esta violencia fundante de la cultura, inherente a lo humano la que no se puede calificar como mala o buena porque simplemente es, existe. Cómo exponerla es el problema al que se enfrenta Fonseca. El autor toma la violencia y la transforma en literatura, pero incluso es capaz de llevarla hasta el extremo de convertirla en una reflexión ontológica de la violencia en América.

La violencia de Fonseca es una violencia literaturizada donde habitan el voyerismo, el amarillismo, el regodeo por el mal ajeno, el escándalo, el alarmismo. Sin embargo, al sobrepasar los límites del retrato, la literatura fonssequiana se define como metafísica, con un barniz de realismo engañoso en el que ha caído la mayoría de la crítica.

Con base en la presencia de personajes imaginativos que transforman la violencia cotidiana en una violencia estilizada, la idea trascendental que Fonseca revela al lector, a partir de la visión desconcertante de que tanto el victimario como la víctima son presas de la violencia, es que no es fácil emitir un juicio sobre la maldad humana.

ALEJANDRA LÓPEZ GUEVARA

Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁶ La onomatopeya “puf”, además de remitir al género del cómic, rompe con el esquema determinado del ruido atronador simbolizado por el vocablo “Bang”. “Puf” aparece en el texto como una parodia, como una señal auditiva que se relaciona más con el hecho de desinflar que con el de dar muerte.

EL TEATRO DE VARGAS LLOSA: UNA “ILUSIÓN” DRAMÁTICA

Los personajes de las obras teatrales de Vargas Llosa están poseídos por un cierto “instinto de teatralización”¹ que les impide conformarse con vivir un solo destino. Lo esencial en su vida es no ser ellos mismos. El deseo de ser otros no es sin embargo lo suficientemente fuerte como para transformar su existencia al objeto de adecuarla a sus sueños, fantasías o imaginación. Carecen de un espíritu quijotesco que les haga sentir la necesidad de crear “una realidad idónea” donde poder desarrollar su ficticia personalidad². Se mueven exclusivamente en el espacio de la conciencia en tanto que memoria o proyección imaginaria. No los vemos tampoco en trance de “hacerse” según se va desarrollando la obra, lo cual constituía precisamente lo más efectivo del lenguaje teatral para un autor como Jean-Paul Sartre³. La única acción dramática que llevan a cabo consiste en imaginar historias ficticias que van “corporeizándose” o manifestándose sucesivamente sobre un escenario fantasmal yuxtapuesto al mundo referencial, sin incidir, al menos aparentemente, en él. Sorprende por ello que el autor afirme que en sus obras teatrales las realidades subjetiva y objetiva están imbricadas de tal suerte que se transforman recíprocamente sin que una pueda prescindir de la otra sin destruirse⁴. No está claro tampoco cómo en sus obras la fantasía o la ilusión ayudan a corregir o cambiar el mundo o la vida, a menos que sea suficiente el imaginar poder hacerlo, en cuyo caso el mundo de la

¹ “The instinct of theatricalization... may be best described as the desire to be «different», to do something that is «different», to imagine oneself in surroundings that are «different» from the common place surroundings of our everyday life... We are essentially theatrical beings”, NICOLAS EVREINOV, *The theatre in life*, Brentano’s, New York, 1925, p. 23.

² “El verdadero quijotismo consiste en crear, mediante la palabra, la realidad idónea al despliegue de la fingida personalidad”, GONZALO TORRENTE BALLESTER, *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975, pp. 194 ss.

³ “Lo que el teatro puede mostrar como más emocionante es un carácter en trance de hacerse”, J. P. Sartre en ALONSO DE SANTOS, *La escritura dramática*, Castalia, Madrid, 1998, p. 132.

⁴ Cf. MARIO VARGAS LLOSA, “El teatro como ficción”, *Obra reunida: Teatro*, Alfaguara, Madrid, 2001, pp. 131-134 (en adelante *Teatro*).

apariencia se bastaría a sí mismo sancionando la “distancia infranqueable entre realidad y sueño”⁵.

Opinamos que hay una contradicción, o quizás calculada ambigüedad, entre sus ideas teóricas acerca del tipo de teatro que dice que quiere hacer y que propone como renovador con respecto a los movimientos teatrales dominantes en la escena desde las primeras décadas del siglo XX (teatro épico, teatro del absurdo, pirandelliano)⁶, y el que nos ofrece en sus obras. Aunque para Vargas Llosa el teatro es un acto de rebeldía, inconformidad o indocilidad frente a la chata y manipulada realidad, sus personajes nada hacen por cambiarla⁷. Parece como si no solo precisasen de esas circunstancias frustrantes para justificar su mundo imaginario, sino que se abstuvieran de intervenir en ellas para preservar un ámbito desde donde todavía sería posible imaginar una vida plena. Temen acaso que cualquier modificación de la realidad referencial en el sentido de encaminarla a hacerla más acorde con sus deseos, lleve aparejada la destrucción de esa otra realidad ficticia con su correspondiente ilusión de libertad. Las siguientes palabras del escritor peruano parecen corroborar esta sospecha: “En esa utópica sociedad —si existe alguna vez— la literatura habrá desaparecido, pues ya no tendrá razón de ser: reconciliados con la realidad real y consigo mismos, los hombres ya no tendrán ninguna necesidad de erigir realidades verbales en las que se proyecten sus «demonios»”⁸.

El discurso teatral y crítico del autor peruano se presenta, a mi juicio, como una proyección indirecta de su pensamiento político e ideológico que abomina de toda utopía que se salga del espacio escénico de la ficción para entrar en las tablas de la historia colectiva. La disposición del escenario, la manera en que se relacionan los diversos planos ficticios que se superponen a la realidad intraescénica, y la dinámica que se establece entre ésta última y el mundo que queda fuera de la cuarta pared, nos pueden ayudar a ilustrar y apoyar el juicio apuntado previamente.

ESPACIO ESCÉNICO

La disposición escénica reproduce icónicamente la separación entre el espacio dramático de la representación imaginada en la mente de los

⁵ Cf. *ibid.*, p. 132.

⁶ Cf. *ibid.*, p. 259.

⁷ “No hay creación artística sin inconformismo y rebelión”, cf. MARIO VARGAS LLOSA, *Contra viento y marea (1962-1972)*, 2ª ed., Seix Barral, Barcelona, 1990, t. 1, p. 108.

⁸ Cf. *ibid.*, p. 236.

personajes y el ámbito o lugar desde donde se genera⁹. Se crea por un lado la ilusión de un mundo de ficción autónomo que se impone al personaje, el cual se convierte en espectador de sus propios recuerdos, sueños o fantasías; por el otro, se advierte al espectador acerca de la necesidad de mantener separados el mundo de la ficción y el de la realidad sin que se deba cruzar nunca la línea que los deslinda entre sí¹⁰. Esto último está expresado explícitamente en la obra *Kathie y el hipopóta-*

⁹ En la *Señorita de Tacna*, el cuarto del escritor Belisario sirve de plataforma para escribir la obra que vemos en escena; el dormitorio de la Chunga, situado en el primer piso del bar que regenta, se transforma en escenario misterioso donde ella misma y sus clientes imaginan escenas extraídas del deseo y del recuerdo para ejecutarlas a la manera de un psicodrama terapéutico que les libere de sus obsesiones y complejos; el profesor Brunelli (*El loco de los balcones*), desde la atalaya de un balcón colonial cuyo rescate fue el objeto de su vida, ve desfilar en la pantalla de su memoria escenas de su inmediato pasado antes de intentar suicidarse ante el fracaso de su empresa; el apartamento del profesor Zanelli —*Ojos bonitos, cuadros feos*— se transforma en el escenario de una farsa en la que él es protagonista sin saberlo.

¹⁰ Según VARGAS LLOSA el escritor no elige sus “temas, es elegido por ellos” (cf. *Cartas a un joven novelista*, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001, p. 19). Belisario, escritor-personaje de *La señorita de Tacna*, hace suyas esas mismas palabras: “Al final te morirás sin haber escrito lo que realmente querías escribir. Mira puede ser una definición (*anotando*): escritor es aquel que escribe, no lo que quiere escribir —ése es el hombre normal— sino lo que sus demonios quieren” (*Teatro*, p. 99). El título de la pieza teatral hace referencia al personaje que Mamaé (Elvira) crea en la historia que le cuenta al niño Belisario para referirse a una mujer que es un trasunto ficcionalizado de ella misma. En cierta manera Belisario da forma verbal a las imágenes que quedaron en su memoria creadas o evocadas por el relato oral de Mamaé. La palabra oral genera una imagen mental que toma cuerpo en la palabra escrita, la cual a su vez adquiere visibilidad y tangibilidad corporal en su proyección teatral. Por eso Belisario no se siente responsable único del texto que escribe y que vemos en escena. Al igual que la señorita de Tacna es en cierta manera Elvira (Mamaé), Belisario tiene algo del propio escritor peruano, no sólo porque comparten una misma teoría de la creación literaria, sino porque se iniciaron al mundo de la ficción de una manera similar, merced a las historias contadas por una persona homónima al personaje teatral, como nos recuerda Vargas Llosa en sus memorias publicadas con el título *El pez en el agua* (Seix Barral, Barcelona, 1993). Esta colaboración entre imagen y palabra aparece de una manera explícita en la obra *Kathie y el hipopótamo* donde Kathie evoca las escenas y aventuras y Santiago les da forma y tono literarios: “—Kathie: ¿Lo estoy escribiendo realmente? ¿O lo está escribiendo usted?/ —Santiago: Yo soy el amanuense de la historia, el que pone los puntos y las comas y uno que otro adjetivo. El libro es suyo, de principio a fin” (cf. *Teatro*, p. 244).

mo a través de la relación que mantienen sus dos principales protagonistas:

KATHIE: —...Usted me ayuda a que mi sueño se haga realidad, a que mi realidad se haga sueño. No quiero mezclar las dos cosas. Que nuestra amistad se quede en este cuartito de mentiras. Por eso, mejor que no conozca a mi marido y por eso no quiero conocer a su esposa. Que ellos se queden allá abajo. Lo entiende, ¿no es verdad?

SANTIAGO: —Perfectamente. Y, vea, le doy la razón. Oyéndola, creo que he comprendido por qué nunca me animé a traer a Anita a conocer esto¹¹.

En sus dos últimas obras, la transgresión del límite entre ambos planos tiene lugar en clave de farsa y de una manera irónica y negativa. En *El loco de los balcones*, el balcón, materialización de un pasado colonial que el profesor Brunelli imagina todavía vivo, salva irónicamente la vida de éste al ceder su carcomida estructura e impedir que se suicide colgándose de él. Lo único vivo de ese pasado está en la ilusión del profesor, no en el objeto en sí. Confrontado al presente no resiste la prueba¹². El plano ficticio participa negativamente de la realidad al ser solo un frágil decorado sin otra función que la de evocar algo inexistente. Para Vargas Llosa esto es paradójicamente lo positivo de toda ficción, ya que si la apariencia sólida de ese balcón hubiera sido una realidad, el profesor habría muerto, sacrificando su vida en aras de un ideal convertido en ídolo, con un final donde unos sucesos que no daban más que para una farsa hubieran acabado en tragedia. En *Ojos bonitos, cuadros feos*, el profesor y crítico de arte Zanelli, capaz de distinguir certeramente lo auténtico de lo falso en el mundo de la representación pictórica, no puede hacerlo cuando se mueve en el mundo cotidiano, donde se comporta como el más ingenuo espectador. No es capaz de ver que el otro personaje está fingiendo para obligarle a confesar o reconocer que su vida es o ha sido a su vez una pura simulación. Pretender que lo que es auténtico o válido en el plano de la ficción o la representación lo sea

¹¹ Cf. *Teatro*, p. 247.

¹² Esta escena recuerda irónicamente a la de Alonso Quijano cuando renuncia a someter a la celada a una segunda prueba para comprobar su solidez a fin de evitar que quede destrozada como en la primera ocasión. A diferencia del profesor, es consciente de que es preferible moverse en el terreno de las apariencias y de la simulación teatral para no poner en peligro el éxito de su empresa.

también necesariamente en el de la realidad es establecer, a juicio de Vargas Llosa, una torpe analogía, o convierte en impostores y peligrosos embaucadores a los que ocultan esta diferencia:

Pero, ¿no es acaso evidente que nadie ha contribuido tanto a enturbiar nuestro entendimiento de lo que de veras está pasando en el mundo, ni siquiera las supercherías mediáticas, como ciertas teorías intelectuales que, al igual que los sabios de una de las hermosas fantasías borgianas, pretenden incrustar el juego especulativo y los sueños de la ficción en la vida?¹³

CONFLICTO FICTICIO

Será curiosamente en la dimensión imaginaria o ficticia del teatro de Vargas Llosa donde se encuentre la tensión dialéctica que faltaba en el plano referencial. El plano de la ficción se desdobra en un plano que se toma como realidad de primer grado, el cual a su vez se enfrenta al que emana del mismo en forma de imágenes procedentes del deseo o la invención, a la manera del procedimiento narrativo que el propio Vargas Llosa denomina “cajas chinas”¹⁴. Es decir, Vargas Llosa sólo da cuenta de la fuerza de la ficción, de los deseos, o de la imaginación, y de sus consecuencias sobre la vida, en el ámbito de las historias inventadas o recordadas por los personajes, como si quisiera minimizar el impacto negativo que tendrían dichos deseos o imaginaciones si estos mismos personajes dejaran que se plasmaran en el plano de su vida real. Lo que en el plano de la ficción está permitido, está proscrito en el de la vida, so pena de acarrear la tragedia y la infelicidad de los personajes. Circunscribe el conflicto dramático dentro de un espacio escénico ficticio. Ello hace que el espectador extraescénico se sitúe con respecto a la representación teatral en una posición semejante a la del espectador-protagonista intraescénico con respecto a ese teatro que se desarrolla en su imaginación. Teniendo en cuenta que dentro de las obras de Vargas Llosa, los espectadores de ese teatro imaginario en el que se borran las fronteras entre lo ficticio y lo real son personajes-escritores, críticos de arte o profesores de historia, es decir personajes que manipulan palabras y proyectan sobre ellas simulacros de ideas o conceptos que quieren hacer pasar por la realidad misma, no podemos menos de pensar que su elección no es una casualidad, y, por lo mismo, vemos en ello una

¹³ Cf. MARIO VARGAS LLOSA, “La hora de los charlatanes”, *El lenguaje de la pasión*, Aguilar, México, 2001, p. 196.

¹⁴ Cf. *Cartas a un joven novelista*, pp. 117-125.

indirecta llamada de atención a todos aquellos que se dedican a construir mundos imaginarios con palabras o son espectadores-víctimas de sus embaucamientos, para que o bien hagan como Belisario, Santiago o Kathie y no cedan a la tentación de confundir realidad con ficción, ni traten de confrontarlas o que vayan de la mano, pues la decepción resultante no dejaría lugar para nuevos ensayos de ese tipo; o que consideren lo que les pasó al profesor Brunelli o al crítico Zanelli, cuyo empeño en imponer sobre el prójimo una visión, ilusión o decepción personales se volvió inesperadamente contra ellos mismos, conduciéndolos a un amargo desengaño. Ni que decir tiene que lo que se trasluce en estas obras, está ligado a lo que ha venido repitiendo incansablemente en sus ensayos Vargas Llosa acerca de la relación que debe haber entre ficción y realidad o ficción e historia, y de la manera en que aquella debería influir sobre ésta para que su esencia no se desvirtúe y sirva de enriquecimiento y complemento a la vida, en vez de destruirla o limitarla:

Los hombres no viven sólo de verdades; también les hacen falta las mentiras: las que inventan libremente, no las que les imponen; las que se presentan como lo que son, no las contrabandeadas con el ropaje de la historia. La ficción enriquece su existencia, la completa, y, transitoriamente, los compensa de esa trágica condición que es la nuestra: la de desear y soñar siempre más de lo que podemos alcanzar¹⁵.

Lo que acabamos de decir puede verse con claridad en la obra *La señorita de Tacna*. El incidente desencadenante que propicia el desarrollo de la dimensión ficticia de la vida de Elvira (Mamaé) es la visita de Carlota, en vísperas de su boda con Joaquín, para confesarle que es la amante de su prometido y que éste se iba a casar por interés. La historia de pasión y desenfreno que le cuenta tiene tintes novelescos y bien pudiera ser inventada, pero lo que pretende es sembrar la duda y torcer su vida. Y por ello no sólo renuncia a la boda sino también al amor para vivirlo a través un personaje, la señorita de Tacna, creado por su imaginación. Este personaje, a semejanza de su creadora, también experimenta vicariamente el placer amoroso. Y lo hace al leer una carta que no iba dirigida a ella, en la que un caballero cuenta elocuentemente a su esposa cómo, a pesar de haberse dejado seducir por una india, era

¹⁵ MARIO VARGAS LLOSA, *La verdad de las mentiras*, Alfaguara, Madrid, 2002, p. 29.

en ella en quien pensaba y con quien gozaba durante el encuentro amoroso. Irónicamente la esposa no se siente ni en cuerpo ni en espíritu destinataria de la emoción amorosa depositada en esas palabras; mientras que la señorita sólo puede gozar e identificarse con ellas en secreto, sabiendo que no era quien las había inspirado, con el sabor y temor de lo prohibido, de lo contrario las rechazaría por pudor y por indecorosas. Cuando en un sueño o recuerdo de Mamaé, ésta suplanta imaginariamente la figura de Carlota, a quien Joaquín describe con detalle y delectación lo que va a hacer con su prometida el día de la noche de bodas según lo va replicando con sus actos, no puede menos que rechazar los propósitos y avances de aquél como si se los hiciera a ella en persona: “—Mamaé: No, no anda, vete, sal de aquí, no te permito, ni en sueños, ni siendo tu esposa... / —Mamaé (*sofocada, avergonzada*) Soñé que mi novio trataba de tocarme los pechos, ñatita. ¡Estos chilenos tan atrevidos! ¡Hasta en el sueño hacen indecencias! ¡Estos chilenos!”¹⁶.

La escena entre Joaquín y Carlota, transmutada en Mamaé, es el correlato visible, es decir, teatral, de la escena textual, narrada, que protagoniza el caballero y la india. Las palabras y los actos de Joaquín también se desdobl原因 en dos escenarios, uno en el que está con Carlota y el otro en el que imagina estar con Elvira. Teatralmente la doble cara de la escena se resuelve haciendo que sea Mamaé quien actúe como si se superpusiera a la imagen de Carlota. El espacio ficticio resultante trata de dar figura a una contradicción insalvable: reunir en un misma escena la pasión de Carlota en la fina y remilgada figura de Mamaé. El despertar del sueño y la interrupción de la escena dan fe de esa imposibilidad. La representación teatral nos muestra por tanto la imposibilidad de hacer coincidir en un mismo espacio dimensiones incompatibles del personaje; o que sólo es posible hacerlo ficticiamente, es decir, proyectándose en figuras que tienen algo de nosotros sin serlo del todo, y ello tanto como escritor o como lector, es decir como Mamaé a través de la señorita de Tacna, o de ésta última como indirecta destinataria de un texto. Ambas viven la vida intensamente, dramáticamente, a través de la ficción, pero no la viven o se empeñan en vivirla como en la ficción, a la manera de Emma Bovary.

En el presente de la realidad subjetiva de los dos personajes principales de la obra *Kathie y el hipopótamo* las vidas mediocres de las que son protagonistas y sus limitadas capacidades de invención y creación no pueden producir ficciones originales, por eso el texto de la realidad

¹⁶ Cf. *Teatro*, pp. 72-73.

escénica y las historias de la realidad imaginada adolecen de los mismos defectos del género folletinesco que imitan sin saberlo. Aun sabiendo que sus vidas sentimentales e intelectuales están muy alejadas de las de Victor Hugo y Adèle Foucher, no pretenden encarnarlos en la vida real ni pueden hacerlo tampoco en la imaginada (las figuras fantasmales de sus respectivos cónyuges están ahí, como una conciencia crítica, para recordárselo y romper el encanto o la mentira de sus historias inventadas). Se conforman con adoptar sus nombres por el tiempo que dura la escena, como lo haría cualquier actor o actriz de reparto, del mismo modo que adoptan sus nombres de pluma mientras se reúnen por dos horas en la fingida buhardilla parisina, regresando sin pesar a la cotidianidad y conformándose con vivir la ilusión de una vida dramática a plazos, lo que dura el tiempo fijado en el contrato o lo que duraría el de una representación teatral. Y en eso consiste su felicidad, en el ser conscientes de sus limitaciones y en el no ceder a la tentación de verse en sus papeles de esposa y marido fuera del espacio encantado del cuarto, pues sus vidas reales nada tendrían que ver con las que cada uno de ellos ha proyectado sobre el otro; y sus encuentros y ejercicios creativos quedarían contaminados para siempre, forzando, quizá, la ruptura del contrato.

En el teatro de la vida, los personajes de Vargas Llosa llevan una existencia anodina, mediocre, condición *sine qua non* al parecer para que en el teatro de su imaginación, su existencia alcance estatura dramática. Está claro que todo esto lo suscribe el propio escritor cuando dice: “No confundir utopía y lo sagrado, el sueño con la realidad... conformarse con los límites, «moral de los límites»... mediocridad para poder saber que es lo que es imperfecto y tener un lugar donde pensarlo, imaginarlo”¹⁷.

En *Ojos bonitos, cuadros feos*, los cuadros sirven de espacio escénico simbólico donde se proyecta un mundo imaginario. Las explicaciones que ofrece el profesor Zanelli a sus alumnos, entre los que se encuentra Alicia, sobre las figuras geométricas que aparecen en las telas de Mondrian, solo adquieren presencia en un plano mental merced a su habilidad expresiva y su capacidad sugestiva dentro de un marco que semeja al de un espectáculo teatral o cinematográfico:

ALICIA: —Pone una diapositiva y apaga la luz. Y lo va explicando. Poco a poco esas manchas de color dejan de ser frías. Esas líneas y

¹⁷ Cf. “La ciudad de los nidos”, en MARIO VARGAS LLOSA, *El lenguaje de la pasión*, p. 244.

volúmenes, esos espacios muertos van como resucitando. Se animan, se vuelven ideas, sentimientos, pasiones. Cuando se calla y prende la luz, el cuadro está hablando, gritando. Y vemos en él miles de cosas. ¿Me entiendes?

RUBÉN: No mucho Alicia. Pero me encanta verte tan contenta con ese cursillo. ¿Me das un beso ahora?¹⁸.

Las mismas palabras que el profesor utiliza para dar vida al cuadro pierden su magia al ser pronunciadas por Alicia empeñada en hacer ver a su novio Rubén lo que ella veía durante las conferencias. Tampoco Rubén está predispuesto a suscribir el pacto para creer en la existencia de esa dimensión ficticia. Sin embargo sí está en la mejor disposición para creer que la magia que irradia Alicia, propiciada por el entusiasmo con que participa en la vida artística como alumna y como pintora, es una cualidad propia de ella. Se produce una transferencia o contagio que opera a los ojos de Rubén un cambio o transformación en la persona de Alicia, y que es causa de su atracción. Desaparecido el entusiasmo de Alicia por la pintura después de la demoledora crítica que de sus cuadros hace el profesor Zanelli, su personalidad cambia y pierde el encanto que poseía, dejándose arrastrar a un desengaño que lleva aparejado el de su novio, el cual padece una desilusión similar a la de un espectador que se hubiera enamorado del papel representado por la actriz, pero que al abordarla fuera del escenario se diera cuenta que detrás del papel había una persona cuyas cualidades y sensibilidad estaban muy por debajo de los personajes que encarnaba en escena. El ánimo de venganza de Rubén y el tratar de hacerle pagar al profesor con la misma moneda no es tanto porque Alicia lo abandona, sino por ser consciente de haber sido embaucado a su pesar de una manera que nunca hubiera podido evitar, ya que el origen de la atracción no estaba en su novia sino en alguien ajeno a ella. Es como si se hubiera sido seducido por el espíritu del profesor encarnado en Alicia en tanto que apariencia o simulacro:

RUBÉN: —Por tu culpa, Alicia perdió lo mejor que tenía. No eran sus ojos, sino su entusiasmo. Yo me enamoré de ella por eso. Por su alegría de vivir, por su manera de exaltarse con todo lo que hacía, aun las tonterías, como si fuera lo más maravilloso del mundo...

EDUARDO: —Bueno, si yo se lo inculqué, ese entusiasmo era mío. Tenía derecho a quitárselo¹⁹.

¹⁸ Cf. *Teatro*, p. 507.

¹⁹ Cf. *Teatro*, p. 533.

Ese entusiasmo no anidaba en su corazón, tan sólo era el efecto de unas palabras, un tono convincente, una adecuación al tema, es decir era un entusiasmo simulado, actuado, que sin embargo se transformó en real, a la manera que lo hace un texto de ficción o una representación teatral en el lector o en el espectador.

Entre los personajes se establece un elaborado *quid pro quo* teatral, ya que el mismo profesor será víctima de una seducción y atribución falsas fruto de una predisposición a tomar lo aparente por real, causado por un deseo que le obnubila y que adormece su capacidad crítica al quedar prendido de un joven que cree homosexual y cuya actuación y móvil es consecuencia irónica del poder seductor que posee, no en tanto que sujeto y objeto sexual, sino como intelectual y crítico. Los papeles que creen representar están cambiados: el que cree seducir por su persona solo lo hace por su intelecto y sin saberlo, ya que necesita un espectador que lo malinterpreta como intermediario para ejercer su poder; el que se deja seducir por la emoción que embellece al objeto de deseo se da cuenta que ésta es postiza y nada tiene de sentimental.

Hemos visto que la dimensión imaginada, simbólica, no tiene repercusión en el escenario de la realidad si no es previamente transformada por el espectador en sensibilidad que se aplicará a otras esferas de la vida, y será llevada a otros escenarios, sin que el contenido tenga una relación directa con los efectos que va a producir, ni puedan éstos ser anticipados, y sin que sea necesario tampoco establecer una relación de causa a efecto como la propuesta o exigida por los que defienden un arte de naturaleza social.

PROCEDIMIENTOS TEATRALES

En estas obras está claro que el tema está relacionado con su tratamiento teatral y éste forma parte de una concepción general de lo que es para Vargas Llosa la ficción, tanto en su proceso de creación como en el de la recepción, haciendo buenos los comentarios que él mismo hizo sobre la obra de Flaubert al reconocer cómo éste integraba una teoría y crítica literaria en la práctica de la escritura²⁰:

No veo por qué el teatro no podría ser un género adecuado para representar la objetividad y la subjetividad humanas conjugadas o, más bien, conjugándose... Se trata, simplemente, de lograr un teatro

²⁰ Cf. MARIO VARGAS LLOSA, *La orgía perpetua: Flaubert y Madame Bovary*, Taurus, Madrid, 1975, p. 82, nota 6 (en adelante *Orgía*).

que juegue a fondo la teatralidad, la aptitud humana para fingir... Encontrar una técnica de expresión teatral—una corporización— para esta operación tan universalmente compartida, la de enriquecer idealmente la vida mediante la fabricación de imágenes, de ficciones...²¹.

Algunas de las innovaciones que Vargas Llosa quiere llevar a escena para dar cuenta de esa realidad total hecha de verdades y mentiras, de vida e ilusiones, son una adaptación de técnicas narrativas ya empleadas en sus novelas y que en sus ensayos críticos destacaba como procedimientos esenciales para la creación de mundos ficticios.

Dentro de los procedimientos narrativos más específicos que han caracterizado el mundo novelesco de Vargas Llosa está el que el escritor denomina “vasos comunicantes” y que define así: “Distintos sucesos, articulados en un sistema de vasos comunicantes, intercambian vivencias y se establece entre ellos una interacción gracias a la cual los episodios se funden en una unidad que hace de ellos algo distinto que meras anécdotas yuxtapuestas”²². Este procedimiento llevado al texto dramático se presenta como una alternancia y yuxtaposición de escenas que pertenecen a niveles de realidad, tiempo, punto de vista y espacio diferentes, que, a pesar de dar la sensación de que cada una de ellas “es un círculo cerrado en sí mismo”, como ha afirmado algún crítico²³, crea un flujo ininterrumpido y un dinamismo entre todos esos niveles que quiere ser un trasunto de esa vida total, constituida por la coexistencia de elementos diferentes, y en la que cada elemento solo alcanza su plena realidad en función de los otros. Para describir este proceso, Vargas Llosa toma prestado de Flaubert el símil de una persona que percibiera al mismo tiempo el intenso y fragante aroma de la flor de los naranjos en una huerta en la que yacen descomponiéndose decenas de cadáveres desprendiendo su característico olor de carne muerta. El olor percibido no sería un perfume híbrido sino que ambos olores coexistirían en el olfato de la persona con sus características propias²⁴. En sus obras, las escenas del pasado proyectadas en un presente teatral hacen que la memoria deformada por el deseo no se mezcle con la desilusión del presente, de tal suerte que pueden coexistir sin anularse dos presentes

²¹ Cf. *Teatro*, pp. 258-259.

²² Cf. *Cartas a un novelista*, p. 141.

²³ Cf. *Actas del Curso de Verano de El Escorial sobre Mario Vargas Llosa (el autor y su obra)*, Universidad Complutense, Madrid, 1990, p. 16.

²⁴ Cf. *Orgía*, p. 173.

dramáticos, el que se vivió idealmente en un momento del pasado y el que se vive ahora, cada uno produciendo emociones distintas pero compatibles dentro del conjunto de una vida.

Con mayor o menor complejidad, frecuencia y variedad, este procedimiento se presenta en las cinco piezas teatrales de Vargas Llosa. En la última, *Ojos bonitos, cuadros feos*, en la escena, por ejemplo, en la que Rubén va a explicarle las razones de su presencia en el apartamento del profesor Zanelli, la narración de Rubén se hace representación al dejar que él mismo, el profesor y Alicia, protagonicen la escena en la que ésta trataba de explicarle lo importante que eran para ella las clases de arte, es decir, el pasado se hace presente escenificado. Simultáneamente a esa representación, Rubén y el profesor, a modo de contrapunto irónico acerca del entusiasmo de la alumna en aquel momento, hacen comentarios como lo haría un crítico sobre un espectáculo que estuvieran viendo en ese mismo instante. Dentro de la escena que reproduce una conversación pasada entre Alicia y Rubén, se introduce otra que a su vez es un recuerdo de las conferencias del profesor, y que es representado por él mismo para dar razón de la fuerza de persuasión de sus explicaciones y de la capacidad que tiene de hacer ver en un cuadro todo un mundo que permanece invisible para los demás.

Este procedimiento de los “vasos comunicantes” engloba otros que Vargas Llosa describe como “mudas” o saltos cualitativos y cambios de niveles de realidad en el mundo novelesco. En este caso, ya dijimos que el cambio o salto espacial, temporal y de realidad, en el texto teatral siempre implica la introducción de un nivel imaginario o de ficción, es decir no hay yuxtaposición o alternancia dentro de un mismo nivel de realidad, como ocurría a veces en sus novelas.

El cambio de punto de vista de un personaje narrador que deja paso a otro que dramatiza la acción narrada podría ser una solución teatral para encontrar un equivalente a lo que en la novela constituye el “estilo indirecto libre”, por cuanto introduce una distancia con respecto al narrador en forma de escena independiente, la cual parece surgir por su propia fuerza dando una ilusión de autonomía al permitir escuchar directamente la voz y las palabras del personaje, con la salvedad de hacerlo dentro del marco de un recuerdo o de un relato inventado.

PENSAMIENTO DRAMÁTICO

A pesar de que Vargas Llosa siempre se ha resistido a admitir una necesaria relación de integridad entre los valores de una obra y las ideas

que el autor sostiene o defiende en el mundo real²⁵, el mundo imaginario que pone en pie el escritor hispanoperuano y los procedimientos teatrales (técnicos) de que se vale para ello, es decir lo que constituye su pensamiento dramático, está en consonancia con una concepción de la libertad basada en la capacidad de pensar y en el derecho a vivir mundos alternativos subjetivos y ficticios como fundamento de la felicidad humana; en esos mundos se crea o inventa la ilusión de un orden que da sentido a las acciones, los recuerdos y los deseos de los individuos a manera de complemento y cuestionamiento de las carencias e imperfecciones consustanciales a la vida en detrimento de soluciones utópicas o anárquicas que optan respectivamente por restringir a un único modelo la posibilidad de concebir mundos mejores o por renunciar a cualquier tipo de limitación o coerción.

Aunque abomine de las utopías por ser reductoras y simplificadoras de las contradicciones o por eliminar los problemas de una manera ilícita, es decir amputando uno de los polos de la contradicción en vez de aprender a vivir con él como parte de la vida y del ser a la que no se puede renunciar, está claro que debe tener en mente un tipo de relaciones que salve la contradicción sin destruirla, a diferencia de la utopías que denuncia en sus ensayos. Entre el liberalismo de las formas y de las dimensiones de la realidad que se barajan en sus obras teatrales y el liberalismo como ideología social y económica que ha venido propugnando en sus contribuciones periodísticas, quizás haya algo más que una superficial semejanza. En un par de reseñas y de artículos hace suyos los argumentos de algunos economistas y filósofos de la historia que piensan que cualquier planificación abstracta y centralizada de la vida social es enemiga de la libertad y crea un orden artificial que atiende peor a las necesidades humanas que las acciones individuales, libremente decididas, surgidas de la necesidad práctica²⁶. Vargas Llosa entiende que el orden que crea la literatura es de este tenor, es decir surge de una necesidad práctica del individuo en el sentido de crear una “ilusión de congruencia que el mundo real nunca nos da” para que podamos “defendernos del caos” sin pretender o exigir que dicho orden sea o

²⁵ Cf. Respuesta de Vargas Llosa a las críticas que le hace Óscar Collazos: “Collazos ambiciona la «integralidad» entre el autor y los valores de su obra... En el acto de creación hay la intervención de un factor irracional que muchas veces trastorna y contradice las intenciones y las convicciones del escritor” (*Contra viento y marea*, t. 1, pp. 233-234).

²⁶ Cf. “Bienvenido, Caos” y “Muerte y resurrección de Hayek”, en MARIO VARGAS LLOSA, *Desafíos a la libertad*, Aguilar, México, 1994.

tenga que ser por fuerza posible. En sus obras, el caos de que nos habla se presenta bajo la forma de demonios personales que el escritor o los personajes no pueden controlar, al surgir de zonas de la mente ajenas a su voluntad, pero sí dar forma literaria.

Vargas Llosa desconfía de formulas teatrales que propongan hacer volar los diques que contienen al mundo ficticio dentro de los límites del escenario, a la manera del teatro de inspiración brechtiana o vanguardista. Prefiere establecer un conflicto en términos dialógicos no dejando que ningún tercer término unificador venga a superar la oposición realidad e ilusión, ya que la tensión que se genera entre los dos polos es de donde la ficción y por extensión su mundo teatral extrae su fuerza dramática. La tensión o fuerza dramática se crea por la distancia existente entre el deseo y su cumplimiento. Es en ese espacio donde se representa el drama o la ilusión dramática en el sentido de aspirar a cumplir o satisfacer ese deseo. Para curarse en salud, los personajes de Vargas Llosa prefieren vivir esa ilusión dramática no como esperanza sino como ficción, esto es como juego teatral, fracasando o teniendo éxito en su empresa de una manera imaginaria, en un mundo donde los encantos y desencantos se pueden hacer y rehacer sin renunciar a ellos. De ilustres antecesores heredan la “capacidad de fabricar ilusiones” pero han perdido o han renunciado a la “loca voluntad de realizarlas” por temor a que la ficción pierda sus rasgos humanos y se convierta en una “ficción inhumana”, expresión que para Vargas Llosa define mejor la realidad que se esconde tras la engañosa máscara de las utopías²⁷.

MARIANO LÓPEZ

St. John's S. College, California

²⁷ Cf. MARIO VARGAS LLOSA, “La vida como teatro”, *El País*, Madrid, 16 de mayo de 2004.

EL ARTISTA EN LA SOCIEDAD MODERNA (LOS MODERNISTAS EN MÉXICO)

El cuento que escribió José Juan Tablada “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*” en el primer número de esta publicación, en julio de 1898, condensaba una serie de situaciones por las que atravesaba el movimiento estético del modernismo en nuestro país. Esto explica el hecho de que el mismo texto haya sido considerado en su momento como el manifiesto de la revista¹. De manera implícita Tablada tocaba aspectos muy sensibles y vulnerables de la situación en la que se encontraban los modernistas hispanoamericanos. El relato reflejaba en primera instancia la enconada lucha que venían sosteniendo los escritores desde distintas trincheras por su reconocimiento.

La fábula de Tablada trata sobre la indiferencia y frivolidad de un público que desprecia el arte de los trovadores y por ellos es castigado con fuego divino, mientras una tempestad de nieve blanquísima petrifica a los artistas, convirtiéndolos en estatuas e inmortalizando de esta manera sus efigies y la misión estética en que perecieron.

“*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores” fue la respuesta al cuestionamiento que se venía haciendo a la estética modernista, ya de manera directa y constante a partir de enero de 1893 y siendo José Juan Tablada, precisamente, el detonador de la confrontación. Por la publicación de su poema “Misa negra” el escritor fue despedido de la dirección del suplemento literario del periódico *El País*, en la fecha anteriormente citada, por considerar a su texto poético como pieza de erotismo sacrilego y excesivo sensualismo. A partir de ese incidente los

¹ Cf. JOSÉ JUAN TABLADA, *Las sombras largas*, Conaculta, México, 1994. Cuenta Tablada que fue a casa de Jesús Valenzuela en Tlalpan, y le dijo muy contento: “afortunado poeta tu sueño se ha cumplido! ¡Vamos a fundar por fin el periódico con que deliras, la *Revista Moderna*, prepara pues el artículo programa, el de inauguración y cuanto antes mejor! ¡Anda horas después tenía Valenzuela en sus manos el artículo que aparece en primer lugar en el número inaugural de la revista! y en el que la idea de la heroica misión del poeta y el artista en un medio reacio se presentaba dentro de una extraña decoración simbólica y romántica”, es el que corresponde precisamente al texto de “*Exempli gratia...*”

jóvenes modernistas mexicanos iniciaron la publicación de textos donde se asentaba la visión estética de los modernistas sobre el arte moderno².

Tablada escribió la primera carta “Cuestión literaria. Decadentismo”, el 15 de enero de 1893 (ocho días después de la publicación del poema), donde denunciaba la censura a la que estaban siendo sometidos los creadores del nuevo arte en nuestro país y exponía los nuevos valores estéticos de la literatura de finales del siglo XIX. La misiva estaba dirigida a sus compañeros Jesús Urueta, Balbino Dávalos, Alberto Leduc y otros seguidores de la nueva estética y los animaba a propagar sus postulados:

La última vez que estuvimos reunidos en la capilla de nuestras confidencias artísticas... resolvimos unir nuestras fuerzas para luchar e impulsar lo más alto que nos fuera dado, un principio artístico. Un dogma estético... Resolvimos de común acuerdo, ligarnos y obrar en igual sentido para apoyar en México la escuela del Decadentismo, la única en que hoy puede obrar libremente el artista que haya recibido el más ligero hálito de la educación moderna³.

Para Tablada el movimiento de renovación literaria, denominado en ese momento “decadentismo”, implicaba al igual que para Rubén Darío: “una importante propuesta de renovación del arte literario, en tanto que encarnaba una transgresión de la norma, de la tradición y sobre todo, una búsqueda del supremo ideal de la belleza”, como lo observa Ana Laura Zavala sobre el nicaragüense en su ensayo: *Lo bello es siempre extraño: hacia una revisión del cuento modernista de tendencia decadente (1893-1903)*⁴.

A esta concepción del decadentismo Tablada le incorporó otras acepciones, como el resto de los modernistas hispanoamericanos. Los creadores le dieron diversos sentidos e interpretaciones al fenómeno: lo aprehendieron como una visión del mundo sombría, donde el sufrimiento, el límite y el abismo representaban una nueva forma de manifestar la sensibilidad estética en el período finisecular del siglo XIX. Por su parte Tablada lo abordó en su carta de manera similar:

² Cf. BELEM CLARK y ANA LAURA ZAVALA DÍAZ, *La construcción del Modernismo*, UNAM, México, 2002. Las investigadoras hacen un detallado recuento de las polémicas que entablaron las distintas generaciones de modernistas en nuestro país.

³ JOSÉ JUAN TABLADA, “Cuestión literaria. Decadentismo”, *El País*, I, núm. 10, 15 de enero de 1893, p. 2.

⁴ Tesis de maestría, UNAM, México, 2002, p. 20.

Nuestro cerebro es el *lazarium* del hastío; a menudo los sueños que en él flotan retorciéndose en convulsiones angustiadas se reflejan por fin en un círculo negro que tiene espantosa semejanza con el cerebro búdico, con el fatal círculo del Nirvanah... esa es la fisonomía de nuestras almas, y ese estado y esa fisonomía es lo que se llama Decadentismo moral, porque el Decadentismo únicamente literario consiste en el refinamiento de un espíritu que huye de los lugares comunes y erige al Dios de sus altares a un ideal estético, que la multitud no percibe, pero que él distingue con una videncia moral⁵.

Con ese primer escrito de Tablada se inicia en México la extensa polémica sobre el modernismo o decadentismo, como confrontación abierta de grupos antagónicos, en la cual los modernistas mexicanos tuvieron que hacer frente hasta finales de la primera década del siglo XX, para defenderse de sus detractores.

Cinco años después de publicado el texto “Decadentismo” apareció “*Exempli gratia...*”, bajo la modalidad genérica del cuento. Con éste, Tablada reiteraba lo que se había propuesto difundir en el momento en que los escritores modernistas contaran, como lo había expresado en la carta, con un medio como la *Revista Moderna*, la cual fuera “exclusivamente literaria y artística, animada por la filosofía y el sentimiento más avanzados..., cuyo único interés fuera estético, de espíritu innovador y que reivindicara los fueros del arte y difundiera la dignidad del artista” (*id.*).

La queja de José Juan Tablada en 1893 frente a la intolerancia de las autoridades e incompreensión del público se inscribe en la tradición literaria y de los exponentes del arte en general, de inconformidad y de lamentación del artista por la falta de comprensión e indiferencia del público carente de sensibilidad y de conocimiento. Rafael Gutiérrez Girardot en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales* apunta sobre la difícil relación del artista con la sociedad, como lo había previsto Goethe en *Wilhelm Meister* (1796), o como la describió Hölderlin en su elegía *Pan y vino* (1800-1801) y determinó la autocompreensión del poeta frente a la sociedad durante todo el siglo XIX; tanto en Keats, a través de *Sylvan historian*, como en Heine, mediante *Los dioses en el exilio*, o en Verlaine, en

⁵ JOSÉ JUAN TABLADA, *op. cit.*, p. 2.

Rimbaud, en Yeats y de los latinoamericanos en Julián del Casal, en Dario⁶ y como lo estamos observando en José Juan Tablada, entre otros.

El fenómeno se fue diversificando mediante el ahondamiento de los escritores en zonas medulares: Wilhelm Heinse en su novela *Ardinghello y las islas bienaventuradas* (1787) ejemplificaba el tipo del artista genial que rompe con las convenciones sociales como reacción contra sus presiones. Muchos decenios más tarde, escribe Gutiérrez Girardot, este artista antisocial celebraría su renacimiento en el Des Esseintes de *A Rebours* (1884) de Joris Karl Huysmans (1848-1907), en el José Fernández de *De sobremesa*, de José Asunción Silva y en el Antonio Azorín de *La voluntad* (1902) de Azorín. Sobre este hecho enfatiza el crítico:

Lo que por encima de sus diferencias específicas de tradición literaria y cultural, tienen de común todos los escritores —desde Heinse hasta Valle Inclán— es su actitud frente a la sociedad: reaccionan contra ella, contra sus presiones, contra su moral, contra sus valores antipoéticos, y lo hacen de manera obstinada, es decir subrayando enérgicamente el valor de lo que esta sociedad ha rebajado de diversas maneras: el arte, el artista⁷.

Sobre el tema han aparecido infinidad de interpretaciones, de ramificaciones de estudio hasta llegar incluso a las aseveraciones de Hegel, quien en sus *Lecciones sobre estética* anticipó una interpretación sobre el fin del arte, en su observación el filósofo alemán aseveró que “para nosotros el arte ya no vale como la forma más alta en que la verdad se proporciona existencia” y agrega: “se puede esperar ciertamente que el arte ascienda cada vez más y se perfeccione, pero su forma ha dejado de ser el más alto menester de espíritu”⁸.

Sobre lo escrito por Hegel, Gutiérrez Girardot enfatiza que el arte ha dejado de ser la forma en la que se manifiesta la verdad como lo era en Grecia o en la Edad Media y deduce que a esta plenitud del arte, lo han llevado a su término el “mundo moderno”, “la nueva época”, el entendimiento moderno” que ha originado las contraposiciones entre la tradición cristiana y el ateísmo del mundo moral, que rompió con aquélla en el siglo XVIII, en la Ilustración (pp. 24-25).

⁶ RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, F.C.E., México, 1988, p. 23.

⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁸ *Ästhetik*, Basenge, Berlín (RDA), 1955, p. 139. Citado por R. GUTIÉRREZ GIRARDOT, *op. cit.*, p. 24.

En este espacio consideraremos la visión de la que parte Calinescu para entender el desfase que se produjo en ese nuevo período del desarrollo de las sociedades. Observa el autor que la modernidad ha implicado el conjunto de cambios acelerados a partir del siglo XVIII, los cuales se consolidaron en el siglo XIX, como resultado de los avances científicos y tecnológicos desde la revolución industrial, y que se expresaron en las transformaciones sociales traídas por el capitalismo. Factores que repercutieron, como señala el autor, de manera directa en todos los aspectos del quehacer humano⁹.

Las alteraciones se presentaron con el paso del tiempo, argumenta Calinescu que se dio una escisión en el modo de asumir la modernidad:

...en algún momento durante la primera mitad del siglo XIX se produjo una escisión irreversible entre la modernidad vista como una etapa de la historia de la civilización occidental —un producto del progreso científico y tecnológico, de la revolución industrial, de profundas transformaciones económicas y sociales creadas por el capitalismo [la modernidad burguesa] y la modernidad como un concepto estético [la práctica de los experimentos estilísticos que van en contra de la rutina de la tradición literaria y el mercantilismo de la modernización burguesa]. Desde entonces, las relaciones entre las dos modernidades han sido terminantemente hostiles, pero sin que esto impida que se estimulen y se influyan mientras que con encono han buscado destruirse una a la otra (*id.*).

Es decir que la unidad que guardaba el proceso histórico de la “modernidad” se fractura y presenta dos caras: la “burguesa” y la “estética”, las cuales expresaron sus antagonismos con el tiempo y manifestaron en la práctica sus intereses: materiales o estéticos. De ahí que como observa Jürgen Habermas: los fenómenos de crisis en las sociedades occidentales desarrolladas se originan en un rompimiento entre la cultura y la sociedad¹⁰.

Esta situación de enfrentamiento entre las necesidades humanas de producir arte, como resultado de la evolución del espíritu a través de la expresión estética y la urgencia de la sociedad capitalista de medirlo todo a través de la ganancia material determinó las relaciones conflictivas de los artistas con su medio y su sociedad, ya que entraron aquí las leyes del

⁹ MATEI CALINESCU, *Cinco caras de la modernidad*, Tecnos, Madrid, 1991, p. 50.

¹⁰ JÜRGEN HABERMAS, “La modernidad inconclusa”, *Vuelta*, 1981, núm. 54, p. 5.

mercado capitalista que el realizador intelectual no contemplaba al momento de cristalizar su arte. La economía que regula la productividad de todo tipo de trabajo en la sociedad moderna distingue entre “trabajo productivo”—generador de riqueza material—y el “trabajo improductivo”—que no genera bienes materiales. El arte se ha encontrado en la segunda categoría. De ahí la necesidad del artista, según puede irse observando, de reafirmarse y de ubicarse en la nueva sociedad, de explicar su función en un nuevo contexto¹¹.

En el ámbito hispanoamericano se expresaron las primeras manifestaciones artísticas modernas ya muy adentrada la segunda mitad del siglo XIX; de acuerdo con los estudiosos de esos momentos aparecieron las expresiones con la consistencia y la intensidad suficientes para entender que se estaba manifestando la iniciación de un descentramiento y de una agonía que iba en aumento conforme se desarrollaba la economía del capitalismo occidental.

Los escritores latinoamericanos fueron conscientes de esa transformación que afectaba el entorno socioeconómico y político y lo manifestaron en el terreno político y en el escritural. Los estudiosos del tema encuentran en los escritos de José Martí, de Julián del Casal y en los de Gutiérrez Nájera las primeras exposiciones de una actitud crítica, con una enorme fuerza cuestionadora del presente y del porvenir. Si los años posteriores a la Independencia fueron una etapa de búsqueda, de esperanza, de reconocimiento del pasado y hasta de optimismo, a finales del siglo XIX vendría un período de pesimismo, de silencios desesperados, de desilusiones.

Muestra de esa desazón existencial del artista-poeta son varias de las piezas en prosa de *Azul...* de Rubén Darío. Sus cuentos tocan infinidad de aspectos que tienen que ver con la situación socioeconómica, cultural e ideológica del creador en los momentos de las transformaciones económicas y políticas de Hispanoamérica en el último tercio del siglo XIX. En “El rey burgués” Darío presenta al poeta en el lugar que le asigna la nueva burguesía, un rincón, un limitado espacio, porque ésta no lo reconoce en su medio. En el cuento se narra la historia de un poeta que llegó al palacio de un rey que desconocía el oficio de poeta:

¹¹ Cf. CARLOS SALINARI, “El arte y el modo de producción burgués”, en *Cuestiones de arte y literatura. Karl Marx y Federico Engels*, sel., pról. y notas de C. Salinari, Península, Barcelona, 1975.

—¿Qué es eso?. Preguntó [el rey]
 —Señor, es un poeta
 —Dejadle aquí
 y el poeta
 —Señor, no he comido
 y el rey
 —habla y comerás¹².

El poeta es visto como un ser extraño, raro y tiene que explicar su función en la vida:

—Señor, ha tiempo que yo canto el verbo del porvenir. He tendido mis alas al huracán, he nacido en el tiempo de la aurora; busco la raza escogida que debe esperar, con el himno en la boca y la lira en la mano la salida del gran sol. He roto el arpa aduladora de las cuerdas débiles, contra las copas de Bohemia y las jarras donde espumea el vino que embriaga sin dar fortaleza, he arrojado el manto que me hacía parecer histrión o mujer, y he vestido de modo salvaje y espléndido; mi harapo de púrpura. He ido a la selva donde he quedado vigoroso y ahito de leche fecunda y licor de nueva vida...¹³

El poeta de “El rey burgués” evoca su arte, su inspiración, da cuenta del *ideal*, sobre todo le expone sus adversidades por no ser entendido por los demás y le replica al rey sus equívocos estéticos:

¡Señor, el arte no está en los fríos envoltorios de mármol, ni en los cuadros lamidos, ni en el excelente señor Ohnet! ¡Señor! El arte no viste pantalones, ni habla en burgués, ni pone los puntos en todas las íes. El es agosto, tiene mantos de oro o de llamas, o anda desnudo, y amasa la greda con fiebre, y pinta con luz, y es opulento, y da golpes de ala como las águilas... (*id.*).

El poeta no es comprendido por el rey, quien por no saber que hacer con aquél le asigna el trabajo de dar vuelta al manubrio de una caja de música en un rincón del jardín. En el palacio se olvidaron del poeta y en el invierno murió de hambre y de frío.

Esta pieza representa lo más álgido que mostró Darío sobre el tema de la alienación del artista, le dedicó a este asunto numerosos cuentos,

¹² RUBÉN DARÍO, *Azul... Cuentos. Poemas en prosa*, Aguilar, Madrid, 1987, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 11.

poemas y ensayos. El relato de “El rey burgués” es quizá el que más se emparenta con la protesta que hicieran otros escritores sobre el hecho y el que mejor representa al artista de la época. Como señala Pérez Solís, precisamente el narrador de “El rey burgués” patetiza uno de los problemas neurálgicos que Darío denunciaría insistentemente en la prosa de *Azul...* “la cosificación del ser humano, ahí donde imperan ya las relaciones, no entre los individuos, sino entre las cosas con rango de mercancías fetichizadas”¹⁴. En 1988 Rubén Darío apelaba al reconocimiento y dignificación del artista; era el reclamo del creador de ser tomado en cuenta.

Los cambios económicos y sociales producidos en la sociedad estaban repercutiendo en el escenario cultural de la época. En opinión de Ángel Rama, producida la división del trabajo y la instauración del mercado, el poeta hispanoamericano se vio condenado a desaparecer. La alarma se generalizó y se acumularon centenares de testimonios denunciando esa situación, señalando a la vez el peligro que significaba para la vida espiritual de las sociedades hispanoamericanas. Se veía como inminente la desaparición del arte y la literatura¹⁵.

Habían transcurrido cinco años de la publicación de *Azul...* (1888) de Rubén Darío, en Santiago de Chile, cuando Tablada les envió a sus colegas su misiva “Cuestión literaria. Decadentismo”, en enero de 1893, por las razones ya mencionadas. Durante ese tiempo y varios años después, el tema acerca del drama vivido por los poetas hispanoamericanos seguía siendo medular, recurrente y mostraba los diversos matices que en cada país y momento se les presentaba a los creadores, quienes lo denunciaban de manera abierta, constante y en forma tangencial, a través de las voces y de las vidas de sus personajes, o del poeta directamente; eran voces y situaciones que tenían muchas veces un trasfondo autobiográfico.

En el caso de México concretamente suceden una serie de acontecimientos socioeconómicos, políticos y culturales que influían en el distanciamiento de los escritores modernistas con su sociedad, de sobremanera por la falta de entendimiento y comprensión del público lector hacia la última década del siglo XIX en nuestro país. La carta misma de Tablada era el resultado de ese desentendimiento, para

¹⁴ ALBERTO PÉREZ SOLÍS, “Arte e ideología en «El rey burgués»”, en *Azul... y las literaturas hispánicas*, UNAM, México, 1990, p. 137.

¹⁵ ÁNGEL RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, Alfadil Ediciones, Caracas-Barcelona, 1985, p. 50.

empezar de las autoridades políticas y culturales, del medio intelectual imperante, del conjunto social y en ocasiones hasta del mismo grupo de jóvenes escritores que adoptaban la estética decadente-modernista.

Al iniciarse la última década del siglo antepasado en nuestro país eran los años de consolidación del porfiriato, de la imposición de los principios del liberalismo adaptados al escenario mexicano como: “paz, orden y progreso” y de la puesta en práctica de los lineamientos del positivismo inglés y francés, cuya tesis central de la imposición del más fuerte, el más apto y capaz sobre el resto de la sociedad débil y dependiente, dio una apreciable materia a los escritores (en este caso mexicanos), para fraguar infinidad de historias, donde el asunto se presentó directa, crítica e irónicamente, a través de la poesía o de la ficción, cada cual las abordó según sus posiciones intelectuales en el medio.

En esos últimos años del siglo XIX eran todavía muy fuertes los resabios de la escuela nacionalista propagada por Altamirano en el ámbito cultural del país, una vez triunfado el liberalismo en México. A sus seguidores, entre ellos Salado Álvarez, tuvieron que hacer frente los modernistas, como señalamos desde el principio, sobre todo los que constituyeron la segunda generación modernista, conformada por José Juan Tablada, Amado Nervo, Ciro B. Ceballos, Francisco M. de Olaguíbel, Balbino Dávalos, Jesús Urueta, Bernardo Couto Castillo, Julio Ruelas, entre otros¹⁶. El grupo respondió a los cuestionamientos que se le hicieron a la estética modernista, entre otros muy recurrentes, al considerársele como una literatura extranjerizante, inútil y poco cercana a la realidad mexicana. Argumentos como estos, sostienen Belem Clark y Ana Laura Zavala, motivaron a Nervo a contestar públicamente a sus detractores. Sostenía el escritor que el pueblo no era capaz de entender a Manuel Payno, a José Tomás de Cuéllar, a Guillermo Prieto, ni a Ángel de Campo, no obstante el que estos escritores se hubiesen ocupado de reflejar la realidad nacional. Además, agregaba Nervo, que la mayoría de los mexicanos no leía, ni entendía a sus escritores, por lo que los decadentistas habían optado por crear para sus iguales, para los aristócratas del arte¹⁷. Sobre esta actitud y en respuesta a la hostilidad del medio se refiere Ángel Rama: los modernistas hispanoamericanos, observa, edificaron parsimoniosamente sus torres de marfil, a conciencia

¹⁶ Cf. BELEM CLARK y ANA LAURA ZAVALA, *op. cit.* En el estudio sobre el tema las autoras establecen las tres generaciones que conformaron el Modernismo en México.

¹⁷ *Ibid.*, pp. xxxii-xxxiii.

siempre de que se trataba de medidas defensivas destinadas a preservar valores superiores¹⁸.

Precisamente la aparición de la *Revista Moderna* y su circulación durante 13 años (1898-1911) fue el resultado del inquebrantable espíritu de los jóvenes modernistas por la difusión de la estética moderna en nuestro país. A Tablada le correspondió elaborar el texto de bienvenida, ya que desde años atrás impulsó su surgimiento y la anunció en su texto sobre el decadentismo.

Transcurrió un lustro entre la publicación de ese texto, 1893 y el de “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores y de la *Revista Moderna*”¹⁹ en julio de 1898 y los enfrentamientos en el medio intelectual y social seguían, por lo que Tablada aludía a esa situación en su nuevo texto, pero la respuesta que dio ya fue distinta. Después de que expone en su cuento la larga travesía de los trovadores al castillo para expresar su arte, de la indiferencia de la que son objeto por parte de un público insensible (burgués) y del sacrificio de los artistas al perecer en el transcurso del cumplimiento de su misión, Tablada finalizaba la fábula con su moraleja dirigida a los lectores: “¡Oh público de la *Revista Moderna* obra a tu guisa, y si sólo tu indiferencia hemos de merecer, seguiremos con gusto la suerte de aquellos nuestros precursores, los siete troveros medioevales...”

“*Exempli gratia...*” era el mensaje de Tablada sobre todo para sus colegas: el artista debía cumplir su misión y si el público lo entendía que mejor, pero si no, ellos, los modernistas, seguirían su camino y si perecían en el intento, como los siete trovadores, tendrían su recompensa con la trascendencia y la inmortalidad que da la concreción de la obra, el *ideal* cumplido, incluso habrían tenido la oportunidad de redimir a un núcleo social. Para entonces, en los últimos años del siglo XIX los escritores advertían la importancia y el valor de su expresión estética, una vez asentado ya el modernismo en el continente, muestra de ello era la cristalización de ese gran proyecto de publicación, la *Revista Moderna*, que representó la consolidación del modernismo en nuestro país, no obstante el largo padecimiento que antecedió a su aparición.

PILAR MANDUJANO JACOBO

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁸ A. RAMA, *op. cit.*, pp. 49-61.

¹⁹ J. J. TABLADA, “*Exempli gratia* o fábula de los siete trovadores...”, *Revista Moderna*, 1 (1898), núm. 1, julio, pp. 2-3.

LA TENTACIÓN DEL FRACASO, LOS DIARIOS
DE JULIO RAMÓN RIBEYRO,
ENTRE ESCRITURA Y EXISTENCIA

He comenzado a escribir mi diario simplemente para salvarme por miedo al progresivo debilitamiento y al total ahogo entre las ondas de una vida trivial, ondas que están casi alcanzando mi boca.

W. Gombrowicz, *Diario 1953-1956*

Julio Ramón Ribeyro es uno de los poquísimos escritores latinoamericanos que ha publicado un diario¹, género “indefinido” y marginado, y que nos ha dejado reflexiones sobre éste. Su libro, no muy conocido, *La caza sutil* (1975)², inicia con un breve artículo titulado “En torno a los diarios íntimos” de 1953, en donde debuta diciendo que no existe un estudio metódico sobre este género y remite al libro de Leleu, *Les journaux intimes*, de 1952, advirtiéndole que en el mismo se lleva a cabo un análisis del diario íntimo desde un punto de vista caracterológico sin aludir, en cambio, a argumentos pertenecientes al ámbito histórico o de crítica literaria. Notamos como, a partir de estos apuntes, nuestro autor se plantea el problema desde una óptica estrictamente literaria y no psicológica. A la luz de estos hechos, reseña los diversos elementos propios del diario que, según él, son: 1) la cotidianidad, interpretada como periodicidad en la escritura, y no como escritura diaria; 2) la veracidad, o por lo menos la supuesta veracidad, es necesario admitir apriorísticamente que los hechos narrados en el diario son reales; 3) la libertad de composición, o la carencia de una técnica específica. La característica que acomuna a los diaristas es el “sentido del fragmento”, es decir la capacidad de saber expresar con pocas y claras palabras una idea, una emoción, un sentimiento. Esta

¹ J. R. Ribeyro pensaba publicar al menos diez volúmenes de sus diarios, en cambio, vieron la luz sólo tres, los dos primeros en vida, el tercero póstumo: *La tentación del fracaso I. Diario personal 1950-1960*, Campodónico, Lima, 1992; *La tentación del fracaso II. Diario personal 1960-1974*, Campodónico, Lima, 1993; *La tentación del fracaso III. Diario personal 1975-1978*, Campodónico, Lima, 1995.

² R. RIBEYRO, *La caza sutil*, Milla Batres, Lima, 1975.

capacidad del fragmento se reanuda a la predisposición natural de Ribeyro por la narración, como decía él mismo, era capaz de ver el mundo sólo en forma de relato, de fragmento. Y por último 4) la “no-integridad”, es decir la sensación que se trate de obras incompletas, en el sentido que el diario está como signado, inevitablemente, por el destino, puesto frente al misterio de su permanencia y que, en resumidas cuentas, todos venimos consumidos por el tiempo que en vano intentamos frenar. He aquí la sensación de inseguridad, de incertidumbre, de pérdida que palpita en cada diario.

Este breve artículo que, si defecta en la parte final por una cierta facilidad de juicio debida a la joven edad del autor, sin embargo, nos da ya la idea de una persona sensible hacia ciertos aspectos que hoy día agobian a los estudiosos de este género: la autonomía y la legibilidad del diario, el diario como texto y no sólo como “desahogo personal” que ofrece a la literatura una forma que es la de la ruptura, la discontinuidad, y la fragmentación del discurso. Me parece que las reflexiones que hallamos en *La tentación del fracaso* le siguen el paso al que es el trayecto literario de nuestro autor, como del resto él mismo afirma en la introducción del primer diario: “el diario se convirtió para mí en una necesidad, en una compañía y en un complemento a mi actividad estrictamente literaria. Más, aún, pasó a formar parte de mi actividad literaria, tejiéndose entre mi diario y mi obra de ficción una apretada trama de reflejos y reenvíos”³. El diario es un ejercicio de escritura; a partir de las palabras de *La tentación del fracaso* se nota su propensión hacia la literatura: “sé que en la literatura, la filosofía, la crítica podría hacer algo” (17/8/50, p. 15).

Escribe el poeta y crítico peruano Marcos Martos⁴ que Ribeyro en sus diarios no dice casi nada acerca de su mundo familiar, o sobre los otros, agrego yo, en cambio, habla de sí mismo, de la lucha emprendida para convertirse en escritor, y de sus confesiones tímidas, delicadas, amielescas; Martos los define “una especie de biografía espiritual de un joven escritor” (p. 70). En efecto, a partir del material conocido de *La tentación del fracaso* es posible ponderar los modos como la redacción del diario contribuye a edificar la personalidad literaria de Ribeyro, su identidad como sujeto comprometido con la vocación de escritor; contemporáneamente, es conveniente aclarar la clase de nexos existentes entre la crónica del diario y la obra de ficción, asimismo es útil una relación entre el acudir a este

³ J. R. RIBEYRO, *La tentación del fracaso I*, s/p.

⁴ M. MARTOS, “Las memorias de tres novelistas peruanos”, *Debate*, mayo-agosto, 1993, núm. 73, pp. 68-72.

género literario y un cierto estado psíquico. No hay duda alguna que la impresión de los hechos exteriores, en un diario íntimo, está hecha siempre en función del propio discurso interior.

En el prólogo del primer volumen el autor declara la motivación que lo ha llevado a iniciar la escritura de un diario no tanto para narrar la experiencia de su propio *yo*, sino más bien para intentar escribir un diario de escritor, siguiendo las huellas de una lectura, atenta y prudente, de otros diarios: “mi afición a los diarios íntimos data de muy temprano, desde que a los catorce o quince años leí el de Amiel... Con el tiempo logré reunir una apreciable colección y me convertí, si no en un erudito, en un buen conocedor de la materia”. En otras palabras, como observa Peter Elmore⁵ la misma índole del diario deriva del lugar que Ribeyro aspira a ocupar en el itinerario literario: la vocación determina la esencia del texto, porque se trata de crear un diario de escritor. Y a la luz de estos hechos, reclama su condición de precursor en el ámbito peruano. Ello, de cualquier modo, no lo lleva a proponerse como modelo para el resto de los narradores peruanos: “No me arriesgaría a decir que, al publicar mi diario, quisiera incitar a los escritores de mi país a redactar y publicar el suyo”⁶. Tal opinión está inspirada, probablemente, por la modestia, pero no por ello no resulta en parte paradójico, en cuanto Ribeyro aconseja a sus colegas resistir al impulso de imitación, impulso que ha dado origen a *La tentación del fracaso*. Pero este carácter de excepcionalidad se debe tal vez a una cierta ambigüedad respecto a la eficacia y las posibilidades del género: “el diario íntimo es una ocupación peligrosa, que puede cerrar la comunicación con los otros y confinarnos a un soliloquio estéril y secreto” (*id.*), advierte a todos aquellos que pudiesen estar tentados por el diario. Esta fluctuación entre lirismo solipsista y completamiento de la propia vocación literaria marca en modo problemático las relaciones entre los apuntes del diario, sus reflexiones manifiestas en *Prosas apátridas* y, sobre todo, sus relatos. Escribe el 23/11/55:

vraiment, je n’ai pas envie de tenir ce journal. Il s’agit maintenant de vivre vers l’extérieur (p. 103),

y lo escribe en francés tal vez para subrayar su intención de tener contactos con el mundo externo, cosa que, en realidad no hizo en París, ciudad

⁵ P. ELMORE, *Los diarios de Julio Ramón Ribeyro: La invención del escritor*, University of Colorado, Boulder, 1998, pp. 1-20.

⁶ R. RIBEYRO, Introducción a *La tentación del fracaso I*, s/p.

donde acababa de estar. Aparece, entonces, la actitud interrogante del diarista frente a su medio de expresión, que desde el inicio se convierte en uno de los temas principales; se preguntará frecuentemente el porqué escribir de sí mismo, porqué tomar nota en orden cronológico de los movimientos del alma y de la crónica de la vida personal.

El primer tomo de *La tentación del fracaso* ocupa un decenio, desde 1950 hasta 1960; y a su vez está dividido según las ciudades donde vivió el autor: Lima (1950 y 1958), París (1954 y 1957), Madrid, Mónaco, Amberes, Berlín, Francoforte, Ayacucho. Me parece poder individuar en ellos algunos puntos sobresalientes como lo son: el propio destino, es decir trabajo burgués *vs.* vocación literaria; el vivir en sociedad *vs.* el vivir en soledad; la vida ordenada *vs.* la vida *bohémienne*; la fosilización en un lugar *vs.* el viajar; una burgués vida de pareja *vs.* la soltería. Se puede trazar la siguiente dúplice isotopía: vida ordenada y segura pero no agradable *vs.* satisfacción interior, bien sea con conflictos irresueltos e irresolubles. A todo ello se unen: análisis de los rasgos de su carácter: indecisión, pereza, mutabilidad, debilidad; características que hallamos en muchos otros escritores de diario; reflexiones sobre el género y sobre su diario; opiniones sobre lecturas hechas (a veces simples apuntes); recuerdos del pasado. El mundo externo está casi ausente, la historia es un ligero eco que se pierde entre las observaciones privadas, entre los fantasmas y los temores que obsesionan al escritor, aún imberbe. Los mismos espacios en los que se mueve vienen vividos como particulares estados anímicos, aspecto que también encontramos en sus cuentos.

Las primeras páginas, concernientes los años 1950-1951 pasados en Lima, nos presentan un Ribeyro inseguro sobre su futuro de abogado; en él ya se destaca la inclinación por las letras y casi todo el diario está cruzado por este conflicto interior. No emprende los estudios literarios, sino el “maldito derecho”, como él mismo lo define, y que nunca ejercerá, casi lo asfixia. Por otra parte, diversas páginas de las pocas que forman el primer diario limeño están dedicadas al examen de si, en efecto, vale la pena seguir los pasos de Amiel. Las respuestas cambian. El 5/12/50, por ejemplo, escribe:

he releído un poco mi diario. Hay en él diez páginas bien escritas que justifican tal vez la locura de haberlo comenzado. Todo el resto es una colección de hechos nimios, pésimamente redactados, donde la insipidez de mi vida está pintada con la elocuencia de un picapedrero (p. 17).

Claro está que no es un veredicto entusiasta, pero tampoco del todo devastador.

Sin embargo, sigue un silencio de dos meses que viene interrumpido para anotar un juicio repentino: “Estoy decidido a liquidar de una vez por todas este diario... ha sido una ocupación inútil. Basura, como todo lo que he escrito fuera de él... más tarde lo reduciré en cenizas” (p. 17). Afortunadamente no lo hará, pero estas palabras manifiestan, además de la inquietud del escritor, un profundo desacuerdo entre los objetivos trazados y los resultados del proyecto. Conforme con cuanto sostiene P. Elmore⁷: lo que está en juego no es tan sólo el dominio del escritor con respecto a sus propios recursos expresivos, su capacidad (o incapacidad) en el campo de la forma autobiográfica, es su misma profesión que viene cuestionada, así como lo demuestra la continua *querelle* entre el deseo por definirse escritor y las exigencias que impone la carrera de abogado. Una “disyuntiva vocacional” anima el incipiente diario, que tanto en sus omisiones como en sus desahogos expresa esa dificultad de elección de su propio futuro. Sólo esporádicamente, en raros momentos de exasperado pragmatismo, Ribeyro piensa que la abogacía pueda sostener su actividad literaria: “no veo la hora de recibirme de abogado... la única libertad que existe es la del dinero” (12/2/50, p. 17). El tono entre irritado y cínico de estas frases, por suerte, no predomina en las sucesivas páginas del diario, aunque el problema económico es constante en todos sus diarios, no obstante las circunstancias cambien.

Como anota Esperanza López Parada, se observa en los diarios ribeyrianos un estrecho binomio entre las dificultades económicas que acechan al escritor y el progreso de la escritura. Frecuentemente sucede que, periodos particularmente activos del diario coinciden con la penuria económica, casi como si la redacción del diario condenase inevitablemente a la desnutrición⁸ y viceversa, tal vez detrás de la incertidumbre vocacional y la preocupación económica late, reconocido tácitamente, el temor por el degrado socio-económico, que había, en parte, afligido a su familia. Sin embargo, la inquietud del escritor, su no aceptación de un rol, de un estilo fijo, no desaparecen cuando su situación económica mejora notablemente; y más adelante, a Porto Ercole, el 10/7/74, anota: “busco quizás cierto riesgo, cierta incertidumbre sin los que la vida me parece insulsa” (11; 211).

⁷ P. ELMORE, *op. cit.*, p. 4.

⁸ E. LÓPEZ PARADA, “La autobiografía hecha por otro”, en *Una mirada al sesgo. Literatura hispanoamericana desde los márgenes*, Iberoamericana, Madrid, 1999, pp. 91-104.

En un lugar que él mismo define “mansión maravillosa” se siente incómodo, hastiado. El tedio es la sensación que refleja con mayor frecuencia entre los apuntes de sus diarios. La ironía de Ribeyro, que se manifiesta en la tendencia por separarse cáustica y melancólicamente del objeto de su conversación, está envuelta por esta “neblina interior”, parafraseando a GUSDORF⁹, el malestar y el vacío, paradójicamente, estimulan la creación literaria y los textos autobiográficos.

El joven artista ya ha madurado algunas ideas sobre el diario y cuanto leemos el 29/1/54 es casi un manifiesto teórico del género:

todo diario íntimo surge de un agudo sentimiento de culpa. Parece que en él quisiéramos depositar muchas cosas que nos atormentan y cuyo peso se aligera por el solo hecho de confiarlas a un cuaderno... Por lo general se analiza el sentimiento pero se silencia la causa... Todo diario íntimo nace de un profundo sentimiento de soledad... todo diario íntimo es un síntoma de debilidad de carácter, debilidad en la que nace y a la que a su vez se fortifica. El diario se convierte así en el derivativo de una serie de frustraciones, que por el solo hecho de estar registradas parecen adquirir un signo positivo... en todo diario íntimo hay un problema capital planteado que jamás se resuelve y cuya no solución es precisamente lo que permite la existencia del diario... todo diario íntimo se escribe desde la perspectiva temporal de la muerte (pp. 40-41).

“Todos los diarios nacen de una profunda sensación de culpa”, tal afirmación recuerda las palabras de Girard, según el cual el diario cumple una función psicoterapéutica, en cuanto nos libera de los propios fantasmas¹⁰. Ribeyro lo considera una forma de confesión para personas escépticas, es decir se escribe para mejorarse. Pero esta es también una

⁹ GUSDORF, *La découverte de soi*, PUF, Paris, 1948. El crítico francés habla de “nebuleuse” en el sentido que frecuentemente el diarista está como inconscientemente tentado a mostrar el personaje que quisiera ser y no la persona que es.

¹⁰ A. GIRARD, *Le journal intime*, PUF, Paris, 1963. Según Girard el diario tiene diversas funciones, entre éstas, la psicoterapéutica, en cuanto libera de los propios fantasmas. Las anotaciones del diario son la expresión de un estado intermedio, entre la desesperación y la alegría. Para el diarista anotar los eventos que componen la trama de sus días, bien sea bajo una forma fragmentada y en una discontinuidad de las formas de conciencia, representa un esfuerzo para huir de la falacidad. Este esfuerzo le compone una historia, restituye la continuidad en la discontinuidad y permite hallar el nexo que une entre si los instantes. Se comienza siempre la misma experiencia, asegurando la repetición la identidad.

“perfecta hipocresía”; pues frecuentemente se usa un lenguaje elíptico y el mismo diarista, después de algunos años, no es capaz de reconstruir cuanto había anotado tiempo atrás porque es como si tuviera siempre de frente, o dentro de sí mismo, un crítico que obra casi inconscientemente. Tal vez, aquí roce sin darse cuenta, otra materia de discusión: aquella de la sinceridad o menos del diario.

No obstante sea cierto que se resume a sí mismo lo que ya se conoce, también es cierto que el diario es de cualquier modo un escrito, y como todo escrito, no es sincero, es más tiene el privilegio de ser doblemente no sincero porque el *yo* es contemporáneamente sujeto y objeto. El autor es libre de engañar o ser sincero con el propio lector, aunque se advierte un cierto deploro por parte de Ribeyro, como si este aspecto destacase la incapacidad, la inconsistencia de su persona. No es casual que más adelante, hable del diario como indicio de debilidad de carácter para luego culminar con la idea de la muerte.

Pero es sobre todo la idea del diario de un escritor que se va aclarando; apenas llega a París escribe:

he querido reiniciar este diario, después de un año de silencio... no es que quiera girar en semicírculo para volver a encontrarme conmigo mismo, como en el pasado. Quiero tan sólo... estimular un poco mi reflexión sobre ciertos tópicos que el pensamiento meramente pensado no alcanza a sistematizar, hacer un poco de ejercicio de estilo y sobre todo reunir material—frases, descripciones, ideas—aprovechables más tarde en mis artículos o creaciones literarias (3/8/53, p. 31).

Es decir, debe existir una estrecha relación entre su diario y su obra literaria. El diario es un mundo escritural donde los propios “fantasmas literarios” se materializan y sirven como punto de partida para otras obras. En efecto, algunas *Prosas apátridas* parecen ser “reformulaciones”, de acuerdo con lo que escribe González Vigil¹¹, de trozos de *La tentación del fracaso*. La escritura del diario lleva a Ribeyro a la realización de *Prosas apátridas*, que el 19/4/56 denomina “cuaderno del insomne”. El diario y las *Prosas* contienen además potenciales argumentos narrativos, así como también algunas observaciones del diario darán vida a algunos personajes de sus relatos: el amigo Perucho, que el 5/2/58 nos dice haber visitado, nos recuerda el protagonista de *El embarcadero de la esquina*; el nazi dueño del hotel, que le da hospedaje en Francoforte en 1958 lo hallaremos como

¹¹ R. GONZÁLEZ VIGIL, “Ribeyro autobiográfico”, en I. Márquez, C. Ferriera, *Asedios a Julio Ramón Ribeyro*, PUCP, Lima, 1996, pp. 305-06.

protagonista del relato *Los cautivos*; el hombre de teatro Gaston Martens que entrevista el 31/10/57 en Amberes es muy semejante al personaje, decepcionante, de *Ridder y el pisapapeles*. Además, los diarios contienen frecuentemente breves comentarios de los cuentos que está escribiendo.

La tensión que se produce en su constante lucha contra la “tentación del fracaso”, la contemplación de un yo patético, se resuelve en la elaboración orgánica e informada de una poética personal. No obstante los juicios negativos sobre sus capacidades literarias, es, probablemente, ésta la parte mejor conceptualizada del diario, que distingue el joven incapaz de huir de la *bohème*, del escritor consciente de su escritura y crítico implacable de la misma. Ribeyro analiza la propia obra y delinea una poética personal. Las páginas de *La tentación del fracaso* van adquiriendo con el pasar de los años un carácter artístico, el diálogo entre escritor y diario, inicialmente es espontáneo y natural, implica una transformación artística. El 8/1/60 escribe: “creo haber encontrado el estilo del diario íntimo: un estilo apretado, expresivo que interesa no solamente como testimonio sino también como literatura” (p. 234).

En el segundo volumen que comprende los años 1960-1974, cuando Ribeyro se encuentra ya arraigado en París, continúan las reflexiones sobre el diario, reflexiones siempre vacilantes entre el reproche y la satisfacción. El 27/11/60, por ejemplo, escribe: “me prodigo en pequeñas e inútiles observaciones, en páginas como estas, escritas a vuelaplumas, en levantar el frágil andamiaje de una obra que por ese camino nunca llegará... debo empezar por aniquilar al enano maléfico y devorador del diablo, de la introspección, del registro mortal de mi persona” (pp. 11-13). El fantasma de la excesiva introspección, que lo aleja de la escritura de una obra que podría tener mayor resonancia, lo acecha. El diario, además, está escrito a vuelaplumas, sin la corrección del estilo y bien sabemos como Ribeyro está obsesionado por la búsqueda de un estilo literario apropiado, entendido no tanto como realización de simples experimentalismos compositivos o verbales, sino como sensibilidad y capacidad literaria de ver la realidad con una mirada siempre renovada y diferente. Sin embargo, no obstante este comportamiento denigratorio, no puede evitar la escritura del diario, que como sostiene, le sirve para intentar poner orden, dar sentido, y anhelo de unidad a su vida: “si en una época llevé un diario casi cotidiano creo que fue para salvar mi identidad de los avatares de una vida morosa, dispersa y vagabunda” (26/11/68, p. 154). La escritura lo salva de la falacidad, de la superficialidad, aunque ciertamente no mejora su carácter: “persistencia de los rasgos caracteriológicos, de mis rasgos (desorden, improvisación, despilfarro, incapacidad de integración, etc.)”

(22/7/69, p. 147). En fin, notamos cómo en Julio Ramón es constante la práctica de la escritura del diario y de las reflexiones sobre él mismo y sobre el género, ratificándonos de este modo sus capacidades de escritor y de crítico, tal como nos demuestra también en los cuentos.

La estrecha relación existente entre los diarios, las *Prosas apátridas* y los cuentos se puede observar también en este volumen. El 4/4/70 apunta que está transcribiendo unas cincuenta páginas de notas que reunirá en una colección titulada *Prosas* (p. 159). He aquí que aparece finalmente este título, y hay algo más: las anotaciones del 13 y del 17 de julio de 1974 son idénticas a las prosas 173 y 120, respectivamente. No sólo, en este volumen, entre otras cosas, narra episodios singulares que, animados por personajes aún más singulares, además de comprobar su capacidad de introspección del ánimo humano, parecen estudios preliminares de situaciones y personajes que formarán parte de sus cuentos. En fin, aparece siempre el diarista-escritor, es decir su vocación literaria determina el carácter del texto autobiográfico.

Todo ello está corroborado por un detalle que aparece en el tercer volumen, que abarca cuatro años, desde 1975 hasta 1978, cuando Ribeyro trabaja como representante del Perú en la UNESCO, allí encontramos referencias a un proyecto de autobiografía que nunca acabará¹². Esta renuencia por la autobiografía se puede comparar a la perplejidad con respecto a la utilidad del diario, pero hay también a rasgos de su carácter reactivo a toda sistematización orgánica. Escribe el 8/8/77: “Mi diario no ha sido nunca reflejo del mundo, sino la crónica sombría de mi propia vida, en lo que esta tenía de más personal”. No aspira a convertirse en modelo para nadie: “Lo que me aterroriza es que mi diario, si alguna vez se llega a publicar... pueda convertirse en un libro formativo, en el sentido de que se encuentre en él algo de ejemplar o recomendable” (9/12/75, p. 54). Los lexemas “si alguna vez se llega a publicar” insinúan, sin embargo, que Ribeyro tenía ya intenciones de editar sus diarios, considerándolos, por lo tanto, de cierto interés y utilidad y algunas expresiones particularmente autodenigratorias, como “idiota”, “sin pies ni cabeza” son en parte falsas y nos ratifican su identidad de escritor público preocupado por la búsqueda de la “verdadera obra”, como él mismo escribe. De todas maneras,

¹² De esta autobiografía se conocen sólo algunos capítulos: *Ancestros*, sobre sus antecesores, que se publicó en J. R. RIBEYRO, *Antología personal*, F.C.E., México, 1994; *El parque Sucre*, sobre su infancia en la zona de Santa Cruz en Miraflores, que se publicó en el suplemento “Artes y Letras” del periódico *El Mundo*, 8-14/5/94.

reconoce los límites de sus apuntes: excesiva personalización que roza un solipsismo impregnado de formas pesimistas.

La tentación del fracaso adquiere cada vez más los rasgos de diario de un escritor. El 23/1/78 leemos: “estoy ya harto del cuento” (p. 193) y el 29/8: “mi misión está cumplida. Pero no veo que otra cosa puedo hacer, si compruebo que la novela o la autobiografía me son imposibles o me aburren. Buscar con ahínco una nueva veta, en la cual pueda decir algo nuevo, original” (p. 234). Ribeyro siente la propia vena poética agotada, teme la repetición y es seguramente interesante ver como, más allá de toda sinceridad o menos, la insatisfacción es una constante de su carácter y de su ser escritor que intenta luchar contra la reiteración y la facilidad. Acaba de publicar el tercer volumen de *La palabra del mundo* (1977), que juzga “un buen libro” (p. 193), después de muchos años de experimentación y esfuerzos literarios, cree haber alcanzado pleno dominio del género del cuento, y ello le agrada pero al mismo tiempo le produce una cierta inquietud interna. No puede dejar de escribir, pero tampoco puede caer en el virtuosismo literario, sabe perfectamente de distinguirse en el cuento, pero siente la necesidad de “buscar algo original”. Efectivamente después del tercer volumen de *La palabra del mundo*, pasarán diversos años antes de publicar otras colecciones de relatos.

Para finalizar este rápido análisis sobre algunos de los aspectos de los diarios de Ribeyro podemos llegar a las siguientes conclusiones, no definitivas: nuestro autor se nutre de las lecturas de otros diarios, que a veces toma como modelo o como motivo inspirador de diversa índole, permitiéndonos de este modo identificar en sus obras elementos de interdiscursividad, no obstante mantenga su especificidad.

En *La tentación del fracaso* hay una gran cantidad de “intragenericidad”, entendiendo por ella la estrecha relación entre la escritura de los diarios, *Prosas apátridas* y los cuentos. El diario es para Ribeyro un espacio escritural donde sus propias *défaillances* cobran vida en las páginas y frecuentemente funcionan como base para establecer, o al menos para fortalecer, un diálogo con sus lectores¹³. Con Paul De Man diré aún más: es el acto de

¹³ Observa, cabalmente, el crítico RICCARDO SCRIVANO, “La penna che spia: giornale intimo e scrittura”, en A. Dolfi, *“Journal intime” e letteratura moderna*, Buizoni, Roma, 1989, pp. 13-47, que en la literatura crítica sobre el diario se ha prestado poca atención a la especial relación que conserva con la memoria, respecto al resto de las demás escrituras memoriales y autobiográficas. Mientras estos últimos están basados en la memoria del pasado, el diario invierte su propia perspectiva ya que recolecta material que sirve para una futura memoria. Se trata de un proceso inverso: el diario memoriza lo que está acaeciendo y

narrar la propia historia que le otorgaría un sujeto, una voz autoral, inexistente antes de dicha narración. El diario no sería otra cosa que un instante de la misma escritura, igual de efímero que ésta. El diario genera este *yo* que se erige a su vez a su director y dueño y que no posee ningún otro momento de dominio sino aquel ejercido en estas páginas, páginas de tal manera ontológicamente terminales¹⁴.

La tentación del fracaso no presenta muchos episodios de la biografía del autor, es sobre todo la materia literaria que predomina en los apuntes, puesto que se trata fundamentalmente de la presentación bien sea de la vocación que de la formación de escritor. En el mismo, pero, también hallamos algunos temas y motivos comunes que remiten a las estructuras profundas del ser humano. El diario es como un amparo, el diarista Ribeyro es un hombre aislado, acechado por el sentimiento de culpa por la indecisión, por una cierta debilidad de carácter, por la obsesión de la muerte, por el sentimiento de infelicidad. Él busca en el diario una imagen global de sí mismo, se sirve del diario como un espejo.

La tentación del fracaso no se inserta fuera del tiempo, apunta, aunque mínimamente, lo que sucede externamente, haciendo un uso personal del tiempo. Se podría, entonces, observar al libro como a una forma literaria que renovando la comparación con el tiempo objetivo, mecánico de las fechas, obliga a la intimidad, a una especie de roce con las circunstancias externas. Ribeyro publica sus indecisiones, sus contradicciones, sus angustias literarias, y ello es ya un modo de decidirse y de vivir, de escoger la profesión de escritor. “Libro de estupideces”, “libro idiota”, sin embargo es un espacio y un tiempo de libertad, de máxima estructuración que dan un sentido vívido a su camino, a su ser hombre y escritor, hecho frecuentemente de instantes y de acciones insignificantes. Posee una realidad social y expresa un comportamiento frente a la vida, un modo de pensar que corresponde a una época¹⁵ relativista y escéptica, desdeñante

podrá ser utilizado en un futuro indeterminado y en una dirección por establecer o podrá permanecer así como nació, desprovisto de cualquier tipo de desarrollo y proyección.

¹⁴ P. DE MAN, “Autobiography as De-facement”, *The rhetoric of Romanticism*, Columbia University Press, New York, 1984, pp. 67-81.

¹⁵ A. GIRARD, *op. cit.*, comienza su ensayo afirmando que el diario se ha convertido en un género literario porque ha atraído una multitud de lectores que sienten la necesidad de revelaciones, de conocimientos íntimos de la persona. Para el crítico francés, se trata de un hecho de civismo, en el sentido que si el individuo se pregunta con tanta ansia sobre sí mismo es porque su ser en el mundo es cuestionable y se hace necesario hallar un nuevo punto de equilibrio,

de cualquier teoría y ambiciones totalizantes que resiste, sin embargo, a toda descomposición del sujeto, forjando relaciones con la postmodernidad contradictorias, ambiguas y dialécticas. El diario insiste en el aspecto fragmentario, no busca ningún tipo de organización, sino que presenta una abundancia de difusas reflexiones que son “diamantes en un cúmulo de basura”, sostiene V. Woolf¹⁶, y que, contrariamente, se perderían. La principal importancia del diario de Ribeyro reside probablemente en la unión de las funciones literarias y no literarias, estas se influyen mutuamente haciendo casi imposible definir clara y separadamente los motivos de la escritura del diario¹⁷, visto como la historia de una personalidad y no de una persona.

Un diario de esta frágil y al mismo tiempo potente figura que fue Julio Ramón, hombre, como él mismo decía “descarrilado por la soledad” pero una soledad constructiva que ha dado vida a *La tentación del fracaso*. Estas páginas han consolidado la vocación literaria de un escritor en busca de una literatura que pudiese darle algunas respuestas sobre su propia naturaleza, sin buscar en ningún momento respuestas definitivas, porque como sostiene G. Büchner mediante su Woyzeck, “los hombres son como los abismos, si intentas mirarlos dentro te gira la cabeza”. Sus diarios son la ratificación apasionada del empeño entre el escritor y su profesión, entre el artista y su vocación, entre el hombre y su compromiso con la vida.

una nueva posición en el mundo. Sin duda alguna la lectura de una obra autobiográfica o de un diario podría ser una actividad alentadora para el lector que desea dar sentido a su propia vida.

¹⁶ VIRGINIA WOOLF, *A writer's diary*, The Hogarth Press, London, 1972. Escribe: “If I stopped and took thought, it would never be written at all; and advantage of the method is that it sweeps up accidentally several stray matters which I should exclude if I hesitated, but which are the diamonds of the dustheap” (20/1/1919, p. 7).

¹⁷ Para R. BARTHES, “Délibération”, *Tel Quel*, invierno 1979, núm. 82, 8-18, el diario es un “discurso” no un texto; no responde a ninguna misión, no puede alcanzar el *status* de la obra literaria, es un álbum, una colección de hojas no sólo conmutables sino por sobre todo suprimibles hasta el infinito. El diario expresa lo inesencial del mundo, el mundo como superfluo, es decir no necesario. La escritura del diario, regular como una función psicológica, implica un deleite, una recreación y no una pasión. Barthes no sabe responderse acerca del valor o menos del diario, su posición literaria no le es clara: por una parte pertenece al “limbo” del texto debido a su forma poco elaborada, inmadura, por otra parte es un trozo de este texto, porque casi se asume el tormento principal. Nos hallamos fuera de la lógica y es por ello, tal vez, que el diario es el único texto que se puede leer sin enojos, ratificando de este modo la doble petición de la literatura: la precisión y la vacuidad.

Quisiera concluir con una cita de Grombrowicz que me parece muy acertada para tal ocasión: “Me puse a escribir este diario... para emitir señales de vida. Ya hoy consiento las mentiras, los convencionalismos, las estilizaciones de este diario, con tal de pasar de contrabando, aunque sea como un eco lejano, un tenue sabor de mi yo aprisionado”¹⁸. Ribeyro quiere contar con futuros lectores, tal vez en él como en cualquier otro escritor, hay una cierta autocelebración, un pensar en el efecto producido, pero es justamente esta prosa que oscila entre lo absoluto y la nada, entre la banalidad y la grandeza, elementos centrales del rico y conflictual universo ribeyriano, que crea la consistencia del *yo* que se narra, para la eternidad.

GIOVANA MINARDI

Universidad de Palermo

¹⁸ Página web: epdlp.com

DE CERVANTES A RULFO: UN ESTUDIO DE LA MUJER EN EL TRIÁNGULO AMOROSO

El triángulo amoroso como tema parece ser recurrente en la literatura universal. Es Cervantes, sin embargo, quien lo inaugura en la narrativa moderna con *El curioso impertinente*¹, que muchos críticos concuerdan al considerarlo como uno de los “ejemplares” cimeros de sus novelas².

Aunque mucho tiempo ha pasado desde la publicación del primer volumen de *El Quijote*, es espantoso constatar cómo el tema siguió siendo, a lo largo del siglo pasado, motivo de polémica narrativa tan demandada por los lectores como por ellos temida y que, por ello, adquirió matices y colores de ambiente, personajes y puntos de vistas inventivos, transculturadores³ y no menos realistas y psicológicos. Jorge Luis Borges, Machado de Assis⁴, Mario Benedetti y Juan Rulfo son algunos de los autores que contribuyeron para enriquecer el análisis psicológico de este universo geométrico de las relaciones humanas.

En tanto estructura, aun el lector inexperto en el análisis literario, puede notar que aunque las relaciones presentes en las varias narrativas de esa tradición presentan sus peculiaridades, el punto común es que la cuestión se plantea siempre a partir del vértice femenino. No que la mujer tuviera voz para decírnoslo todo, sino que al contrario, no la tiene. Sin embargo, parecen ser ellas el ángulo que lleva a cabo la destrucción de la relación de amistad que al principio de las narrativas parece ser ideal. Por esa razón, este trabajo tiene el objetivo de analizarlas a partir de una narrativa, elegida de cada autor aquí ya nombrado y que creo que

¹ Citaré por MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA, *Don Quijote de la Mancha I*, Cátedra, Madrid, 2001.

² Cf. MARIANA HELENE BARONE, *Cervantes, Machado de Assis e as relações humanas: Uma leitura comparada de “El curioso impertinente” e “A cartomante”*, Dissertação de mestrado FFLCH-USP, 2000.

³ ÁNGEL RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, Fundación Ángel Rama, Montevideo, 1989.

⁴ Destaco de la obra de JOAQUIM MARIA MACHADO DE ASSIS, los siguientes títulos: *Seus 30 melhores contos*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1987; *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Ática, São Paulo, 1992; *Dom Casmurro*, Ática, São Paulo, 1984, y *Várias histórias*, 3ª ed., Ática, São Paulo, 1998.

son representantes muy significativos en el ámbito de la tradición literaria hispánica. Empecemos, entonces, con *El curioso impertinente*.

En esta novela cervantina es Anselmo, marido de Camila, quien envuelto por una idea fija que le perturba el juicio, quiere probar la fidelidad de Camila a través de la ayuda de su amigo Lotario, pidiéndole que ponga a prueba no sólo el amor de su mujer sino también lo que esta cualidad representaba para él ante una sociedad que, ya sabemos, propagaba, o mejor dicho, leía en los libros de caballerías los disfrutes del amor cortés⁵.

...con esa confianza te hago saber, amigo Lotario, que el deseo que me fatiga en pensar si Camila, mi esposa, [es tan] buena y tan perfecta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad, si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro (p. 398).

No obstante el narrador nos deje claro luego al principio de la narrativa que Camila era “una doncella principal y hermosa de la misma ciudad, hija de tan buenos padres y tan buena ella por sí” y que Anselmo estaba al corriente de ello, aún así, llevado por una *curiosidad impertinente*, la quiere poner a prueba, sin al parecer saber que le estaba también sometiendo a misma prueba a la amistad de ambos que aparentemente tenía lazos indisolubles y metonímicos: “*los dos amigos*”.

¿Sería, entonces, justo pensar que Anselmo le tiene aprecio y confianza a Lotario y que no pasa lo mismo con relación a Camila? En parte podríamos plantearlo así. Sin embargo, tenemos que ver que más allá de esta interrogante inicial, lo que se presenta oscuramente es un deseo egoísta de seguir los juegos que llevaba antaño en complicidad con su amigo. Sin embargo, este juego juvenil ha adquirido matices extremadamente peligrosos, jocosos y a la vez macabros. Porque al plantearlo como una prueba a la que debe someter a Camila, se condena a todos los azares que le pueden proporcionar la Fortuna y, sin embargo, lo que se nota es que aún así lo desea, como si fuera una perversión personal.

Notemos como Anselmo también se complace al ver el dolor de Camila cuando puesta a prueba: “Escondido, pues, Anselmo, con aquel sobresalto que se puede imaginar que tendría el que esperaba *ver por sus ojos hacer notomía de las entrañas* de su honra, íbase a pique de perder el sumo bien que él pensaba que tenía en su querida Camila” (p. 421,

⁵ CARLOS BLANCO AGUINAGA *et al.*, *Historia social de la literatura española*, Castalia, Madrid, 1981, pp. 184-185.

cursivas mías) y “pero detúvole el deseo de *ver en qué paraba* tanta gallardía y honesta resolución...” (p. 422, cursivas mías). Anselmo no quiere a Camila sino para complacerlo en su perversidad, notemos en estas palabras suyas: “...le dijo [a Lotario] que no tuviese pena del suceso de Camila, porque, sin duda, la herida era ligera, pues quedaban de concierto de encubrírsele a él” (p. 428) Se puede notar que no le importa nada los sentimientos de Camila, mucho en cambio, nunca los lleva en consideración⁶.

Averigüemos cómo la narrativa nos presenta a Camila. Es a través de la voz de Lotario que la narrativa nos deja claro algunos valores de época respecto a las mujeres:

“no hay joya en el mundo que tanto valga como la mujer casta y honrada, y que todo el honor de las mujeres consiste en la opinión buena que de ellas se tiene”.

“la mujer es animal imperfecto, y que no se le dé poner embarazos donde tropiece y caiga, sino quitárselo y despejalle el camino de cualquier inconveniente, para que sin pesadumbre corra ligera a alcanzar la perfección que le falta, que consiste en el ser virtuosa”.

“la buena mujer [es] como espejo de cristal luciente y claro, pero está sujeto a empañarse y escurecerse con cualquiera aliento que le toque” (todas las citas en p. 403).

No cabe duda de que al incluir los versos que hacen referencia a que la mujer se constituye de material fácilmente rompible (p. 404), Cervantes le agrega al texto un elemento popular que le sirve, como en la tragedia griega, para darle un tono a la narrativa de cierta predicción oracular. Y se cumple. Sin embargo, con un elemento irónico edénico: la seducción se deja seducir.

El personaje femenino, sin embargo, no es el primero en dejar corromperse por la lujuria. Es Lotario quien se deja seducir por todas las cualidades de Camila y se convierte en un hombre enamorado que busca

⁶ Tal idea que le llena la mente de perturbaciones, parece llegar al colmo de convertirse en su objetivo de vida, como se puede notar a lo largo del desarrollo de la trama, lo que nos lleva a notar un pequeño desvío de personalidad en Anselmo y hacer un pequeño paralelo con un personaje machadiano. Se trata de Fortunato (*A causa secreta*), quien sólo siente placer ante el dolor del otro y que prueba, en la traición de su mujer, el supremo deleite que en la vida había probado: *ver el dolor moral ajeno*.

saciar sus deseos. A partir de este cambio de Lotario, tanto la amistad entre “los amigos” como el matrimonio de Anselmo se convierten en un simulacro, o mejor dicho, en una convención social hecha de apariencias y escenas que se acercan a la farsa que, incluso los dos tienen la ocasión de escenificarle a Anselmo. El amor cortés prevalece por sobre la amistad hasta entonces indisoluble.

Camila –como Lotario– intenta al principio huir de tal intriga, pero como el marido no le da oportunidad de hacerlo, se deja llevar. Los cambios de personalidad de Camila son más profundos que los de Lotario. La mujer en la que se convierte Camila se acerca a una personalidad ya bastante conocida del lector de *La Celestina*: Camila no sólo pasa a ser una adúltera sino que también una mujer demasiado astuta para sus cualidades inicialmente descritas y tiene, además, una criada Celestina para ayudarla y perderla. Toma gusto por burlarse de su marido junto a su amante y este incluso se espanta de la naturalidad de cómo lo hace y la toma como una mujer adúltera cualquiera, casi echando a perder la farsa de ambos. Sin embargo, al final de la narrativa se nota, por la forma como ocurre su muerte, que todo lo que había hecho, es decir, que sus cambios de personalidad no se dieron sino por amor a Lotario:

Pero, como naturalmente tiene la mujer ingenio presto para el bien y para el mal, más que el varón, puesto que le va faltando cuando de propósito se pone a hacer discursos, luego al instante halló Camila el modo de remediar tan al parecer irremediable negocio... (p. 421).

De lo que se puede concluir que Camila no pierde sus cualidades sino que las vuelve favorables a su ardid.

Aunque la narrativa nos lleva a creer que los dos amantes se quieren de veras –la demostración de celos de Lotario, la situación a la que se somete Camila–, no hay ningún indicio siquiera de que los dos deseen compartir una vida que no sea la de amantes. No les conviene desechar la relación que cada uno mantiene con Anselmo por razones que el texto mismo denuncia. La ley les pesa socialmente lo que la conciencia no les impedía de realizar a oscuras.

Es interesante notar la visión final que la narrativa nos ofrece de Camila como única culpable en medio de la tormenta empezada por los celos de Lotario: “La *confusión en que Camila puso a Lotario* fue tal, que no le sabía responder palabra” (p. 435, cursivas mías) y como los valores siguen siendo novelescos: lo que mata a los amigos es la mácula en su

honor ante la sociedad, ambos mueren arrepentidos de ello; y lo que mata a Camila es el abandono del amante, sin arrepentimientos.

El triángulo que, a su vez, Machado de Assis nos brinda en el cuento “A catomante” sirve para mostrarnos uno de los personajes femeninos típico del abanico machadiano. Se trata de una “dama hermosa y tonta” (p. 240), Vilela la había conocido y se había casado con ella cuando vivía en las afueras de la capital, donde trabajaba como magistrado. Cuando se la presenta a su amigo, Camilo (el narrador nos señala que eran “amigos de veras”, p. 241), este se da cuenta de que la belleza de Rita no desmentía las descripciones que su amigo le había hecho en las cartas que le había enviado: “era graciosa y vivaz en los gestos, ojos cálidos, boca fina e interrogativa” (*id.*). Era un año mayor que Vilela y cuatro que Camilo.

De Camilo se puede decir que tenía casi las mismas cualidades que el personaje Camila de *El curioso*⁷, “era un ingenuo en la vida moral y práctica” (p. 241) y se deja seducir por Rita que casada por conveniencia con Vilela, no duda en seducirle al mejor amigo de su marido de quien se enamora y por quien padece los inconvenientes folletinescos de un romance prohibido. Se consulta a una echadora de cartas que le asegura que no sólo su marido no sabía de nada sino que también su amante la quería y que sólo había dejado de verla por una cuestión de cuidado.

Camilo, un ya pseudo amigo, empieza a recibir algunas cartas amenazadoras. Alguien lo sabía todo y le amenazaba con contárselo a Vilela. Camilo, disculpándose con Vilela de que estaba envuelto en un amorio, deja de frecuentar la casa del matrimonio.

Es este personaje secundario, la echadora de cartas, que nos ofrece algunos elementos contrastivos para aclararnos la personalidad de Rita. Se trataba de una mujer que había aprendido a sacar provecho del desespero ajeno, a través de la manipulación de las reacciones y deseos de sus clientes. Exactamente lo que hacía Rita. De Camilo, aprovechó la muerte de su madre para acercársele. De Vilela, la soledad que la lejanía de la capital le provocaba. El narrador no nos ahorra detalles irónicos sobre la personalidad de Rita, una burguesa que vivía en sociedad de acuerdo con la posición social que su marido le ofrecía, ahora como dueño de un bufete en la capital:

⁷ Estudios de Carlos Fuentes, Mariana Helene Barone entre otros me llevan a creer que tal vez no fuese casualidad la elección del nombre, como si este triángulo sirviese, como en el caso cervantino, también para retratar, como que en un cuadro costumbrista, la sociedad. Se puede también pensar que el nombre “Lotario” contiene el nombre “Rita”.

[Rita] era su [para Camilo] enfermera moral, casi una hermana, sin embargo era mujer y, sobre todo, hermosa (p. 241).

Camilo le enseña el juego de damas y ajedrez y, los dos, jugaban a la noche; ella muy mal, —él, para serle agradable, poco menos mal (*id.*).

Fue entonces que ella, sin saber que traducía Hamlet al vulgar, le dijo que había mucha cosa misteriosa y verdadera en este mundo (pp. 239-240).

Camilo recibió dos o tres cartas anónimas más, tan graves, que no podían ser advertencia de la virtud sino desprecio de algún pretendiente; tal fue la opinión de Rita, que, por otras palabras mal compuestas, formuló estos pensamientos: —la virtud es perezosa y avara, no gasta tiempo, tampoco papel; sólo el interés es activo y pródigo (p. 242).

El cambio de humor de Vilela le preocupa a Rita. Entonces le pide a Camilo que vuelva a frecuentar la casa del matrimonio para que los dos puedan evaluar mejor los humores de Vilela. Camilo la rechaza porque cree no ser esta una buena idea.

Es interesante notar cómo y por qué los amantes no quieren darse cuenta de las evidencias del final trágico. Antes prefieren creer en las palabras de la echadora de cartas, que les había asegurado que nada les pasaría y que el marido de nada sabía. Tampoco piensan en otro tipo de relación que no sea la que tienen. Asimismo para ellos —principalmente para Rita— no les conviene desechar a Vilela, ya que la conveniencia de la posición social de Vilela les interesa a ambos y les da el privilegio de convivir bien en la sociedad imperial carioca.

Por otra parte, a Vilela no le convenía dejar que la pareja de traidores siguiera viva, que el escándalo le maculase el honor frente a una sociedad tan moralizadora como su acto y que a la vez tenía relaciones no menos frívolas con valores de los de sus representantes muertos. La mácula de sangre disforme de la pareja de amantes es lo que le restó uno de los vértices del triángulo por no estar acorde con todas las entrelíneas de tener una esposa que representaba los valores de aquella sociedad⁸.

⁸ Para profundizarse en el asunto, véanse RAYMUNDO FAORO, *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*, 3ª ed., Globo, Rio de Janeiro, 1988, y GILBERTO PINHEIRO PASSOS, *Poética do legado: presença francesa em “Memórias póstumas de Brás*

Si el vértice femenino desequilibra y echa a perder una relación amistosa, casi fraternal, tanto en Machado como en Cervantes. En Borges⁹, hay una recuperación de la tradición del cuento de los dos amigos: es el personaje femenino quien servirá para reafirmar esta unión amistosa y fraternal.

A lo largo del cuento “La intrusa”, se hace patente la amistad de los dos hermanos: “Malquistarse con uno era contar con dos enemigos” (p. 404) en contrapunto a la envidia que el compadraje —que no tenía la misma suerte de relación entre ellos— les tenía. Por ello, se complació al ver que la figura de Juliana Burgos podría ser una posible causa de desentendimiento entre los dos. Veamos, entonces cómo es la figura de esta mujer, o mejor dicho, como la narrativa nos la muestra.

Vemos, ya al inicio, una sociedad concretamente machista:

Los Nilsen eran calaveras, pero sus episodios amorosos habían sido hasta entonces de zaguán o de casa mala. No faltaron, pues, comentarios cuando Cristián llevó a vivir con él a Juliana Burgos. Es verdad que ganaba así una sirvienta, pero no es menos cierto que la colmó de baratijas y que la lucía en las fiestas (p. 404).

Está claro el lugar que ocupa Juliana en los valores de ambos y de la sociedad: ella no pasaba de una “cosa” que ambos podrían “usar” y, aunque este arreglo ultrajaba la decencia del arrabal, nadie hizo nada sino algunas provocaciones, que luego se resolvieron por la valentía del hermano menor, Eduardo. La relación entre el triángulo anduvo bien por unas semanas. De Juliana sólo sabemos que “atendía a los dos con sumisión bestial; pero no podía ocultar alguna preferencia por el menor, que no había rechazado la participación, pero que no la había dispuesto” (p. 405). Y esto ya era motivo suficiente para que los hermanos se celasen.

“La” Juliana era una “intrusa” en la relación fraternal y amistosa que les enorgullecía. El enamoramiento no sólo les sembraba un sentimiento de rivalidad, que crecía a cada día, sino que también los humillaba.

La narrativa se detiene en deslindar esos problemas psicológicos de enfrentamiento entre los celos y la rivalidad, la posesión y el compartimiento: deciden venderla a una casa mala y luego vuelven a comprársela de vuelta. El uno no podía verla con el otro. Y Juliana, sigue todo lo que sus “dueños” le designan.

Cubas, Annablume, São Paulo, 1996.

⁹ *Obras completas II*, Emecé, Barcelona, 1989.

Parece que no hace falta que haya en el texto su punto de vista: su silencio mismo significa¹⁰ su total resignación ante una sociedad que tiene a la mujer como objeto. Aunque Juliana tiene un apellido, no tiene familia, es decir, no tiene alguien que la defienda como persona. No vale más que un objeto. Por esto Cristián no ve otra solución que desecharla. Pero, Cristián lo hace por una cuestión de supervivencia moral que creo ser posible de una doble lectura.

En aquella sociedad en la que los dos criollos habían aprendido a defenderse mejor que muchos orilleros “un hombre no decía, ni se decía, que una mujer pudiera importarle, más allá del deseo y de la posesión” (p. 404), por eso, como en las narrativas de Cervantes y Machado, es decir, por una cuestión de honor, la matan.

Por otra parte, al hacerlo nos da evidente prueba del amor que le tenían, que se había convertido en un gran infortunio para la relación de los dos amigos. No hay nada más revelador que la escena final: “Se abrazaron, casi llorando. Ahora los ataba otro vínculo: la mujer tristemente sacrificada y la obligación de olvidarla” (p. 406).

Borges, vuelve al origen mismo de la tradición del cuento de los dos amigos para mostrarnos que en los lugares más aislado de aquel país —que insistía en plantear la cultura europea a partir de un Buenos Aires cosmopolita como única imagen nacional—, hay muchos más rasgos originarios de la cultural tradicional europea¹¹. Sin embargo, estos rasgos son medievales pues, olvidados en el tiempo desde la colonización por la “civilización”, conservaron aquellos valores en el que la mujer no pasa de ser un objeto desechable.

Este mismo punto de vista —el de una sociedad de tradiciones perdidas en el tiempo— podemos vislumbrar en “Talpa” de Juan Rulfo¹². Como en el cuento de Borges, Rulfo nos presenta personajes que viven bajo valores medievales y sacan provecho de ello para conseguir lo que buscan.

Narrado por una primera persona confidente —el hermano traidor que no se identifica por nombre—, el cuento muestra al personaje femenino, muchas veces, a través de una inclusión en el punto de vista de la primera persona, como si hubiera más que una complicidad entre

¹⁰ Cf. ENI PUCCINELLI ORLANDI, *As formas do silêncio: no movimento do sentido*, UniCamp, Campinas, 2002.

¹¹ ROMILDA MOCHIUTI, *Héctor Tizón e Mario Benedetti: Uma leitura contrastiva das vertentes narrativas local e urbana da comarca literária rio-platense*, Dissertação de mestrado FFLCH-USP, 2002.

¹² Cito por JUAN RULFO, *Toda la obra*, ed. Claude Fell, ALLCA, Madrid, 1996.

ambos, tal vez una simbiosis. Sin embargo, este narrador algunas veces nos muestra como ve a Natalia tras enterrar a Tanilo y al llegar al pueblo:

Natalia se metió entre los brazos de su madre y lloró largamente allí con un llanto quedito... regresamos a Zenzontla y vio a su madre y comenzó a sentirse con ganas de consuelo (p. 49).

Hasta entonces, o sea, al comienzo del cuento tenemos a una mujer sensibilizada y ahogada en el llanto por la muerte de su marido. Había sido fuerte al cumplir sus “designios” sin demostrar un sentimiento que no fuera el de devoción a su marido —demostrado por los cuidados que le tenía debido a la enfermedad que le consumía. Sin embargo el narrador mismo trata de desmascararla a través de algunas pequeñas interpretaciones de sus actos y del uso de una primera persona plural:

Vino a llorar hasta aquí, arrimada a su madre; sólo para acongojarla y que *supiera que sufría*, acongojándonos de paso a todos, porque yo también sentí ese llanto de ella dentro de mí como si estuviera exprimiendo el trapo de nuestros pecados (p. 49, cursivas mías).

Porque la cosa es que a Tanilo Santos *entre Natalia y yo lo matamos*. Lo *llevamos* a Talpa para que se muriera. Y se murió. *Sabíamos* que no aguantaría tanto camino; pero, así y todo, lo *llevamos* empujándolo entre los dos, pensando acabar con él para siempre. *Eso hicimos* (p. 50, cursivas mías).

Aunque la narrativa no nos deja clara la relación de amistad sino los lazos de hermandad que había entre los dos, ella nos revela una manipulación casi que oculta ejercida por Natalia hacia los dos. Es ella que le convence a Tanilo a seguir viaje cuando este quería desistir y es ella quien lo lleva a Talpa — junto a su amante— su objetivo estaba acorde con su descripción:

Yo ya sabía desde antes lo que había dentro de Natalia. Conocía algo de ella. Sabía, por ejemplo, que sus piernas redondas, duras y calientes como piedras al sol del mediodía, estaban solas desde hacía tiempo. Ya conocía yo eso. Habíamos estado juntos muchas veces; pero siempre la sombra de Tanilo nos separaba: sentíamos que sus manos ampolladas se metían entre nosotros y se llevaban a Natalia

para que lo siguiera cuidando. Y así seguiría siendo siempre mientras estuviera vivo (pp. 50-51).

Así que no se nos hacen evidentes las maniobras de Natalia que no sea por intermedio de la revelación y aceptación de su culpa¹³. No es por casualidad que en cuanto le entierran a Tanilo, Natalia sienta la presencia de su marido, y no causal tampoco es la interpretación que nos hace el narrador: “Ahora Natalia llora por él, tal vez para que él vea, desde donde está, todo el gran remordimiento que lleva encima de su alma”.

Notemos como en este cuento el hecho de “ver” también adquiere relevante importancia. Recordemos que en la narrativa cervantina, Anselmo tenía —por decirlo de otra forma— una perversión que le enfermaba el alma: tenía la necesidad de “ver” la prueba de su mujer. Hay en este cuento de Rulfo, al parecer, la necesidad del personaje femenino de presentar a ojos vistas, aunque a un muerto —antes lo vimos ante su madre— su sufrimiento, como si la mirada del “Otro” y el conocimiento de su sufrimiento le pudiera purificar del pecado de traición y, a lo mejor, del asesinato.

La paradoja de vivencia, aceptación y subversión de los valores culturales —como ya he señalado de rasgos marcadamente medievales— se establece como un eje de estructuración valorativa de los personajes. A través de la peregrinación como tema podemos observar la naturaleza de cada uno. Tanilo, como moribundo, la ve como redentora de sus pecados y, desde luego, como la última esperanza de reversión de su cuadro. Sin embargo, lo que vemos en esencia es que él cumple concretamente el sentido de la peregrinación, o sea, la caminata mítica hacia el encuentro con lo divino. Y cuando allí llega, o sea, junto a la virgen de Talpa es el único que se arrodilla y reza.

Natalia, a su vez, ve en el cumplimiento de este “deseo” de Tanilo la solución para su problema. Notemos como a lo largo del camino ella en los brazos del hermano de su marido “se conforma” y “se motiva” para seguir camino y así convertirlo en sinónimo de muerte. El hermano/narrador tan sólo sigue las huellas de Natalia y se convierte en su sombra y en el correalizador de lo que el deseo de “ambos” —cabría aquí, tal vez, una otra interpretación— les impone como su “redención”. Por ello,

¹³ El narrador en sus varias digresiones nos da señales también de su pesar cargado de culpa. Sin embargo, lo que sí le resulta más penoso son los sentimientos que le despierta Natalia, o sea, su sentimiento de culpa siempre aparece tras el de Natalia.

propongo que pensemos, que tal vez al final del cuento la peregrinación de ambos no tenga fin, parece que están condenados a caminar hacia un lugar que les redima del pecado. O sea, tal vez aunque no se hayan dado cuenta, tengan que realizar la peregrinación en su sentido propiamente dicho, para alcanzar redención.

Hasta ahora hemos visto que el triángulo amoroso, al fin de cada cuento, no se completa. Ora se disuelve, como en la narrativa de Cervantes. Ora permanece solamente con un vértice, como en Machado. Pero, por dos veces pierde solamente uno de sus 'vértices', como en Borges y en Rulfo.

Benedetti¹⁴, sin embargo, llevando en consideración los mismos problemas del cinismo de las relaciones sociales, propuesto por todos los demás autores como foco problemático narrativo, nos brinda en el cuento "Los pocillos" con un triángulo que no se disuelve y tampoco pierde cualquiera vértice que sea. La mujer que establece este triángulo amoroso es Mariana.

En ocasión de recibir "los pocillos" como regalo de una conocida —comienzo del cuento— la narración oportunamente delinea una característica de su personalidad y de la relación angulosa que ya se configura en su vida matrimonial:

"Negro con rojo queda fenomenal", había sido el consejo estético de Enriqueta. Pero Mariana, en un discreto rasgo de independencia, había decidido que cada pocillo sería usado con su plato del mismo color (p. 277).

Esa independencia de Mariana se desarrolla en cuanto su marido, José Claudio, pierde la visión y por ello se convierte en un hombre huraño y de difícil trato, pues se niega a valorar el amparo de su esposa o refugiarse en ella. Antes, se convierte en un hombre "agresivo, dispuesto siempre a herir, a decir lo más duro, a establecer su crueldad sin posible retroceso" (p. 279). Sin embargo, este cambio opera en la personalidad de Mariana con cierta "lentitud": primero "fue un decaimiento de la ternura" sus gestos antes envueltos en un halo de cariño pasan a ser mecánicos después, debido al "temor horrible frente a la posibilidad de una discusión cualquiera" (*id.*), la mecanicidad se instala de forma más definitiva.

¹⁴ MARIO BENEDETTI, *Cuentos completos*, Alianza Tres, Madrid, 1995.

Es en los hombros del hermano de su marido, Alberto, que Mariana encuentra el refugio, la comprensión y la ternura perdidos en la relación matrimonial. Tanto la pérdida de la ternura hacia su marido, como la entrega a esta relación clandestina ocurren lentamente: “Su amor hacia Alberto había sido en sus comienzos gratitud, pero eso (que ella veía con toda nitidez) no alcanzaba deprecirlo” (p. 280). Sin embargo, cabe poner en relieve que es Alberto, el vértice masculino del triángulo, quien primero avanza —tal como en el cuento cervantino— y se aprovecha de la falla de su hermano para conquistar a su mujer.

La descripción de Alberto no deja lugar a duda. Es la de un “alma tranquila, un respetuoso de su hermano, un fanático del equilibrio, pero también, y en definitiva, un solitario” (p. 280). Un solitario que frecuenta a menudo la casa del hermano y —como reacciona el personaje Rita, de Machado de Assis, ante la fragilidad de Camilo— se aprovecha de la situación en la que se encuentra su cuñada para resolver su problema de soledad y enamoramiento. Como podemos ver, los lazos de hermandad, amistad o respeto impuesto por una convención social, una vez más, son puestos abajo fácilmente por los deseos individuales.

El juego de simulacros, como en *El curioso impertinente*, se mantiene debido a la “ceguera” del marido. La farsa que mantiene esta pareja de amantes, a su vez, se hace posible a través de la representación tan sólo del tono de voz, que sirve para ocultar cuando se acarician, se cambian miradas de complicidad, se comunican a través de gestos y atingen la perversión ante los ojos del lector, cuando tratan de disimular que José Claudio debería seguir su tratamiento debido a la posibilidad ínfima que le diera el médico de recuperar la visión.

Sin embargo, el juego geométrico ya había sido intuido por el regalo obsequiado. “Los posillos eran seis: dos rojos, dos negros, y dos verdes, y además importados, irrompibles, modernos” (p. 277), en cuyo paquete había una tarjeta en la que Enriqueta le sugería a Mariana que los usase mezclando los colores de los platitos y las tazas.

Consciente, Mariana quiere mantener las apariencias y, así, no sigue lo sugerido, sino que cambia la disposición de los colores al servir el café en señal, como ya he apuntado anteriormente, de una personalidad independiente. Inconscientemente, una prueba de que estaba cambiando los puestos de las relaciones del triángulo.

No lo hace, sin embargo, sin un rastro de temor por el descubrimiento del delito:

Sentado frente a ellos, José Claudio respiraba normalmente, casi con beatitud. Con el tiempo, la caricia de Alberto se había convertido en una suerte de rito y, ahora mismo, Mariana estaba en condiciones de aguardar el movimiento próximo y previsto. Como todas las tardes la mano acarició el pescuezo, rozó apenas la oreja derecha, recorrió lentamente la mejilla y el mentón. Finalmente se detuvo sobre los labios entreabiertos. Entonces ella, como todas las tardes, besó silenciosamente aquella palma y cerró por un instante los ojos. Cuando los abrió, el rostro de José Claudio era el mismo. Ajeno reservado, distante. Para ella, sin embargo, ese momento incluía siempre un poco de temor (pp. 281-282).

La relación entre convención social y apariencias adquiere en ese triángulo un punto de equilibrio insostenible. La pareja de amantes parece estar sujeta a la enfermedad de José Carlos que, sin embargo, no se sujeta a la convención social, antes la ironiza, la pervierte, la desmoraliza tal como lo hace la pareja Camila y Lotario.

Así que, la “ceguera” de una u otra forma se presenta particularizada en los textos aquí señalados. Todas las parejas de amantes se establecen bajo la “ceguera” del traicionado y se valen de ello para mantenerse bajo las convenciones sociales. La de Anselmo en *El curioso impertinente* es debido a la confianza que tenía puesta en la relación de amistad con Lotario. La de los dos personajes machadianos, debido a la creencia en supersticiones. La de los hermanos Nilsen de no querer ver más allá de los valores machistas provincianos. La de Natalia, que parece manipular las apariencias en la “ceguera” del “Otro”. Y la de José Claudio que es, por lo menos al principio, una enfermedad patológica.

De Cervantes a Rulfo, pasando por Machado y Borges, observamos los simulacros metafóricos de desvíos de la mirada hacia la perversión. Lotario paga con su vida el deseo de “ver” la farsa que le encarga a su amigo. Vilela y Cristián, cada uno de acuerdo con sus valores y a su manera, matan pues no soportan “ver” la farsa que arman con Juliana. Natalia disimula pues parece creer en el poder que la mirada ajena ejerce en la formulación del sentimiento de culpa, aunque como señala Benedetti en su ensayo sobre este cuento de Rulfo “culmina en una tortura de conciencia, [que] se vuelve fascinante gracias al ritmo que Rulfo consigue imprimir a su relato”¹⁵.

¹⁵ MARIO BENEDETTI, “Juan Rulfo y su purgatorio a ras de suelo”, en *Letras del continente mestizo*, Arca, Montevideo, 1972.

La perversión de la mirada y la tortura de conciencia, sin embargo, alcanza su máxima expresión años después de que escribiera el referido ensayo. Al personaje José Claudio, Benedetti le da todo el matiz de perversión posible y a la vez indisoluble ante los ojos del lector. Es él, más que la pareja, quien disimula tras la enfermedad su perversión. La permanencia del triángulo amoroso hasta el final de este cuento se lleva a cabo debido al juego de pocillos que son *irrompibles*, *modernos* y al significado que le puedan dar los juegos de simulacros *modernos*.

A lo largo del análisis que aquí he planteado, he buscado leer cómo la mujer está representada en la narrativa como vértice del triángulo amoroso, basándome en algunos grados de conciencia (como de honra) y del sentido visual como privilegio de la manutención de esta relación. Con todo, es curioso anotar que en todos los cuentos, el adulterio es un *acto* que no les remuerde a los amantes; en cambio, en la última etapa del proceso, la infamia, que se limita a la *intención*, se convierte en un acto extremado de perversión. Entre los amantes parece no haber ningún hecho nocivo para reprocharse; sólo intenciones, palabras, pensamientos. Sin embargo, estos seres elementales, que no son conmovidos por su *acto* abyecto, se vuelven suficientemente sensibles como para sentirse agobiados por un destino y padecer de toda clase de justicia que la sociedad les impone.

ROMILDA MOCHIUTI

Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP

LA REVERSIÓN DE VALORES JUDEOCRISTIANOS EN LA VIRGEN DE LOS SICARIOS

El argumento de novela de Fernando Vallejo es sencillo: la enamorada pareja compuesta de Fernando y Alexis, un célebre gramático colombiano, narrador y *alter-ego* del autor, autor ficcionalizado, y un adolescente sicario, recorre las calles de Medellín. Aquél testimonia, éste origina y participa de la violencia generalizada. A la dramática y esperada muerte de Alexis, modelo de esa juventud vacía, víctima y victimaria que genera Colombia, sucede en el corazón de Fernando otro joven de la misma profesión, con quien vivirá una historia clonada, representativa de una situación sin salida.

Desde las primeras páginas de la ficción se impone una retórica que remite al origen y al final del mundo, al *Génesis* y al *Apocalipsis*, sin olvidar los Evangelios. Comienza el narrador hablando de un espacio virginal en el que reinan la paz, el silencio y donde hasta “parpadeaban las estrellas incrédulas... [de] que aquí abajo... pudiera haber tanta felicidad”¹. La Sabaneta de Medellín es el Edén que el narrador conoció en su niñez y cuyos ritos bucólicos recuerda con nostalgia².

En ese lugar de sueño ocurren cosas maravillosas: un globo que se eleva es como la ascensión al cielo de Cristo resucitado. El protagonista evoca particularmente uno espectacular, inmenso, rojo que a sus ojos infantiles era “el más grande que hubieran visto los cielos de Antioquia” (p. 7). El globo que asciende lo percibe como un ser vivo con su alma que es el humo que lo impulsa, y su corazón encendido y palpitante, como el de Jesús, es la candileja³. Una vez evocado el Redentor cristiano, sus referencias a él se multiplican. Colombia no sólo “está consagrada” (p. 7) a su corazón sino que es el “país del corazón de Jesús” (p. 57). Es, por lo tanto, como en la Biblia lo fue el pueblo de Israel, un país elegido por Dios y protegido

¹ FERNANDO VALLEJO, *La Virgen de los sicarios*, 2ª ed., Alfaguara, Santafé de Bogotá, 2000, p. 15. En adelante citaré en el texto el número de la página de esta edición.

² Por ejemplo: “la costumbre de armar en diciembre nacimientos o belenes para conmemorar la llegada a esta mísera tierra a un establo, a una pesebrera, del Niño Dios” (p. 13).

³ Este globo inmenso con su candileja es también un recuerdo repetitivo en todas las novelas de Vallejo.

contra las asechanzas⁴ del enemigo. Pero como el Paraíso del libro fundacional, este Edén desaparece rápidamente y con él la felicidad de la que disfrutaban sus habitantes.

El globo, aparte de ser transposición del pasado feliz del narrador en su arcádica Sabaneta y de la gloriosa subida al cielo del Resucitado, es símbolo del cambio radical de Colombia. Su ayer dichoso se quemó: “con una chispa de la candileja bastaba, como bastó una chispa para que se nos incendiara también Colombia” (p. 8). Y, de su parte ese corazón divino que preside las casas de los habitantes pasará a convertirse en representación del salvajismo reinante. Las gotas de sangre que vierte predicen la condenación de la nación a la violencia. Ascensión de Cristo y corazón sangrante anuncian el apocalipsis del país arrasado por el incendio. Puede constatar que desde el principio, se impone un tono blasfemo y provocador marcado por la inversión de los valores religiosos: la sangre del corazón divino traiciona su finalidad redentora pues en vez de proteger al país lo condena irremisiblemente a desangrarse. La optimista rememoranza del Paraíso con que se inicia el relato desemboca de inmediato en la condena eterna. En adelante toda la narración constituye un contrapunto entre ese Paraíso perdido y el infierno en que ha caído Colombia.

El Paraíso perdido remite a Eva y ésta a la serpiente que en la tradición judeocristiana es imagen del mal, de Satanás, el origen de todas las catástrofes en tanto incitadora del pecado original que mancha de culpa a la humanidad hasta el final de los tiempos. Para el narrador, Colombia se asemeja a un serpentario (p. 35), donde se arrastran venganzas a través de las generaciones y donde hay que proliferar para asegurarse el desquite. De ahí que los hijos estén, desde su concepción, condenados a pagar la deuda de los progenitores, como la humanidad la desobediencia de los primeros padres. La insidiosa víbora se pasea por todos lados manifestándose de diversas maneras. Por ejemplo, la carga de odio de las palabras se transforma en veneno y el que lo “escupe” es una “serpiente”. Por eso afirma con saña el narrador que a “las serpientes venenosas hay que quebrarles la cabeza: o ellas a uno, así lo dispuso mi Dios” (p. 49). Con estas palabras “desafía los sentimientos piadosos”⁵ de algún lector

⁴ Como la confusión entre “asechanza” y “acechanza” es frecuente, recuerdo las definiciones: “Asechanza”: engaño o artificio para hacer daño a otro; “Acechanza”: espionaje, persecución cautelosa. (Véase *DRAE*).

⁵ JORGE ORLANDO MELO, “Presentación de *La Virgen de los Sicarios*, Muerte y poesía en Medellín: la nueva novela de Fernando Vallejo”, <http://www.banrep.gov.co/blaavirtual/letra-m/melo/vallejo1.htm>, consultada el 16 VI 03.

desprevenido, para justificar el asesinato de un taxista arrogante y malhablado. A la serpiente le asocia el nombre de la primera mujer: “Muerta la serpiente seguimos con Eva, la empleada de la cafetería, [quien, por su gesto malhumorado recibió del arma del sicario] un tiro en la boca” (p. 49).

Fernando Vallejo, autor, a través de su irreverente y anticlerical narrador, usará con profusión máximas, metáforas y símbolos del *Viejo* y del *Nuevo Testamento*: Dios, la creación, el diluvio, el Diablo, la Virgen, Cristo, la Trinidad, el Apocalipsis, el Ángel exterminador, el Anticristo, las plagas, más toda la tradición católica con su Ángel de la guarda, ritos, peregrinaciones, rezos... y dogmas para comunicar su desesperanza, de los cuales examinaré algunos.

El Ángel de la guarda en la tradición cristiana acompaña al creyente para protegerle de las tentaciones en particular de las del sexto mandamiento. El narrador invierte este papel para asignarle uno erótico. Su ángel, que retiene de los Guardianes la belleza⁶, es de carne y hueso, tiene sexo, que es fuente de gozo físico, lo que resulta un despropósito en el pensamiento ortodoxo. Fundiendo en un solo personaje a Alexis con el espiritual Ángel guardián, se trastocan los términos de la tradición de modo que la relación homosexual, abominada en la Biblia y por la Iglesia, aparece bendecida por el espiritualismo de su ángel. Pero el pensamiento de Vallejo no se conforma con esta insólita paradoja, sino que desde un enfoque teológico, argumenta en favor de esta relación. Así inventa una decimoquinta obra de misericordia “la que le faltó al catecismo, la más grande, la más noble” (p. 12) que consiste en dar su cuerpo al necesitado. La provocación a veces viene teñida de humor ya que en defensa de la homosexualidad afirma que con los curitas salesianos aprendió “que la relación carnal con las mujeres es pecado de bestialidad, que es cuando se cruza un miembro de una especie con otro de otra, como por ejemplo un burro con una vaca” (p. 18). Siguiendo esta misma línea de pensamiento la virtud de la pureza exaltada por la Iglesia y simbolizada por la virginidad de María, pureza que el narrador reconoce en las pupilas verdes de Alexis, en palabras suyas se convierte en “pureza incontaminada de mujeres” en tanto que los tres escapularios de la Virgen, amuletos católicos de protección que llevan los adolescentes sicarios como parapeto contra las balas, potencian su pasión: “Ver a mi niño desnudo con sus tres escapularios me ponía en *delirum tremens*” (p. 26). Sin embargo lo más sorprendente consiste en que los tiernos asesinos recurran a María auxiliadora para santificar sus balas. La imagen

⁶ En sus novelas el término ángel designa a todos los jóvenes bellos.

venerada los protege, bendice su trabajo como viene explícito en el título, y su trabajo no es otro que el de matar por un sueldo. Creencias y devociones a la Virgen quedan patas arriba.

Por otro lado, el hermoso Ángel custodio, no sólo trastoca su pureza en sexo sino que se apropia de las cualidades del apocalíptico. Se entretiene matando, es decir, estimulando “la última mirada” (p. 36) de sus compatriotas. Y una divinidad que mata gratuitamente cae en la categoría demoníaca. Su letra era como la de “los ángeles que son demonios” (p. 45). Matando a diestra y siniestra se irá convirtiendo en el “ángel del silencio” (p. 71) y el narrador en “cronista de la muerte”⁷ y “misionero del nihilismo”⁸.

Detrás de cada acto humano, el narrador descubre el signo religioso⁹, que su placer por la demolición vuelve del revés como el de la cruz, que aparte de ser figuración de la Pasión, es otro amuleto de protección. Así ve en la pose que toma Alexis para impedir la destrucción de su casetera, un signo cristiano: abre “los brazos en Cruz como Cristo” (p. 18), comentario que, por contraste, produce un efecto cómico. La cruz de ceniza es emblema de la caducidad de la vida y como tal, aunque irónicamente, se muestra en la obra ya que no será un cura quien el miércoles de la Semana Santa imprima la señal cristiana en la frente de los creyentes, sino el Ángel custodio, Alexis, el que tras su devota peregrinación a Sabaneta envía “a la profundidad de los infiernos” (p. 26) a un vecino punkero mediante “un tiro en la frente, en el puro centro donde el miércoles de ceniza te ponen la santa cruz” (p. 26). De aquí en adelante todas sus muertes se reducen a “la cruz de ceniza” (p. 55) que dejaba en el semblante.

Ni siquiera se salva de las burlas la figura central del cristianismo. El narrador acude a su nombre de manera cínica: “Los pobres pobres son y por la verdad murió Cristo” (p. 26). Cuando no, para reprocharle sus limitaciones: “Cristo no sintió el amor de los Hare Crishnas” (p. 66). O

⁷ Esta cita, que viene aquí de perlas, la saco de *Entre fantasmas*, novela recogida en FERNANDO VALLEJO, *El río de los tiempos*, 2ª ed., Alfaguara, Bogotá, 2003, p. 675. Es uno de los muchos botones de muestra de las repeticiones y obsesiones temáticas del autor.

⁸ WILLIAM OSPINA, reseña de *La Virgen de los sicarios*, <http://www.revistanumero.com/26virgen.htm>, consultada el 16 VI 03.

⁹ Los actos civiles también tendrán correspondencia en el calendario cristiano: el levantamiento de cadáveres se designa como “oficio de difuntos” o “ceremonia de tinieblas” que son las que se celebran el Viernes Santo. El narrador confiesa que va al “Oficio de Difuntos a rezar por Medellín y su muerte” (p. 54).

para hacerle responsable del salvajismo de sus conciudadanos: “Cristo es el gran introductor de la impunidad y el desorden de este mundo. Cuando tú vuelves en Colombia la otra mejilla, de un segundo trancazo te acaban de desprender la retina” (p. 73). Y ridiculiza en más de una ocasión la escena de la expulsión de los mercaderes del templo a fin de cuestionar dogmas y creencias y para poner en evidencia los límites de la religión frente a la realidad sanguinaria¹⁰. Si en las bancas de atrás de la catedral Metropolitana “se venden los muchachos y los travestis, se comercia en armas y en drogas”, Fernando se pregunta: “¿Y Cristo dónde está? ¿El puritano rabioso que sacó a fuate a los mercaderes del templo? ¿Es que la cruz lo curó de rabietas?” (p. 73). Para terminar, lo desnuda de cualquier cualidad divina:

¡cómo se va a realizar Dios, que es necesario, por los caminos contingentes, concretos, de un hombre! Y rabioso. Me gustaría ver a ése funcionando en Medellín, tratando de sacar a fuate a los mercaderes del centro; no alcanza a llegar vivo a la cruz: se lo despachan antes de una puñalada con todo y fuate. ¿Rabieticas aquí? (*id.*).

La negación de la divinidad de Cristo parece salvar la creencia en un ser superior ya que en un momento afirma que es necesario. No obstante, la aparente apología de esa necesidad queda muy pronto barrida por otras afirmaciones irreverentes del tipo: “Claro que Dios existe, por todas partes encuentro signos de su maldad”. Insiste, con ironía iconoclasta, en que la mejor prueba de su existencia son “las infamias que comete ... por mano del hombre” (p. 74). Comparando religiones ataca la intolerancia de la que compartió en su infancia: “no hay roña más grande sobre esta tierra que la religión católica” que cree que la única verdad es la suya y a su representante lo insulta doblemente llamándole “gran zángano de Roma” o “diablo”, en tanto que sus “secuaces” son, por un lado, los salesianos “lambeculos”, por otro, los curas de los pobres que “aceptan dinero del narcotráfico” (p. 68). Llegado aquí, el lector no puede sino preguntarse por el origen de ese gusto de Fernando por la blasfemia, su anticlericalismo y la afición a recogerse en las iglesias e incluso, sin creer, implorar con emoción a la Virgen. Un enfoque psicoanalítico daría la respuesta. Yo me conformo con fiarme de las palabras del propio Vallejo en sus narraciones autobiográficas reunidas en *El río del tiempo* en donde leemos, en diferentes lugares, que las absurdidades del catecismo del Padre Astete y la severidad

¹⁰ “Toda religión es insensata” afirma el narrador (p. 74).

de los curas salesianos dieron al traste con su alegría infantil: para protegerse o vengarse, desarrolló el gusto por la blasfemia¹¹.

Pero es en el Apocalipsis en lo que insiste la novela. La reiteración página tras página de disparos, explosiones, actos incívicos y criminales de toda naturaleza, la extensión a todo el país de esta descomunal violencia de la que las comunas de Medellín son sólo un egregio ejemplo, va creando la imagen de enorme desolación. Liquidar es acto tan insignificante que el irónico narrador afirma que “estamos dispuestos a irnos a averiguar a qué huele la eternidad por unos tenis apestosos” (p. 57), en tanto que el periódico de Medellín¹² sólo registra el número de fallecidos: “tantos hoy, ¿mañana cuántos?” (p. 31)¹³. Las cuentas del rosario cambian de función pues sirven no sólo para contabilizar los cuerpos, sino para connotar la facilidad con que desaparece la vida: “Todos se fueron yendo como avemaría del rosario” (p. 62).

La inundación de finados, la inscripción en un platanar del tipo “se prohíbe arrojar cadáveres”, que banaliza el crimen, y el baile de gallinazos en el cielo que van y vienen “para sacar las tripas del muerto en fiesta grotesca” (p. 46) producen una impresión devastadora que se reafirma con la diligencia del “Ángel Exterminador”. En efecto, como un jinete apocalíptico, el dulce Alexis cambia de piel para descender “sobre Medellín a fin de acabar con su raza perversa” (p. 55). Esgrimiendo su “espada de fuego”¹⁴ fulmina a sus víctimas “de un relámpago ... en la frente” (p. 55). Va eliminando de Medellín a cualquier ser que considere indeseable. La injustificación de sus acciones no hace sino reproducir el patrón de su sociedad. Si en primer lugar el adolescente despacha a un hippy por la

¹¹ Como ejemplo, se pueden consultar todas las novelas de la colección *El río del tiempo*: *Los días azules*, *El fuego secreto*, *Los caminos a Roma*, *Años de indulgencia*, *Entre fantasmas*. En la p. 92 de *Los días azules*, dice que la entrada al colegio salesiano le produjo “un infierno de ira”, más adelante afirma que ese colegio era una “cárcel” (pp. 111, 113), una “jaula”, los curas “zopilotes de sotana” (p. 113). Empieza a maldecir porque odia a ese colegio donde pierde la fe. Una de sus blasfemias infantiles es “Dios es un cerdo” (p. 113). En *Entre fantasmas* afirma que “los esbirros salesianos... ensombrecieron [su] infancia” (p. 586), etc.

¹² “*El Colombiano* es el periódico de Medellín, el que da los muertos” (p. 31).

¹³ Los oficios y profesiones de los asesinados recorren toda la escala social: “periodistas, congresistas, candidatos, ministros, gobernadores, jueces, alcaldes, procuradores y cientos de policías” (p. 62).

¹⁴ Esto nos recuerda que Dios dio el poder a los jinetes del *Apocalipsis* “para matar con la espada, con el hambre, con la peste y con las fieras de la tierra” (4: 8). He consultado el Apocalipsis del *Nuevo Testamento de la nueva Biblia de Jerusalén*, Desclée de Brouwer, Bilbao, 2000.

exasperación que producía su música, pronto matará por nimiedades mayores: a un mimo por mimar a “un señor honorable” (p. 65), a un hombre porque se lamentó de esa muerte, a otro por bailar burlescamente con los Hare Crishnas, a un grupo de seis hombres que bebían por el simple hecho de existir, a un taxista por insultarlo. Su anhelo de limpieza no discrimina ni sexo ni edad. Pasa por las armas a dos niños que se peleaban y de paso a los espectadores. A medida que avanza la novela las imágenes apocalípticas son más chocantes. A una señora embarazada “le entambonaron de plomo la barriga y allí mismo ... murió con su feto”. Pero también murieron sus asesinos pues el Ángel Justiciero les voló la cabeza y “se fueron con el impulso de la muerte rumbo al derrumbadero de la eternidad” (p. 63).

El fuego purificador que extermina la humanidad como antes el diluvio es elemento esencial del *Apocalipsis*¹⁵. Cualquier momento de la semana está lleno de explosiones, “de refugio” (p. 49), como un “martes, día de peregrinación a Sabaneta: cuando llegamos en plena plaza se estaban encendiendo a bala dos bandas... ¡Uuuuuuu!, ¡Uuuuuuu!” aullaba una ambulancia... paraba en seco y se bajaban dos camilleros a recoger a los muertos. Dos, tres, cuatro...” (p. 50)¹⁶. El encadenamiento de muertes, la acumulación progresiva de ese incendio infernal apelan constantemente al castigo del final de los siglos que llegará acompañado de sus plagas iguales o similares a las bíblicas.

La primera que se señala, no prevista en el libro sagrado, es el ruido; un ruido que puede conducir a la locura. Y uno de sus responsables es el radio: “el maldito loro convirtió el paraíso terrenal en un infierno” (p. 32)¹⁷. Otra lacra es la miseria de los niños, los cuales ven en la institución del sicario su promoción social. Por eso afirma el narrador que tienen los nombres “manchados de sangre” (p. 9).

¹⁵ Hay no menos de 14 amenazas o castigos por el fuego en el *Apocalipsis*. Tomo tres al azar: La Bestia “realiza grandes signos, hasta hacer bajar ante la gente fuego del cielo a la tierra” (13: 13); “Y vi también como un mar de cristal mezclado de fuego” (15: 2); al cuarto Ángel “le fue encomendado abrasar a los hombres con fuego, y los hombres fueron abrasados con el calor abrasador” (16: 8-9).

¹⁶ El fuego provocado por las armas hace exclamar cínicamente al narrador: “¡Qué espléndida explosión! Las llamas abrasaron al vehículo malhechor pero Alexis y yo tuvimos tiempo de acercarnos a ver cómo ardía el muñeco” (p. 48).

¹⁷ Hay 35000 taxis con “los radios prendidos” (p. 22). El infierno no es “la plancha ardiente, no el caldero hirviendo: el tormento del infierno es el ruido. El ruido es la quemazón de las almas” (pp. 56-57).

Mayor que las precedentes lacras es el odio incrustado hasta en los corazones más tiernos: “la palabra en boca de ese niño era la más cargada de rencor y odio que he oído en mi vida” (p. 54). Incluso la música celebra esta pasión. Colombia canta “con amor de fiesta” vallenatos de odio (p. 64). No extraña el comentario, casi pleonástico, de que los tiros salgan “con su carga de odio” (p. 69). El odio se ve reforzado por otra plaga no prevista en la Biblia: la droga que hace que los sicarios perciban la realidad “más torcida” de lo que es (p. 14).

Asaltos, robos, forman partes de estos males con el Estado como “primer atracador de Colombia” (p. 45). Se nos machaca que en este país “no hay autoridad sino para robar, para saquear a la res pública” (p. 51). No se salva ni el campo ni la ciudad. El primero es un desastre pues el campesino vive del robo (p. 45). El narrador se lamenta de que nunca habrá buen cine ya que “al que le da por filmar le roban las cámaras” (p. 57). Los atracadores no respetan formas ni lugares pues los asaltos se producen tanto en “bautizos” como en “las bodas, los velorios, los entierros”, en los taxis o en los buses. Tampoco ahorran ni a heridos ni a difuntos pues “te sacan la billetera... si te atropella un carro” y hasta “saquean cadáveres” (p. 21).

La muerte, finalidad de las pestes bíblicas, está presente en cada página. Pero no la natural sino la provocada: “la juventud es asesina y asesinada. Los jóvenes no llegan a la vejez” (p. 10). La vida no tiene valor: “hoy mataron a fulanito y anoche a tantos...” (p. 11). Como en la Biblia, la muerte es castigo merecido, aunque la trivial justificación que da el narrador (por grosería o por cruzarse por casualidad ante Alexis¹⁸) invierta el sentido sagrado. El asesinato puede ser de masas como las masacres entre bandas opuestas o entre partidos constitucionales¹⁹. Ante tanta calamidad Fernando asevera que en Colombia se vive una “guerra sin fin no declarada” (p. 44) y que en la policlínica hay “un pabellón de guerra en nuestra paz” (p. 73), que el país “nada produce como no sea asesinos” (p. 22), que sus conciudadanos son viles, altaneros (p. 40), “una raza ventajosa, envidiosa, rencorosa, embustera, traicionera, ladrona: la peste humana en su más extrema ruindad” (pp. 27-28). La ferocidad con que ataca a sus compatriotas

¹⁸ Algunas de estas justificaciones son: un transeúnte y una empleada que merecieron la muerte por groseros, un taxista por arrogante, otro por ser testigo de los asesinatos, tres soldados por cruzarse con la pareja Alexis-narrador en el parque, dos hombres por perseguirlos, otros dos porque se peleaban, más los cuatro espectadores, dos motoristas que venían a matarlos, un carretero por mirar.

¹⁹ “Cuando los conservadores decapitaban de uno a cien liberales y viceversa. Cien cadáveres sin cabezas” (p. 44).

supera a los dardos envenenados lanzados por Jesús contra fariseos y saduceos que rechazaban sus enseñanzas, a quienes tilda de hipócritas, malvados, insensatos y ciegos²⁰. La solución que se propone en *La Virgen de los sicarios* para acabar con tanto mal es similar a la bíblica: el exterminio de esta humanidad²¹. Pero si en la Sagrada Escritura la drástica decisión divina es fructífera pues tras el Diluvio, salvo una pareja, desaparece la humanidad, en *La Virgen de los sicarios* la limpieza deseada queda neutralizada por una de las mayores plagas: la natalidad. Colombia está condenada al Apocalipsis sin fin pues “surgen niños de todas partes, de cualquier hueco o vagina, como las ratas” (p. 71). Será esta “furia reproductora” (p. 28) uno de los caballos de batalla del narrador que habla de que, como el pez que se muerde la cola, en las misérrimas comunas de “alma asesina y lujuriosa” (p. 30), sin esperanza de regeneración, sus pobladores “siguen matando y siguen naciendo” (p. 28). De ahí que, por extensión degrade sistemáticamente a las mujeres embarazadas, las que a sus ojos son “viejas preñadas”, “despanzurradas”, “putas paridoras” de “impúdicas barrigas” (p. 64)²².

Frente a la impotencia para frenar el desbarrancadero, el narrador se refugia en el cinismo despreciativo de la vida. La esperpéntica representación de la muerte es vista como simple entretenimiento en que el arma es un juguete y los muertos muñecos o payasos que caen o arden y que provocan el regocijante banquete de los gallinazos²³. Esa aparente diversión con que el misántropo describe el macabro espectáculo crea un inquietante malestar en el lector de una excelente novela que es un texto religioso al revés, o como lo llamó Juan Villoro, “un contraevangelio”²⁴. Aunque el

²⁰ En el Evangelio según San Mateos donde los tilda de hipócritas (22: 10), “generación malvada y adúltera” (16: 4), “raza de víboras” (13: 7 y 23: 33), “serpientes” (23: 33); a escribas y fariseos los maldice utilizando a modo de letanía seis veces el término “hipócritas” (23: 13, 15, 23, 25, 27, 29) y para variar, “insensatos y ciegos” (30: 17).

²¹ El exterminio se da en el *Viejo Testamento* y en el *Apocalipsis*.

²² La obsesión por la natalidad y por extensión por la mujer embarazada la encontramos desde su primera novela *Los días azules* (1985) hasta la última *La rambla paralela* (2002) y el primer ejemplo que da es el de su propia familia.

²³ Como se ve en la descripción siguiente: “¿Qué era entonces ese ir y venir de aves negras, brincando, aleteando, picoteando patasiándose para sacarle mejor las tripas al muerto? Como un niño travieso, haga usted cuenta, jalán dle la cuerda a un payasito de cuerda que ya no hará más payasadas en esta vida” (p. 46).

²⁴ JUAN VILLORO, “Fernando Vallejo. Literatura e infierno”, *El País*, “Babelia”, 5-I-2002, núm. 528, p. 2.

deleite en la provocación esté muy presente, no creo, sin embargo, que éste se agote en sí mismo. De la irreverente ficción, podría desprenderse, en primer lugar, una (relación amor-odio) frustración amorosa por el malhadado destino de su país al que a pesar de sus denuestos, regresa, peregrina por sus barrios, se refugia en sus iglesias. Esta impresión puede corroborarse en otros escritos. En *Los caminos a Roma* habla de la “dolorosa alegría del retorno”²⁵ y en *Años de indulgencia* llega a conceder algunas palabras de ternura a su nación: “pobre niña ciega, paloma”²⁶. En segundo lugar, puede, por lo tanto que haya también una inconfesable intención moral y no sólo un mero placer por la exageración y destrucción de mitos. Lo digo con palabras de William Ospina, quien opina que con su agresividad verbal, Vallejo intenta “zarandear a un país y, desnudando sus vergüenzas, igualarlo al resto de la humanidad, a la que insulta con indignación imparcial”. La novela salta de esta manera al plano universal porque la violencia no es patrimonio de Colombia, está presente en todo el planeta: en este mundo globalizado es el pan nuestro de cada día²⁷.

YOLANDA MONTALVO APONTE

Université de Liège

²⁵ En *El río de los tiempos*, p. 444.

²⁶ *Ibid.*, p. 454.

²⁷ ALBERTO VASCO URIBE piensa (y lo mismo podría decir de la novela) que la película *La Virgen de los sicarios* plantea una salida a la violencia que se expresa en el momento en que Fernando, con la pistola a punto de disparar contra Wilmar, escucha y reflexiona sobre la respuesta de éste a su pregunta sobre el porqué de haber asesinado a Alexis. De ahí deduce que, aunque el autor rechace esta interpretación, esto “es un principio”. Véase “*La Virgen de los sicarios*, un bello poema de amor en clave de tragedia” en [http:// www.45-rpm.net/Cultura_virgen.htm](http://www.45-rpm.net/Cultura_virgen.htm), consultado el 16 VI 03. A pesar de este comentario favorable, otros ven en esta novela de Vallejo una demostración más de que el autor hace de la “exageración y de su gusto por la demolición su causa literaria”. Con su insistencia en que se extermine a los pobres de Medellín, a los ancianos y que se limpie la raza pues “no hay mezcla peor que la del español con el indio y el negro” (p. 90) y que lo mejor que el estado puede hacer es crear campos de concentración para fumigar a los pobres, pues “el Estado está para reprimir y dar bala. Lo demás son demagogias, democracia” (p. 110). Vallejo tiene “un ideario racista que nada tiene que envidiarles a los devocionarios nazis”. Véase MARIO CORREA TASCÓN, “A propósito de *La Virgen de los sicarios*, Vallejo, poeta del racismo”, *El Colombiano*, 31 de marzo de 2003, consultado el 16-VI-03 en [http://www.elcolombiano.terra.com.co/proyectos/ virgendelossicarios/ vallejo.htm](http://www.elcolombiano.terra.com.co/proyectos/virgendelossicarios/vallejo.htm).

LEER EN FILI-GRAMA: UNA APROXIMACIÓN LINGÜÍSTICA A “CADÁVERES” DE NÉSTOR PERLONGHER

EL ESTUDIO DEL NEOBARROCO: UN ASUNTO NEOBARROSO

El neobarroco es una estética que surgió en Latinoamérica a partir de los años sesenta, aunque la mayoría de sus autores más reconocidos lo cultivaron durante la década de los ochenta y de los noventa. Figuran entre ellos Arturo Carrera, Eduardo Milán, Roberto Echavarren y, sobre todo, el poeta argentino Néstor Perlongher. Si bien Perlongher produjo la mayor parte de su obra durante los ochenta, no es sino a raíz de su muerte en 1992 que se despertó un gran interés por ella y por el neobarroco en general; asimismo, los poetas de su afiliación publicaron los “manifiestos a posteriori” de esta corriente¹. Los estudios del neobarroco y de la obra de Perlongher hasta el momento tienen ciertas limitaciones. A continuación se analizan algunas de éstas, para después proponer otras técnicas analíticas.

La delimitación y conceptualización del neobarroco presenta una serie de problemas para el estudioso de la literatura. Para empezar, su nombre es un tanto engañoso. “La poesía barroca y la neobarroca no comparten necesariamente los mismos procedimientos, aunque ciertos rasgos pueden ser considerados, por sus efectos, equivalentes². En realidad, la estética neobarroca no descende directamente de la barroca; se trata más bien de una de múltiples mediaciones. El interés por el barroco clásico se da a través del poeta José Lezama Lima quien, a su vez, se acerca a Góngora por la afinidad del autor cubano con la generación del 27 de España. Asimismo, no se debe olvidar que el barroco fue una de las primeras estéticas en cultivarse en el continente americano, donde manifestó características propias. Lezama Lima se interesa por este fenómeno y, en *La expresión americana*³ es el primero en

¹ EDGARDO DOBRY, “Poesía argentina actual: Del neobarroco al objetivismo”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 588 (1999), pp. 51-52.

² ROBERTO ECHAVARREN, Prólogo a *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*, comps. Roberto Echavarren, José Kozery y Jacobo Sefamí, F.C.E., México, 1996, p. 17.

³ JOSÉ LEZAMA LIMA, *La expresión americana*, F.C.E., México, 1993 (publicado por primera vez en 1957).

postular que en este género se encuentra el origen del arte latinoamericano⁴. La obra de Lezama Lima también fue influyente por su estilo, el que “practica la proliferación de la imagen, «la metáfora que avanza creando infinitas conexiones» (según él mismo), el *collage* dialogizante de innumerables vetas culturales, el frenesí de los sentidos en sus detalladas descripciones de colores y sabores (banquetes del barroco)”⁵.

A pesar de la indudable influencia del autor de *Paradiso*, se reconoce a Severo Sarduy como el primero en articular una teoría coherente de la estética neobarroca. En sus escritos “El barroco y el neobarroco”⁶ y en la colección de ensayos recopilada en *Ensayos generales sobre el barroco*⁷, Sarduy retoma las ideas de Lezama Lima y las combina con las de algunos pensadores franceses, como la “multiplicación de significantes que va eludiendo un significado único”⁸ de Lacan y el pliegue y la superficie de Deleuze⁹. A partir de Sarduy la mayoría de los estudios del neobarroco en general y de Perlongher en particular adoptan una metodología postestructuralista, construyendo la crítica a través de la deconstrucción y de conceptos como el devenir y el rizoma de Deleuze y Guattari.

A la complejidad de la escritura lezamiana y de los conceptos y metodologías postestructuralistas, en el caso de los escritos sobre Perlongher hay que tomar en cuenta otros dos aspectos. Por un lado, sus principales estudiosos, como Eduardo Milán, Eduardo Echavarren y Tamara Kamenszain, son también poetas neobarrocos. Más que hacer una crítica, su trabajo ha consistido en la elaboración de los manifiestos del movimiento y en hacerle un homenaje a su compañero. Por otro, el crítico Nicolás Rosa con sus *Tratados sobre Néstor Perlongher*¹⁰ inaugura un tipo de crítica en la que el crítico imita al poeta, o, en palabras de

⁴ ROBERTO GONZÁLEZ ECHEVERRÍA, *La ruta de Severo Sarduy*, Eds. del Norte, Hanover, 1987, pp. 143-148.

⁵ JACOBO SEFAMÍ, “El llamado de los deseosos: Poesía neobarroca latinoamericana (1970?-)”, *Siglo XX*, 12 (1994), p. 219.

⁶ SEVERO SARDUY, “El barroco y el neobarroco”, en CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO (ed.), *América Latina en su literatura*, 7ª ed., Siglo XXI, México, 1972, pp. 167-184.

⁷ SEVERO SARDUY, *Ensayos generales sobre el barroco*, F.C.E., México, 1987.

⁸ SEFAMÍ, art. cit., p. 225.

⁹ *Ibid.*, pp. 221-225; DOBRY, *op. cit.*, p. 46.

¹⁰ NICOLÁS ROSA, *Tratados sobre Néstor Perlongher*, Ars, Buenos Aires, 1997.

González, “se perlonghiza”¹¹. Explica Rosa que “La crítica no puede, no debe, mantener una relación de subordinación con respecto a los objetos literarios sino que, revalorizando una relación dialógica con ellos, debe adquirir su mismo nivel y por lo tanto su mismo rango de ficcionalidad”¹². Así, el análisis del crítico, en su afán por dialogar con la obra poética, ofrece muestras de esta manera de escribir. La influencia de Rosa también es evidente en *Lúmpenes peregrinaciones*, una compilación de ensayos sobre Perlongher.

En síntesis, es difícil adentrarse en las aguas turbias del “neobarroso”, como lo llama Perlongher. No solamente la poesía plantea como su estética la de resistirse a ofrecer un significado fijo y claro, sino que la crítica ha decidido seguir el mismo camino. Si bien es loable el esfuerzo de Rosa por respetar la apertura y complejidad de una obra como la de Perlongher, habría que preguntarse qué se pierde (además de la claridad) cuando la crítica literaria aspira a la imitación de la obra de arte.

Aquí se ofrece un estudio distinto de los que se han hecho hasta el momento de la obra de Perlongher y del neobarroco. En vez de la crítica deconstructiva, se recurre al punto de vista de la lingüística para trabajar con el estilo neobarroco como *lenguaje*, desde sus niveles constituyentes: los sonidos, las palabras, las oraciones, los significados. Hace ya más de cuarenta años que Roman Jakobson planteó la importancia de que los críticos literarios y los lingüistas tomen en cuenta el estudio de la función poética de la lengua desde las metodologías lingüísticas¹³. No es mi intención entrar en el debate entre la correlación de la lingüística y la crítica literaria, pero creo que un estudio lingüístico detallado de un texto neobarroco puede aportar mucho a la interpretación del texto y a la comprensión de cómo opera este estilo. Estoy de acuerdo con la afirmación de Fowler que “linguistic analysis works only in relation to what speakers know already, or what linguists hypothesize in advance”¹⁴. Este estudio, por consiguiente, no pretende ofrecer una nueva teoría del

¹¹ HORACIO GONZÁLEZ, “Introito. Perlongher y la crítica argentina”, en ADRIÁN CANGI y PAULA SIGANEVICH (comps.), *Lúmpenes peregrinaciones: ensayos sobre Néstor Perlongher*, Beatriz Viterbo, Rosario, 1996, p. 11.

¹² NICOLÁS ROSA, *Los fulgores del simulacro*, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, 1987, p. 10.

¹³ ROMAN JAKOBSON, “Closing statement: Linguistics and poetics”, en JEAN JACQUES WEBER (ed.), *The stylistics reader: From Roman Jakobson to the present*, Arnold, London, 1996, p. 33.

¹⁴ ROGER FOWLER, “Studying literature as language”, *The stylistics reader: From Roman Jakobson to the present*, p. 197.

neobarroco, sino ayudar a ilustrar algunas de las intuiciones que ya han sido planteadas. Por ejemplo, pretende contestar preguntas como qué quiere decir en términos lingüísticos la “proliferación del significante” o “sintaxis perifrástica deslizante”¹⁵. En otras palabras, traduce a la nomenclatura de la lingüística las observaciones de la teoría del neobarroco y les da precisión y claridad, de manera que se enriquezcan tanto los estudios literarios con el lenguaje establecido por la lingüística como la lingüística con las intuiciones de los críticos sobre el discurso literario.

Como punto de partida, he elegido uno de los poemas neobarrocos más conocidos: “Cadáveres”, de Néstor Perlongher¹⁶. Escrito en 1982 y publicado en 1987 como parte del poemario *Alambres*, su popularidad se debe en parte por tratar el tema de los desaparecidos de la época de la dictadura militar en Argentina, régimen que terminó en 1983. Para analizar el poema, recorro a dos herramientas. La primera es teórica. Me refiero al ensayo “El barroco y el neobarroco”, una de las primeras aproximaciones de Sarduy a este tema y, asimismo, una de las más claras. De las cuatro operaciones para artificializar el lenguaje que para este crítico constituyen el texto barroco, en este trabajo me ocuparé de sólo dos de ellas, la *proliferación* y la *permutación*, dejando la *sustitución* y la *condensación* para estudios posteriores. Asimismo, analizo la heteroglosia en el poema, ya que es una de las características principales de la propuesta sarduyana.

La segunda herramienta es computacional: TACT (*Text Analysis Computing Tools*)¹⁷ es un programa que ayuda a encontrar frecuencias de palabras, formar grupos de palabras (campos semánticos, palabras de la misma función gramatical, parónimos, etc.) y calcular la correlación de una palabra con otras. En general, facilita la comprobación de muchas de las intuiciones que tiene el estudioso al enfrentarse a un texto.

Resumiendo, la propuesta del presente trabajo es hacer esa lectura “en filigrana” que propone Sarduy, pero desde la gramática. A través del vocabulario de la lingüística y del apoyo de TACT, analizo como se dan la proliferación, la permutación y la heteroglosia en “Cadáveres” de Perlongher. Los tres apartados que siguen corresponden a cada una de estas características.

¹⁵ SEFAMÍ, art. cit., p. 228.

¹⁶ NÉSTOR PERLONGHER, “Cadáveres”, *Alambres*, Último Reino, Buenos Aires, 1987, pp. 51-63.

¹⁷ TACT: Text-Analysis Computing Tools, Vers. 2.1.

LA PROLIFERACIÓN: UNA ESTÉTICA ESTRUCTURADA DEL DERROCHE

Desde la primera estrofa se presenta de manera simplificada la estructura general del poema:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres (1)¹⁸.

Como se puede ver, hay una lista de circunstanciales adverbiales seguida del núcleo de la oración: el verbo existencial *hay* y el sustantivo *cadáveres*. A fuerza de su repetición al final de cada estrofa, “Hay Cadáveres” funciona como una especie de estribillo. En su torno gira una larga lista de circunstanciales de lugar, tiempo y modo, ubicando a los cadáveres en coordenadas espaciotemporales específicas. La cohesión del poema, por consiguiente, se basa tanto en la preposición inicial que introduce el sintagma adverbial como en el estribillo.

Para Sarduy, la *proliferación* es la principal operación con la que el neobarroco artificializa el lenguaje y consiste en “obliterar el significante de un significado dado... por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo el significante ausente, trazando una órbita alrededor de él”¹⁹. La cadena de significantes toma la forma de una enumeración disparatada y de la acumulación de unidades heterogéneas. En esta operación metonímica, la lectura tiene que ser radial, es decir, acercarse al significante ausente a través de las referencias de la progresión de significantes. Sin embargo, a veces la lectura puede ser “deceptiva” y “abierta”, es decir, no se puede inferir con certeza el término buscado o éste se transforma gradualmente en otros significantes²⁰.

Si se aplica este concepto a la primera estrofa, se puede pensar en las palabras *matas*, *pajonales*, *puentes* y *canales* como parte de una larga cadena de significantes que giran en torno a un significante eludido, como si éste fuera impronunciable pero explotara en una multiplicidad de términos que lo aluden tangencialmente. Para contextualizar históricamente este silencio, es necesario recordar que durante la Guerra Sucia en Argentina

¹⁸ La numeración entre paréntesis corresponde al número de estrofa del cual extraje los versos citados.

¹⁹ SEVERO SARDUY, “El barroco y el neobarroco”, p. 172.

²⁰ *Ibid.*, p. 173.

desaparecieron alrededor de 30 mil personas y muchos de los cuerpos jamás fueron encontrados. La dictadura negó sistemáticamente las desapariciones, por lo que el estribillo “Hay Cadáveres” y la larga proliferación de sustantivos en los que se encuentran es un acto de afirmación y de aclaración; una especie de rumor que se opone a las declaraciones oficiales.

Lo que Sarduy nombra como *proliferación* es en realidad el mecanismo que le da cohesión al texto. Si bien, como se verá más adelante, los sintagmas están fragmentados y son ambiguos, el poema sigue una estructura muy bien definida. La preposición *en*, por poner un ejemplo, se repite 138 veces, es decir, el 6.1% por ciento del total, dándole cierta lógica a la lista aparentemente caótica. El poema parece tener como objetivo ubicar a los cadáveres en el espacio, por lo que también se repite el pronombre relativo *donde* 21 veces. Indican espacio asimismo *bajo* con cuatro apariciones y *sobre* con tres. Son también utilizados otros pronombres y preposiciones, aunque en menor cantidad: el tiempo está marcado con el relativo *cundo* con 17 repeticiones y el modo y la causa con *como* y *porque*, los cuales ocurren 18 y cinco veces respectivamente.

Otra manera de pensar en la *proliferación*, distinta a la que ofrece Sarduy, es en la variedad léxica del poema, es decir, qué tantos significantes “prolifera”. Las estadísticas muestran que “Cadáveres” tiene una gran variedad léxica: si se cuenta cada derivado de una misma raíz como una palabra distinta, hay un total de 965 palabras diferentes. Llama la atención que, de todas éstas, el 2.7% ocurre diez o más veces, sólo el 9.7% aparece de 2 a 9 veces y, en cambio, el 87.6% se da sólo una vez. Sin embargo, estas 845 palabras que sólo tienen una aparición constituyen únicamente el 37% del total del poema. Esto contrasta con las palabras que se repiten diez o más veces, sumando el 50.7% del total. Es decir que, a pesar de la gran variedad, hay una serie de palabras que se repiten sistemáticamente. Son estas repeticiones las que le dan cohesión al texto y que funcionan como la estructura para que progrese la cadena de significantes de la que habla Sarduy.

Haciendo a un lado las palabras gramaticales (preposiciones, pronombres, artículos y nexos), las más repetidas son las que componen el estribillo, “Hay Cadáveres”. El sustantivo, que además le da el título al poema, aparece 56 veces, siempre con este verbo, el cual sólo tiene una aparición más. Junto con la preposición *en*, el estribillo le da cohesión a “Cadáveres”, ya que compone el último verso de cada estrofa. Por su parte, la preposición va articulando una serie de sintagmas que funcionan en su mayoría como circunstanciales de lugar, aunque también hay

algunos de tiempo y de modo. A pesar de que se encuentra desplazado al final de cada estrofa, el sintagma “Hay Cadáveres” constituye, entonces, el núcleo de cada estrofa puesto que contiene los núcleos nominal y verbal. El poema se centra, por consiguiente, en estas dos palabras y todos los demás significantes se construyen en su torno. Su importancia es resaltada a través de las reglas de puntuación: aparecen siempre con la primera letra en mayúsculas.

Tenemos, entonces, un poema constituido por una larga serie de circunstanciales de lugar articulados en torno a un estribillo. Una manera de analizar estas palabras es agrupándolas en campos semánticos. Por ejemplo, si consideramos aquellas palabras que responden directamente a la pregunta ¿en dónde hay cadáveres? encontramos que éstos están prácticamente en todas partes. Están en lugares predecibles como el mar (*olilla, muelles, fiordos*, etc.), el campo (*matas, paja, cañaverales*) y en regiones geopolíticas indefinidas (*país, estado, provincia*). También están en la geografía del cuerpo y sus secreciones (*pelaje, cutículas, caderas, garganta, gargajo, mucosidad*,) así como en lo que cubre al cuerpo (*mangas, pana, cola, sudario*); en los nombres de algunas acciones (*la trilla, el despanzurrar, el decaer*) y en bastantes sustantivos abstractos: *lo preciso, el desdén, la finura*, etc. Finalmente, los cadáveres pueden encontrarse en una serie de pronombres que sustituyen sustantivos nunca nombrados (*lo que raya, eso que empuja, lo que se atraganta*) y en unas cuantas personas (*el barquillero, el garrapiniero*²¹). En síntesis, los cadáveres están en todos lados, tanto en la geografía como en la anatomía, lo abstracto y lo concreto, la superficie plegada de las telas y lo que emana del interior del cuerpo. Tal y como proliferan los significantes, proliferan los cadáveres.

Una gran parte de los sustantivos que he enlistado no aparece por sí solos en el sintagma, sino que tienen uno o varios modificadores. Seguir la cadena de modificadores hasta el final nos da una idea de cómo funciona la metonimia y de dónde se ubican realmente los cadáveres, ya no de manera directa, sino indirecta. Veamos el siguiente ejemplo:

en el ribete de la cola del tapado de seda de la novia, que no se
casa

porque su novio ha

.....!

Hay Cadáveres (9).

²¹ Posiblemente se refiere al vendedor de dulces garapiñados. Perlongher en ocasiones juega con la composición y ortografía de las palabras, como se verá en la sección 4.

Siguiendo la gramática de casos de Fillmore²², la cual analiza los sintagmas nominales desde su rol semántico, *la novia* no es el *locus* de los cadáveres. Es la que posee *el tapado de seda* cuya *cola* tiene un *ribete* y, en ese *ribete*, según la construcción del poema, “Hay Cadáveres”. Por consiguiente, *la novia* está desplazada por tres modificadores indirectos del argumento de locación. Los cadáveres no están en ella, sino en una parte de ella o, más bien, de su ropa. Pero por metonimia, los cadáveres están no sólo en la ropa y el cuerpo, sino en un personaje social, *la novia* y, por lo tanto, en la sociedad. Al desplazar de esta manera la ubicación de los cadáveres, el poema parece estar diluyendo y a la vez cuestionando la agencia de los actores sociales y su responsabilidad ante las desapariciones.

Además de contener múltiples modificadores, la cadena de significantes es en muchos casos caótica y fragmentada. Para lograr esto, el poema recurre a los anacolutos como en el caso de la cita sobre la novia, cuyo novio podemos inferir que ha muerto, a pesar de los puntos suspensivos que dejan inconclusa la oración. Este recurso también contribuye a diluir la agencia de los personajes. En el siguiente caso:

La dueña de la fábrica, que vio las venas de sus obreras urdirse
táctilmente en los telares – y daba esa textura acompasada...
lila... (37).

La dueña de la fábrica ejecuta un verbo de experiencia, *ver*, pero al estar subordinada la oración a través del *que* la oración queda incompleta. En otros versos el sintagma termina en una conjunción (o disyunción) a la que no se coordina otra oración, dejando a la acción igualmente inconclusa:

En esas circunstancias, cuando la madre se
lava los platos, el hijo los pies, el padre el cinto, la
hermanita la mancha de pus, que bajo el sobaco, que
va “creciente”, o
Hay Cadáveres (22).

Un recurso más a través del cual se fragmenta la oración, se le da ambigüedad al significado y se le resta agencia a los actores es a través de la anfibología:

²² Véase ELIZABETH CLOSS TRAUGOTT y MARY LOUISE PRATT, *Linguistics for students of literature*, Harcourt, New York, 1980, pp. 191-197.

En las mangas acaloradas de la mujer del pasaporte que se arroja por la ventana del barquillo con un bebito a cuestas (5).

Quién se arroja, ¿la mujer o el pasaporte? Habría que preguntarse asimismo si el barquillo es un barco pequeño, porque el siguiente verso habla del “barquillero que se obliga a hacer garrapiñada”, es decir, de la persona cuyo oficio es hacer barquillos de dulce.

Resumiendo, la *proliferación* es una de las aportaciones más útiles de Sarduy para entender cómo opera la poesía neobarroca. Sintácticamente, se refiere a la enumeración de sintagmas fragmentados y ambiguos pero altamente cohesivos; léxicamente, a una gran variedad de significantes que no se repiten y, finalmente, en el nivel semántico hay un significante no nombrado en torno al cual se acumula la enumeración de circunstancias. Al estudiar cómo se estructuran los sintagmas hemos visto también que se evade el significante a partir de modificadores indirectos, anacolutos y anfibologías; éstos a la vez hacen difícil identificar a un agente responsable por la proliferación de los cadáveres.

EL ANDAMIAJE DE LA *PROLIFERACIÓN*: UNA ESTÉTICA DEL CONTAGIO

Una vez descrita la *proliferación* en el poema, cabe preguntarse cómo se da esta operación, es decir, cómo se relacionan entre sí las palabras en la cadena de significantes. Para Sarduy la *proliferación* está sustentada en dos operaciones más, la *permutación* y la *condensación*, las cuales proveen una especie de andamiaje lingüístico. A continuación analizaré únicamente la primera. La *permutación* consiste en el “intercambio entre los elementos –fonéticos, plásticos, etc.– de dos de los términos de una cadena significativa”²³. Es decir, en un par de significantes cercanos, se puede permutar un fonema por otro para generar dos palabras nuevas. En “Cadáveres” este recurso no es muy común, dándose únicamente a nivel léxico en un par de metátesis como *gaucho* y *guacho* (argentinismo que viene del quechua y significa huérfano), las cuales comparten la misma estrofa (12). A nivel sintáctico, véase: “Se ven, se los despanza divisantes flotando en el pantano” (9). Tiene mucho más sentido invertir el orden de *despanza* y *divisantes* y hacerle algunos ajustes morfológicos y sintácticos transformándola en: “se los divisa despanzados flotando”. Esta *permutación* del verbo y del adjetivo funciona casi como un *lapsus linguae*, permite que “flote” a la superficie una de las técnicas con las que el gobierno argentino se deshizo de muchos de los cuerpos; asimismo, aunque utiliza

²³ SARDUY, “El barroco y el neobarroco”, p. 173.

una construcción impersonal, le confiere un poco de responsabilidad al que, al *divisar*, a la vez *despanza*.

Puesto que la *permutación* se da en unos cuantos casos aislados, esta operación no es tan útil para explicar de qué manera se da la sucesión de significantes. Más que un intercambio de elementos, las palabras están relacionadas entre sí por compartir algunos rasgos fonéticos, aunque también tienen ciertas relaciones semánticas. La paronomasia, por lo tanto, ofrece un marco más adecuado. A continuación se encuentra uno de los ejemplos más ilustrativos:

En eso que empuja,
lo que se atraganta
En eso que traga,
lo que se emputarra,
En eso que amputa
lo que empala,
En eso que ¡puta!
Hay Cadáveres (16)

El eje de la selección de esta estrofa está organizado por parónimos. Además de *traga* y del derivado *atraganta*, el paradigma está conformado con palabras que inician con el sufijo *-em* (*empuja*, *emputarra*, *empala*) o con los sonidos *puta* (*emputarra*, *amputa*, *puta*). Hay cierta unidad semántica, ya que todos tienen que ver con el cuerpo, ya sea con sus funciones corporales o con agresiones (*empuja*, *atraganta*, *amputa*, *empala*). La combinación de estos elementos se da a través de y con la alternancia de la estructura *En eso que + verbo* y *lo que + verbo*. La paronomasia no funciona únicamente dentro de la estrofa, sino que le da cohesión a la sucesión de una estrofa a otra. *Empala*, por ejemplo, se conecta con “*el mango de la pala*” de la siguiente estrofa (17) y *puta* con *esputa* de la misma.

Otros ejemplos de paronomasia que se dan dentro de una misma estrofa son los siguientes: *sureño-sueño*, *canasta-canutos*, *haras-harás*, *seibo-servio*, *carroña-carroza*, *pistilo-peristilo*, *acribilla-acrisola*, *cuna-cuña*, *almibarado-almizclado*.

Por lo tanto, a la lista de operaciones de Sarduy, propongo añadir la paronomasia, recurso que explica mejor la cadena de palabras que la *permutación* y la *condensación*²⁴. Las palabras parecen contagiarse unas a

²⁴ La *condensación* para Sarduy opera a nivel léxico y es lo que en morfología se llama composición. Se trata de la unión entre dos significantes del que surge un tercer término que los resume (SARDUY, “El barroco y el neobarroco”, p. 173).

otras con sus sonidos y nos ofrecen, más que un mapa geográfico en donde ubicar los cadáveres, sus coordenadas fonéticas.

LA HETEROGLOSIA: UNA ESTÉTICA DEL DISFRAZ

“Cadáveres” es un poema heteroglósico en el sentido de que utiliza significantes que pertenecen a distintos idiomas, dialectos y registros. Perlongher se exilió a Brasil a partir de la dictadura y en muchas entrevistas alude a la importancia del portugués y del “portuñol” en su obra²⁵. En consecuencia, hay algunos préstamos lingüísticos que pertenecen a este idioma (*juiz, do un buraco, calmamente*), pero también hay algunas palabras en inglés (*peer, yes, forward*), en francés (*oui, toilette*) y en italiano (*ecce*).

En realidad, los préstamos de otros idiomas son mínimos y la mayoría de las palabras se parecen al español o son bastante conocidas. Sin embargo, el neobarroco de Perlongher no solamente incluye algunas palabras cultas o de poco uso como *peristilo* (galería de columnas), *pólder* (tierra contenida en diques), y *untuosa* (pegajosa, aceitosa), sino que puede ser realmente neobarroso para el no iniciado en las aguas turbias del lunfardo y rioplatense. Los argentinismos en el poema designan, por un lado, objetos cotidianos y lugares como *bombacha* (pantalón), *potiche* (jarrón), *tapado* (abrigo) y *naso* (nariz), las *haras* (establecimiento para la cría de caballos), *la pepa* (prisión perpetua) y *el mangrullo* (tarima en donde se planta un vigía); pero, por otro, son una especie de sobrenombre de los seres marginados de la sociedad argentina: *guacho* (huérfano), *arpista* (ladrón), *fiolo* (de cafiolo, hombre bien vestido), *botona* (prostituta), *chongo* (homosexual), *perdulario* (pícaro), *colimba* (soldado conscripto), entre otros. Algunos de estos personajes tienen nombres de animales: *perro* para el agente de inspecciones, *loro* para el charlatán, *oveja* es la mujer de la calle y un *buitre* es un buscamujeres.

Como texto heteroglósico, “Cadáveres” es un poema carnavalesco en el sentido bakhtineano. En este carnaval de idiomas, registros y dialectos hay, asimismo, palabras inventadas a través de los mecanismos de generatividad de la lengua, sobre todo la derivación. Por ejemplo, *pleta*,

En el poema se dan sólo unos cuantos ejemplos, como *sobretudo* (sin referirse a un abrigo, sino a la unión de la preposición y el adverbio) y de la palabra *portmonteau pezcuello* en lugar de “pescuezo”.

²⁵ Véase EDUARDO MILÁN, “El barroco rioplatense”, *Jaque*, 134 (1986), pp. 23-24 y MIGUEL ÁNGEL ZAPATA, “Nestor Perlongher: La parodia diluyente”, *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 26/27 (1987-88), pp. 285-297.

sustituye a “repleta”, acercándola a su raíz griega (21); el verbo *emparralar* no existe, pero *parrala* es un sustantivo porteño que significa “lio” o “disputa”. La añadidura del prefijo *en-* hace de “un perdulario que se *emparrala*” (19) un pícaro que se mete en un pleito.

Además de todas estas instancias de la carnavalización del lenguaje, podemos ver que los cadáveres también están en el lugar en que la palabra se disfraza, se transforma fonética y ortográficamente. Hay muchas palabras que se desvían de la norma: *flaccidez* adquiere una *c* de más (26), las verrugas y almorranas se transforman en *verrufas* y *alforranas* posiblemente por la cercanía de la *f* de *teflón* (28); cruzar sufre una metátesis para convertirse en *curzar*. En cuanto a la ortografía, hay errores calculados como *inconciente* sin la *s* que precede a la *c* (20) y, sobre todo, hay una serie de palabras que se contagian con la *z* de *disfraz*: “laz zarigüeyaz de dezhechoz” (20) y “la zeta de esas azaleas” (10). Si los cadáveres están en la *zeta* de la palabra *azalea*, la que por cierto es la flor nacional de Argentina, entonces están en el español que se habla en este país, así como del castellano en general.

Lo que a nivel léxico parece un disfraz, en la cadena de la oración se convierte en travestismo. Si “el muchacho” admite la falta de concordancia gramatical y se transforma en *la muchacho* (37), entonces *la abuela afeitándose* (34) y *ella eyaculó* (33) caben en el carnaval de la ambigüedad del significado.

En síntesis, vemos que los cadáveres están no solamente en las fronteras del cuerpo y de la sociedad, sino en las del lenguaje, en el espacio del portuñol, del roce entre cultismos y regionalismos, en las neobarrosas aguas turbias del español rioplatense.

CONCLUSIÓN: EN EL DECAER DE ESTA ESCRITURA

Podemos concluir que “Cadáveres” es un buen ejemplo de algunas de las características del neobarroco que Sarduy describió. Para empezar, es evidente la importancia de la operación de la *proliferación*, ya que ayuda a explicar en el poema la acumulación de significantes en los que “Hay Cadáveres”. Hay una estética del derroche: en vez de una respuesta clara y directa, se da una sarta de circunstanciales cuya relación entre sí es fonética más que una descripción de la realidad. El principio sarduyano de la *permutación*, por otro lado, apunta hacia esa artificiosidad del lenguaje neobarroco, pero como señalé anteriormente, se da en contadas ocasiones en el poema de Perlongher, en tanto que la similitud entre los significantes, es decir, la paronomasia, es mucho más recurrente. En su afán por señalar el caos y despilfarro del neobarroco, Sarduy no

reflexionó sobre lo que hace del caos un texto poético. Gracias al análisis lingüístico se puede apreciar que la estructura de este poema neobarroco no es tan caótica como parece, sino que está diseñada con precisión a través de estructuras sintácticas repetitivas y del estribillo “Hay Cadáveres”.

Aunque Bakhtin delimitó el concepto de la heteroglosia para hablar del lenguaje de la novela, Sarduy lo retoma para hablar del texto neobarroco. En el ámbito de éste que he analizado, hemos visto que resulta muy útil para hablar de su variedad de idiomas, dialectos y registros. El poema se convierte en una región fronteriza en el que las variedades así como los fonemas y las grafías se contaminan entre sí. Asimismo, la idea del carnaval ayuda a pensar en la lectura abierta de un texto como éste, que multiplica y disfraza los significantes para comunicar de manera indirecta y enturbiar el significado.

Sin necesidad de recurrir a la deconstrucción de Derrida, a la metonimia del deseo de Lacan, ni al rizoma, el devenir mujer y el pliegue de Deleuze y Guattari, el análisis lingüístico nos permite ver que es el lenguaje mismo el que ocupa el centro de este texto. El poema parece estar contestando la pregunta de dónde están los cadáveres y la responde a través de los campos semánticos de la geografía y la anatomía, la sociedad y sus seres marginados, la irresponsabilidad de los personajes que están varias veces distanciados del objeto que ubica a los cadáveres. Sin embargo, la artificiosidad del lenguaje, el desplazamiento de un sonido a otro, los cambios de grafías, la mezcla de registros e idiomas nos hacen pensar que, si hay cadáveres, están antes que nada en el lenguaje mismo y en sus fracturas, en ese espacio del rumor entre lo que se puede decir y lo censurado, entre la verdad oficial de la dictadura y la lengua neobarroca con que la cuestiona Perlongher.

SONIA MONTES ROMANILLOS

University of California at Berkeley

LAURA MÉNDEZ DE CUENCA: ESCRITORA MEXICANA ENTRE SIGLOS (XIX-XX)

Qué recio es el combate de la vida,
que escasos nuestra fuerza y nuestro brío:
y al fin caemos con la fe perdida
de la cripta en el páramo vacío.
“Sombras”, 1888.

Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) no sólo representa a una de las mejores exponentes de la mujer mexicana en el siglo XIX sino que es, además, una de las más destacadas escritoras que ha tenido México a lo largo de toda su historia literaria. Sin duda, después de Sor Juana Inés de la Cruz, la que seguiría, en orden cronológico de importancia, es la escritora también nacida en el Estado de México, en Amecameca. En Laura podemos encontrar a la protagonista ejemplar que, desde una postura siempre difícil o adversa, encabezó los cambios, realizaciones e impedimentos que enfrentó una mujer en un siglo que dio las pautas de su liberación. Me refiero, sobre todo, al descubrimiento temprano de su vocación literaria y a la pronta conciencia de la condición humana entre la voluntad y la muerte en una sociedad de fin de siglo XIX mexicano conservadora. Laura Méndez de Cuenca es, además, con la reciente producción descubierta de cuentos, crónicas, cartas y poemas, dispersos en revistas y periódicos, una escritora que resulta ejemplar por la forma como fue integrando en su escritura los cambios que exigía una modernidad al mismo tiempo que la sustentó con el rigor de su tradición inicial. Del romanticismo y neoclasicismo al modernismo y al humanismo, o bien de las ideas juaristas a las ideas revolucionarias, Laura retroalimenta su vida siendo siempre la misma y sin concesiones.

La vida de Laura transcurre desde el último gobierno de Santa Anna, la guerra de Reforma, el Imperio de Maximiliano, la República Restaurada y el Porfiriato hasta la Revolución Mexicana y el gobierno de Álvaro Obregón y Calles, una época de grandes cambios y en donde la sociedad mexicana tardaría en conformarse como nación moderna. En ese lapso de tiempo la escritora del libro de cuentos *Simplezas* (1910) vive como la amante, esposa, viuda, maestra, editora, cronista y viajera dando muestras de una actividad literaria sólida y excepcional en cada uno de los géneros que incursionó: poesía, novela, cuento, traducción, crónicas de viajes, periodismo, educación y biografía. Sin embargo, la época de

producción literaria más intensa y rica la marcan la década última del siglo XIX y la primera del XX, años en los que se convierte en una viajera excepcional. En esas dos décadas Laura escribe sus mejores páginas mostrando una variedad de recursos y registros y dejando una obra que, sin ser muy voluminosa, representa una obra excepcional de una mexicana que mira los cambios de Europa y EUA, al mismo tiempo que voltear a su origen¹.

Por otro lado, no sólo la vocación de escritora resulta fundamental sino también aquella a la que dedicó gran parte de su vida y que fue el sustento económico: la del magisterio. Ambas actividades destacan a lo largo de su vida por estar inscritas con un cincel de gran oficio al mismo tiempo que también supo percibir, registrar y modernizar los cambios pedagógicos con una visión siempre lúcida y autocrítica². Pero sobre todo, la obra literaria de Laura me parece sumamente atractiva porque muestra la forma como una mujer, formada en el romanticismo, revierte su pronto desengaño y pasión en un trabajo ejemplar, que va destilando con una mirada cada vez más intensa, tenaz y perdurable. Se trata de una mujer que antepuso siempre la voluntad de una pasión, la avidez por el conocimiento, la inteligencia ante la certidumbre temprana de la muerte, pero también de la mujer que, como un vaso comunicante, supo conectar y trascender un mundo íntimo, ancestral y originario –a veces rural– con un mundo moderno. Esta última característica particularmente es notable en el trabajo de crónicas, cuentos y poesía.

Ahora bien, dentro del contexto de las poetisas mexicanas del siglo XIX, tales como Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876), Josefa Murillo (1850-1898), Esther Tapia de Castellanos (1842-1897) y María Enriqueta Camarillo (1872-1968), entre otras, Laura representa un caso realmente sobresaliente por la forma como, bajo ejes temáticos centrales y recurrentes, fue retroalimentando una obra poética, a la que supo introducir aspectos modernistas y de la poesía norteamericana (en el caso

¹ Laura escribe: *El Espejo de Amarilis* (Novela de costumbres mexicanas). Linotipia de “El Mundo” y “El Imparcial”, México, 1902, 2 ts.: *Simplezas. La venta del Chivo Prieto. Un rayo de luna. El Ridículo Santelices...*, Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas, París, 1910. Asimismo durante los años que van de 1907 a 1910 escribe *Impresiones de viaje. Desde Europa*, una sección de crónicas en *El Imparcial* (1907-1910). A partir de 1908 aparecen distintos cuentos en el mismo periódico.

² “Una visión educativa contrastada. La óptica de Laura Méndez de Cuenca, 1870-1910” de MILADA BAZANT, en *Revista de Investigación Educativa*, 8 (2004), núm. 18, pp. 503-546.

de la poesía) sin sujetarse a un romanticismo amanerado, un léxico afectado, o un artificio desmedido. En este sentido, en las siguientes páginas haré un repaso de la obra poética, y dejo para un segundo momento, la revisión de la obra total sin precedente en las letras mexicanas.

JUVENTUD Y POESÍA: 1853-1884

Laura Méndez de Cuenca nació el 18 de agosto de 1853 en la Hacienda de Tamariz y hasta 1860 se crió en un ambiente de haciendas en el Estado de México y pasó algún tiempo en Tlalmananco. Precisamente a partir de dicho año, en plena guerra de Reforma, se traslada a México con su familia en donde cursa la primaria.

Adolescente, Laura se suma al movimiento republicano y de restauración a través del grupo de escritores que encabezaría Ignacio M. Altamirano. Para 1870, la joven de 17 años comenzaba a colaborar al lado de escritores como Manuel Acuña, Ignacio Ramírez o Agustín F. Cuenca en las sesiones de la Sociedad Netzahualcoyotl (1869). Entonces Manuel Acuña se convertía en uno de los poetas más prolíficos y prometedores de la generación que incorporaba ya no sólo un romanticismo sino que, como su amigo Manuel M. Flores, introducía un sensualismo novedoso en versos que eran censurados por *La Sociedad Católica*. Por su parte, la inquieta joven, guapa e inteligente, se iniciaba como escritora pero también se convertía en musa y amante del poeta Acuña. A partir de entonces, la escritora compartiría momentos de la vida literaria mexicana decisivos con personajes como Agustín F. Cuenca, Manuel M. Flores, Justo Sierra, Enrique de Olavarría y Ferrari, por citar sólo algunos, pero también se convertiría en una de las piezas clave del mito del poema célebre de la poesía mexicana que se titula “Nocturno a Rosario” de Manuel Acuña.

Efectivamente, Laura Méndez experimentaba el amor romántico envuelta en tertulias y en una intensa atmósfera cultural de jóvenes que la convertían en protagonista de uno de los dramas amorosos más comentados a lo largo de la historia literaria. Laura y Manuel se enamorarían durante el año de 1873 y como producto de ese amor tendrían un hijo.

Es un hecho que a principios de 1872 Acuña quedaría impactado por Laura, entonces alumna de la Escuela de Artes y Oficios. El poeta le dedicaba versos que constataban la intensidad intelectual y emocional de una relación amorosa singular, pero sobre todo, mostraban también la fortaleza de la futura escritora:

Y que la tierra en tus pupilas lea
la leyenda de un alma consagrada
al sacerdocio augusto de la idea.

.....

Sí, Laura... que tu espíritu despierte
Para cumplir con su misión sublime,
Y que hallemos en ti a la mujer fuerte
Que del oscurantismo se redime.

Laura, entonces enamorada, ingresaba también como alumna del Conservatorio Nacional de Música y se hacía discípula de otra de sus grandes amistades: el español Enrique de Olavarría y Ferrari³.

Un mes y medio después del nacimiento del hijo de ambos, el escritor del drama *El Pasado* se quitaba la vida (6 de diciembre de 1873) y, poco tiempo después, con tres meses de nacido, Laura perdía al niño debido a una bronquitis aguda. Entonces la poeta escribía poemas como “Cineraria”⁴: “Perdida entre las zarzas que a mi paso/ El destino arrojó,/ Vago al azar con la esperanza muerta/ Y muerto el corazón”. Por su parte la escritora respondía, en manifiesta confesión de amor resignado, con el reconocimiento de ese fatalismo del poeta y, acaso, dejando una esperanza suspendida.

Las flores de la dicha ya ruedan deshojadas,
Está ya hecha pedazos la copa del placer!...
En pos de la ventura buscaron tus miradas
Del libro de mi vida las hojas ignoradas,
Y alzóse ante tus ojos la sombra del ayer.
La noche de la duda se extiende en lontananza,
La losa de un sepulcro se ha abierto entre los dos
Ya es hora de que entierres bajo ella tu esperanza,
Que adores en la muerte la dicha que se alcanza

³ En 1878, ENRIQUE DE OLAVARRÍA, quien por primera vez mencionaba las virtudes de Laura como poeta y la publicaba en una antología, decía: “Laura Méndez de Cuenca, a quien el autor de estos renglones ha tenido el honor de contar con el número de sus más ilustradas discípulas, aunque no en literatura, es una muy estimable poetisa que en 1874 comenzó a publicar sus bellas composiciones escudada modestamente con el anónimo”, en *Poesías líricas mejicanas de Isabel Prieto, Rosas, Sierra, Altamirano, Flores, Riva Palacio, Prieto y otros autores*, Imp. de Aribau, Madrid, 1878.

⁴ “Cineraria”, *Siglo XIX*, 1º de marzo de 1874.

En nombre de este poema de la desgracia: ¡Adiós!⁵

En efecto, en dicho poema se hacía clara alusión a los versos de Acuña, pero también se refería al hijo que había concebido con el mismo escritor. En cierta manera, la poeta también escribía un texto casi en respuesta del “Nocturno a Rosario” en el que, también en alejandrinos, “la hablante rechaza[ba] ser sustituida por las quimeras del poeta y dec[idía] abandonarle”⁶. Poco tiempo después, en 1875, Laura escribía un poema al hijo perdido con claros tonos de dolor⁷. A partir de entonces la joven supo vislumbrar y cifrar uno de los motivos más permanentes en su obra poética: los límites de la razón humana y el destino incierto del hombre, una encrucijada que en 1887 formulaba:

Siempre el misterio a la razón se opuso;
El audaz pensamiento el freno tasca
Y exánime sucumbe el hombre iluso.
Por fin, del mundo en la áspera borrasca
Sólo quedan del árbol de la vida
Agrio tronco y escuálida hojarasca⁸.

Mientras tanto, años antes, Laura se unió en matrimonio con el poeta Agustín F. Cuenca en 1877, el amigo de Manuel Acuña y poeta de transición. La relación de Laura con el también dramaturgo duraría por lo menos diez años, hasta el año de su muerte en 1884. En ese lapso de tiempo la musa y escritora tuvo siete hijos, de los cuales murieron cinco y sólo le sobrevivieron dos: Alicia, de 1878 y Horacio de 1880⁹. Asimismo, la madre y esposa, entonces, se dedicó mayormente al hogar pero también comenzó a publicar escasos poemas suyos en revistas y antologías. Pero muy pronto, a los 31 años, la madre se convirtió en

⁵ “Adiós”, *Siglo XIX*, 29 de marzo de 1874.

⁶ TINA ESCAJA, “Guardad la lira y deshojad violetas: la estética disidente de Laura Méndez de Cuenca”, en *Delmira Agustini y el modernismo: nuevas propuestas de género* de Bruno Bosteels, B. Viterbo, Buenos Aires, 2000, p. 144.

⁷ “Bañada en lágrimas”, 1875, en *La pasión a solas*, sel., pról. y notas de Raúl Cáceres Carenzo, Instituto Mexiquense de Cultura, Toluca, 2003, pp. 36-39.

⁸ “Nieblas”, *La Juventud Literaria* (7 de agosto), pp. 174-175.

⁹ En 1896 le confesaba a OLAVARRÍA: “No sé cómo es que no le he dicho a usted que tengo dos hijos vivos, resto de ocho que Dios me dio. Alicia de 18 años y Horacio de 16” (11 de julio de 1896, San Francisco, California). Archivo Personal de Enrique de Olavarría y Ferrari, Biblioteca Nacional de México; también en *Literatura Mexicana*, 14 (2003), núm. 1, p. 264.

viuda y así inició la otra profesión que nunca dejaría de ejercer: la del magisterio.

En 1884, Laura fue nombrada Directora de la Escuela de Niñas en la ciudad de México y al año siguiente obtuvo el título, por parte del Ayuntamiento Constitucional de la ciudad de México, como profesora de Instrucción Primaria. Asimismo a partir de 1891 comenzó a viajar al extranjero (San Louis Missouri y San Francisco, California) y a partir de 1902, con una estancia en México de 1898 a 1901, la nombran comisionada en distintos congresos de educación y para estudiar los sistemas de educación pública en EUA y Europa. En 1910, con la caída de Porfirio Díaz, regresó a México como maestra en distintas escuelas en provincia y en la capital. Durante esos años se suma al movimiento de Venustiano Carranza, vive en Jalapa y escribió dos biografías: un esbozo biográfico de Justo Sierra 1914 y una biografía de Álvaro Obregón en 1918. Todavía en esos años aprendía sánscrito y participaba como alumna en la Escuela de Altos Estudios, después de haber aprendido alemán, inglés, griego e italiano a lo largo de su vida.

POESÍA: 1884-1928

Ahora bien, si regresamos a 1884 y después de tan intensa y dramática vida inicial, Laura siguió produciendo, hasta el año de su muerte, versos de buena factura. Sin embargo, la obra poética de Laura normalmente se ha colocado dentro de la generación romántica de escritores mexicanos identificada con Ignacio Manuel Altamirano. Esta clasificación, con la nueva revisión de su poesía y a la luz del nuevo rescate de su obra, vemos que está equivocada porque su escritura trasciende dicha época. La escasa producción poética de Laura se ha visto, en efecto, como de corte tradicional, romántica y clásica a la vez, muy afín a la obra de Justo Sierra y a la de su maestro Ignacio Ramírez, sin embargo, no se ha advertido la forma como en el resto de su obra fue incorporando aspectos y tintes más de carácter modernista a partir de 1894, o bien, modernos, a través de la poesía norteamericana con exploraciones temáticas y con una apertura formal de registros más realistas, de ritmos más abiertos, como los poemas escritos a partir de 1916, a las huestes de Carranza¹⁰ o versos cristalinos y modernistas de su último poema dedicado a Salvador Díaz Mirón en 1928.

¹⁰ "Al pasar el regimiento", *Florilegio de poetas revolucionarios*, Secretaría de Gobernación, México, 1916, p. 45.

Laura produce poemas significativos entre 1887 y 1890, años en los que a través de formas clásicas y tradicionales presenta temas de desengaño, dolor, soledad y orfandad, que encara con una fortaleza verbal y formal admirable. Ya citamos unos versos de “Nieblas” (1887), poema que en tercetos magníficos planteaba, además, otro tema central en su poética: el duelo de la vida con la muerte y la condición humana:

Que nada es la razón, si a nuestro lado
Surge con insistencia incontrastable
La tentadora imagen del pecado.

Nada es la voluntad inquebrantable,
Pues se aprisiona la grandeza humana
Entre carne corrupta y deleznable.

En “Sombras” (1888) Laura insistía, con un cincel cada vez más profano, en la labranza de los surcos que dieran cauce a su condición de huérfana, contenida en lágrimas, después de tempranos desengaños. La mujer, pasada la juventud, reconocía en la infancia una fortaleza que sustituía por la fe.

Cuando niña, vi pájaros y flores
En el cielo; en el mundo, poderío;
Hoy, abajo, tristezas y dolores,
Arriba ¡cuánta sombra y qué vacío!
.....
devuélveme a la vida del pasado
en que era niña, candorosa y buena.

Por otra parte también esos años la maestra ensayaba poemas descriptivos del paisaje mexicano, como el fragmento de “Dolor que mata” en estrofas de sexta rima, que con trazos de pincel clásico retrataba el color de una aldea, en su aislamiento y creencias: “En áspero recodo, oscurecido/ por el follaje unido/ de parotas y mangles corpulentos,/ símbolo eterno de la piedad bendita...” pero, sobre todo, redimía el aislamiento causado por el destino de un pueblo y sus mujeres que en sus labores:

Parecen un enjambre de palomas,
tendidas en las lomas,
arrullando de amor enardecidas

cuando en dulce dialecto parlotean
 mil cosas que recrean
 a su ignorancia y su inocencia unidas¹¹.

Un año después, en “¡Oh, corazón!...” (1890), volvía la también redactora de periódicos a cifrar el destino humano con interrogantes: “Vives, para ser barro, demasiado,/ y para ser verdad, vives muy poco”¹².

Ahora bien, la fecha a partir de la cual comenzó a registrar nuevos elementos fue la de 1894, sin embargo, esto no obstó para que Laura siguiera reproduciendo poemas como los antes mencionados de corte tradicional en donde el rigor verbal y rítmico se combinaba con un romanticismo fúnebre tradicional¹³. El mismo año de 1893, Laura escribió “Tentación”¹⁴, un texto que exploraba en atmósferas clásicas la invitación al amor sensual, como lo haría también Díaz Mirón en “Cleopatra” (1900). Laura decía:

Mis siervas ungrán tu tez morena
 Con bálsamo oloroso de lentisco,
 Con pastas de verbena,
 De nardo malvavisco.

En 1894, año clave en la literatura mexicana, la también viajera participó desde San Francisco en revistas como *El Renacimiento* (segunda época), aún anclada a la generación de Altamirano y Riva Palacio, y, a partir del segundo semestre de ese mismo año, en la *Revista Azul*, donde publicó poemas que claramente denotaban una combinación de elementos clásicos y románticos con modernistas. Tal es, por ejemplo, “Cuarto menguante” (1894)¹⁵, un poema ejemplar en el que Laura en decasílabos perfectos ensayaba formas parnasianas en texturas y en rimas que recuerdan a Manuel Gutiérrez Nájera. La autora ahí demostraba la asimilación de nuevos recursos, cuando describía atmósferas de encaje

¹¹ En *El Mundo*, 29 de septiembre de 1889.

¹² En *El Mundo*, febrero de 1890.

¹³ “Nieblas”, que volvía a aparecer en *El Correo Español*, 15 de mayo de 1892; *Poetisas mexicanas*, Secretaría de Fomento, México, 1893, p. 96. “Sombras”, en *Revista Azul*, 31 de marzo de 1895, pp. 342-43 y “¡Oh, corazón!...”, en *Revista Azul*, 13 de enero de 1895, p. 176.

¹⁴ “Tentación”, *El Universal*, 31 de diciembre de 1893.

¹⁵ “Cuarto menguante”, *Revista Azul*, 5 de agosto de 1894, pp. 168-169.

y tapices de una alcoba donde la mujer y el hombre confrontaban realidades y sueños, deseo y adulterio:

En el calado biombo de laca,
 Esbelta grulla su cuerpo saca
 Por entre arbustos de rosa-té;
 Y mariposas de canutillo
 En los cojines de canapé.

 Sobre su seno, como un tesoro,
 Preso en cadena de esmalte y oro,
 Luce la dama pardo reptil;
 Y cuando el bicho la cosquillea,
 Tiembla de espanto, ríe y arquea
 Su cuello blanco de marfil.

 Por fin el sueño baja a la estancia:
 Ruedan las flores ya sin fragancia,
 Sube a los ojos blando sopor:
 Y en lo más grato del cabeceo
 Arde la sangre, quema el deseo
 Y avergonzado corre el amor.

Laura escribía, presa de la nostalgia y buscando medios de subsistencia en el extranjero, poemas en donde la retratista resurgía con un pincel mucho más penetrante. Se trata de una suerte de Madame Curie poética en donde su pluma revela, disecciona, para elaborar una radiografía interior tomando ejemplos de la historia romana y de textos clásicos. No en vano traduce antes dos poemas de Horacio para la revista de Enrique de Olavarría y Ferrari¹⁶ y en la *Revista Azul* aparecen poemas como “Fe” y “Mesalina”¹⁷. De éste último, publicado originalmente en 1890, Laura retrataba a la mujer de costumbres disolutas con pincel firme pero también advertía el último destino del cadáver ante el bisturí y la plancha: “Roto el lazo social, el deber roto,/ flotas por cima del desprecio humano,/ arrogante y altiva como el loto/ que emerge de los limos del pantano...” para concluir con un verso que recordaba el poema “Ante un

¹⁶ “A Sextio”, pp.118-119 y “Reetius Vives”, p. 257 (versión libre de Horacio) en *El Renacimiento*, F. Díaz de León, México, 1894.

¹⁷ “Fe”, *Revista Azul*, 15 de julio de 1894, p. 168, y “Mesalina”, *El Correo Español*, 7 de diciembre de 1890; y *Revista Azul*, 16 de septiembre de 1894, p. 315.

cadáver” de Manuel Acuña: “vendrá primero el numerado lecho,/ después la disección sobre la plancha”. Por otra parte, esos años eran para Laura importantes porque, a pesar de que hacía una crítica a ciertos “excesos modernistas” en carta a Enrique de Olavarría¹⁸ también mantenía y exacerbaba, ella misma, su pluma a través de abreviar en los clásicos. Mencionamos las traducciones de Horacio, pero también persistían las formas tradicionales. En el soneto “Fe”, Laura, una vez más, advertía la ineficacia de Dios ante la persistente duda y desengaño: “Mito de la cobarde fantasía,/ febril espectro del delirio insano/ que finge sombras en la mitad del día...”¹⁹. Los trazos tradicionales, sostenidos bajo una mirada contenida, desembocaban casi naturalmente a ciertos rasgos parnasianos, mismos que a su vez tocaban fibras afines al realismo alcanzado por el poeta Salvador Díaz Mirón. En todo caso se trataba de un proceso en la mirada de Laura que ante el sufrimiento temprano y el desengaño confrontado con una poesía puntual, transparente y contenida, ahora se cristalizaba, a través de una labranza lírica permanente. En el soneto “Sequía” (1902):

Reverbera la mica en la montaña,
Las hierbas sin aroma y sin rocío
Se despojan del lujo del estío
Y enhebra en ellas su cendal la araña.

Este proceso y afinidad eran todavía más evidentes en un soneto clave anterior, titulado “La tempestad” (1901)²⁰, por la manera como trabajaba no sólo las atmósferas de los interiores de una alcoba sino cada una de las palabras. Y es importante además porque dejaba ver la cercanía con el poeta veracruzano que tanto admiró hasta su muerte. En “La tempestad” no sólo hacía un trabajo puntual y minucioso de artesano en cada palabra, consecuencia seguramente del impacto dejado por el libro

¹⁸ Dice en carta a Olavarría en agosto de 1896: “Desde que vi en los periódicos el nombramiento de catedrático de Español y Literatura en la Escuela Normal, me llené de contento por muchas razones: al raro acierto que tuvo el Ministro al nombrar á usted; la ayudita pecuniaria que á usted le vendría, y lo mejor de todo, que la futura generación literaria no sea de poetas azules que se inspiren con ajeno, sino con gramática”, BNM, APEOF, C7, E8, D61. También en *Literatura Mexicana*, 14 (2003), núm. 1, p. 266. A pesar de la reticencia de Laura al modernismo, ella misma, desde un clasicismo extremo, que se toca con un parnasianismo, utiliza claramente dichos elementos modernos.

¹⁹ *Revista Azul*, 15 de julio de 1894, p. 168.

²⁰ “Tempestad”, 1901, Cáceres, 2003, p. 63.

de *Lascas* del mismo año, sino que ese trabajo estaba sujeto a la búsqueda de la imagen y la música como efectos de tensión naturalista e impresionista para advertir las paradojas de la tempestad en el propio paisaje.

Tenaz la mosca en el mastín se prende,
Rastrea la inquieta golondrina el vuelo,
Y el zopilote en espiral asciende;
Y mientras en el negro y hosco cielo
Su grácil curva el arco-iris prende,
En cataratas se convierte el cielo.

Sin duda el poema también recuerda el trabajo de cincel en las imágenes y la atmósfera progresiva del “Idilio” de Díaz Mirón. Esta familiaridad, además, quedaría de manifiesto más tarde cuando ambos traducirían a uno de los poetas por ambos admirado: Josué Carducci. Laura particularmente hacía una versión del “Coloquio con los árboles” (1905)²¹. Dos años antes, además, traduciría del griego un poema de su admirada Safo: “Venus”²².

Ahora bien, el proceso de retroalimentación de Laura también mostraría otras vertientes. Años antes, en 1896 la directora de la *Revista Hispano Americana*, aún en California, traducía el poema de Edgar Allan Poe “Annabel Lee”²³ y lograba en rimas exactas mantener la musicalidad del poema original. Estos asomos también la llevarían a escribir al año siguiente un poema como “Kyrie Eleison” donde describía la condena de condición humana en una procesión²⁴. Ya en México (1899) escribió un poema dedicado a la memoria de Josefa Murillo, muerta en 1898, en donde destacaba a la musa poética como “la amada ausente”²⁵.

Para 1900 apareció en *El Mundo Ilustrado* “El esclavo”, un poema extenso que Laura firmaba en San Louis Missouri²⁶. El texto resulta interesante porque, además de tratar un tema entonces en boga en EUA,

²¹ Aparece en *La Mujer Mexicana*, 15 de julio de 1905, p. 2, y en *Revista de Revistas*, 9 de febrero de 1919.

²² *El Mundo Ilustrado*, año X, t. 1, núm. 16, 19 de abril de 1903, p. 6.

²³ “Annabel Lee” (versión libre de Edgar Poe), *El Mundo Ilustrado*, t. 1, núm. 24, 14 de junio de 1896, p. 370.

²⁴ “Kyrie Eleison”, *El Mundo Ilustrado*, t. 2, núm. 15, 10 de octubre de 1897, p. 255.

²⁵ “Siempre vivas”, *Homenaje Nacional a Josefa Murillo*, Veracruz, 1899, p. 70.

²⁶ “El esclavo”, *El Mundo Ilustrado*, año VII, t. 2, núm. 13, 23 de septiembre de 1900, pp. 9-10.

la esclavitud, Laura comenzaba a escribir algunos poemas significativos en donde, con el mismo tema del destino humano y la condición de soledad, se manifestaba un interés por la injusticia social transferida a la voz de obreros y trabajadores. Textos como el del esclavo, donde se presentaban los últimos momentos de un hombre suicida agobiado por su condición racial, laboral y la imposibilidad amorosa²⁷, o bien, paráfrasis como las del poeta norteamericano Edwin Markham (1852-1940), “El hombre del azadón” (1902)²⁸ en verso libre, o “Los cavadores” de 1905²⁹, registraban un proceso de desamparo ante la muerte y la condición humana mucho más radical en donde la soledad y marginalidad de una voz —la mujer condenada a una soledad a solas— se hace extensiva hacia un orden social que incluye ahora la injusticia laboral y racial. Si en el primer poema Laura resolvía en versos tradicionales el problema del esclavo como un duelo en el que la opción era:

Enfrenta la pasión que te devora,
Dueño sé de ti mismo, y a tu alma
Vendrá la paz que tu desdicha implora
¡sólo en el pecho limpio entra la calma!,

en la paráfrasis del poeta norteamericano dejaba ver su indignación por la degradación y la explotación del trabajo, o bien, en un poema como “Los cavadores” (1905), la poeta, además de introducir recursos que antes había utilizado poco como el poema extenso, narrativo y de denuncia, ejemplificaba la última búsqueda del ser humano en una paradoja. Los hombres eran topos que ante el silencio de Dios se enterraban para resguardar su suerte y hacer tabula rasa del cielo y la tierra con la mirada en ambas:

Cuando emparejan el suelo
Que sus tesoros encierra,
Miran los dos con anhelo:
¡el uno, a la muda tierra;
el otro, al callado cielo!

²⁷ Se trata de un poema narrativo de denuncia que recuerda tonos de José Martí.

²⁸ “El hombre del azadón” (paráfrasis de Edwin Markham), *El Mundo Ilustrado*, año X, t. 1, núm. 17, 26 de abril de 1903, p. 2.

²⁹ “Los cavadores”, 1905, Cáceres, 2003, p. 84.

La cuestión era que Laura, además de que escribía poemas, quizá el primero por una mujer, en donde denunciaba los derechos del hombre en forma moderna, y que recordaban algunos de los temas de José Martí, era quien desdoblaba esa mirada de denuncia interior y personal y la hacía solidaria, universal y social, más allá de los géneros.

Los años que van de 1906 a 1914 Laura prácticamente no escribió poemas, o al menos no tenemos registro de ellos, pero fue cuando escribió cuentos y crónicas, además de los reportes de educación que siguió elaborando como delegada en distintos congresos de enseñanza en Europa.

Por otra parte, en plena Revolución Mexicana, los poemas de Laura retomaban, en una forma más abierta y en algunos casos, menos sometida a las formas estróficas tradicionales, o en todo caso en verso compuesto, el cambio que ya advertía en los poemas de tema social. En 1915 publicaba un poema descriptivo como “Jalapa”, dedicado a su Escuela Normal³⁰, utilizando ritmos más libres y haciendo una descripción de la flora y la fauna, Laura evocaba líneas de otros poetas descriptivos:

De ti dicen los bardos que eres reina,
Que eres sultana, que eres ondina,
Porque en chales de niebla te envuelves
Como una odalisca
Para que no te miren los dos volcanes...

Para el 14 de abril de 1916, aparecía un texto de bienvenida al ejército constitucionalista de Venustiano Carranza³¹. En dicho poema, escrito en versos de 16 sílabas, se manifestaba partidaria de los ideales de la Revolución Mexicana que encabezaban tanto Madero como Carranza y los conectaba con la idea de “patria” forjada por Cuauhtémoc, Hidalgo y Juárez. Nuestra poeta escribía un texto testimonial, un tanto panfletario y de ocasión —en todo caso inédito en el tema y tono de sus líneas poéticas—; sin embargo, ese mismo entusiasmo por la presencia del líder revolucionario quedaría mejor procesado en un texto más penetrante y perdurable en verso libre como el titulado “Al pasar el regimiento” de 1916. Laura describiría el paso de las huestes de Carranza en versos al mismo tiempo fotográficos y de un realismo impecable en una cabalgata

³⁰ *El Pueblo*, 27 de junio de 1915.

³¹ “Bienvenida”, *El Pueblo*, 14 de abril de 1916.

de sonoridad clásica y moderna, que recordaban y trascendían “El Soldado de la libertad” de Fernando Calderón:

Son los soldados amarillos
que se avistan, y vienen, y se acercan,
con sus equis de cananas en el pecho,
con sus cuchillos de las botas en las grebas,
con los cintos relumbrando de cartuchos...

Para 1917 nuestra escritora publicaría dos textos más en el mismo tono temático, pero éstos eran, a diferencia de los anteriores, el primero, declaradamente una prosa y, el segundo, prosa poética. En el periódico de *El Pueblo* Laura daba cuenta de ese paso veloz y convulsionado de la historia mexicana en textos como “¡Patria!” y “Cuando estemos muertos”³². A pesar del carácter patriótico y de ocasión del primero, la poeta dejaba entrever también su credo, su oficio y tema original:

Nos corresponde transmitir el porvenir, por medio de la posteridad,
el don de la vida, en la vida misma, en un perpetuo presente de
actividad generadora en ejemplos fecundos, que causa satisfacción
seguir...

El otro texto, “Cuando estemos muertos”, era un poema en prosa en el que Laura plasmaba un sentido de la muerte distinto.

El tiempo correrá. Anónimos entonces, formaremos en el conglomerado de los Muertos, por cuya memoria se oficia en los templos, se trafica con flores y se da estímulo a los artistas. Y se nos erigirán monumentos, y se nos ofrendará con recitales clásicos y misas de Réquiem, y se repetirán año con año las vanidades que nos tributamos cuando estuvimos de cuerpo presente.

Faltos de pensamiento, despojados de conciencia, ni siquiera paz y descanso tendremos ¡cuando estemos muertos!

³² “¡Patria!”, *El Pueblo*, 16 de septiembre de 1917 y “Cuando estemos muertos”, *El Pueblo*, 2 de noviembre de 1917.

Ese mismo año de 1917 aparecía otro poema en tercetos alejandrinos titulado “Año Nuevo”³³ en el que el desengaño ante esa encrucijada se hacía más evidente:

De error y de injusticia rutinario relevo,
de dudas y miserias periódico renuevo,
lo mismo que el caído, eso eres: ¡Año Nuevo!

Todavía en 1918 publicaba un poema en donde volvía a plasmar su desconcierto ante los destinos humanos, pero ahora Laura lo condensaba en lo que había sido su vida misma. El texto se titulaba: “De Viaje”³⁴, en diversos metros que provocaban un ritmo de camino:

Cojo la pértiga del peregrino
Y voy con todos, donde todos van
¿Tumbando? Tumbos son del destino,
ya sé que es largo y agrio el camino;
sé lo amargo de pan.

Para 1920, en honor al primer aniversario del desaparecido poeta Amado Nervo escribía “Ya sabes el enigma”³⁵, un texto en donde la muerte, tema de encrucijada en la obra de Laura, era la protagonista. Así se dirigía al poeta:

Ya se cerró la herida
Que te causó la vida;
Y tus ojos que abiertos
Escrutaron ansiosos “adónde van los muertos”.

Para entonces interrogar:

¿A la “Verdad” llegaste? ¿Viste a la diosa única
que jamás ha rasgado ante el hombre su túnica?
Habla. Di: ¿las tinieblas que envuelven tus despojos,

³³ *El Pueblo*, 30 de diciembre de 1917. En *La Mujer Mexicana*, enero de 1906, p. 1, publica una prosa con el mismo título.

³⁴ *Revista de Revistas*, núm. 415, 14 de abril de 1918.

³⁵ “Ya sabes el enigma”, *Revista de Revistas*, núm. 52, 23 de mayo de 1920, p. 14.

que apagaron la idea torturante en tus ojos,
justifican el fuego de tu fe y de tu amor?

Finalmente escribió un poema más de corte fúnebre: “Pasa un poeta” dedicado a Díaz Mirón en 1828. Ese año era el de la muerte del poeta veracruzano pero también el año de la muerte de nuestra poeta. Pues bien, a los 75 años de vida, Laura escribió posiblemente uno de sus mejores poemas y uno de los más penetrantes epitafios que se hayan a escritor en la poesía mexicana: “Un poeta pasa”.

Luego te pusieron la lira enlutada
En los dedos flacos; tus ojos hundidos
Cerraron sobre una lágrima estancada
Cuando el corazón paró sus latidos

Sobre la flexible seda abullonada
De la caja negra, tus miembros tundidos
Por el ansia agónica recia y dilatada,
Descansan cual pájaros en su árbol dormidos.

Tal parece que a 150 años del nacimiento de nuestra poeta y a 75 de su muerte, nos empeñamos en seguir descuidando ese “paso” y huella de la también cuentista excepcional Laura Méndez de Cuenca. Aunque ya se ha iniciado este rescate y estudio por algunas estudiosas³⁶, va siendo hora de multiplicar esos esfuerzos para realmente medir los verdaderos logros y alcances de esta escritora y para así suscribirla irremediablemente en la tradición de mujeres que encabeza Sor Juana Inés de la Cruz. Por lo pronto, el rescate de su poesía me ha servido para mostrar la manera como Laura supo registrar un proceso vital y literario en versos visionarios y de incuestionable permanencia.

PABLO MORA

Universidad Nacional Autónoma de México

³⁶ ANA ROSA DOMENELLA, LUZELENA GUTIÉRREZ DE VELASCO y NORA PASTERNAK, *Las voces olvidadas*, El Colegio de México, México, 1997, pp. 117-138. Dos estudios más recientes de ANA ROSA DOMENELLA y LUZELENA GUTIÉRREZ son: “Tras los reflejos de *Amarilis* de Laura Méndez de Cuenca”, en *Memorias del Coloquio Internacional de Literatura Mexicana. “Del otro fin de Siglo”*, El Colegio de México, México, 2002, pp. 559-566, y “Laura Méndez de Cuenca. Escritora mexicana de la otra vuelta de siglo”, en *Arrabal*, 2002, núm. 4, pp. 191-201.

LA NOCHE OSCURA DEL NIÑO AVILÉS:
MOTIVOS DE LA MÍSTICA EN UNA NOVELA
PUERTORRIQUEÑA DE FIN DE SIGLO

La novela *La noche oscura del Niño Avilés* (1984) del escritor puertorriqueño Edgardo Rodríguez Juliá¹ se distingue dentro de la narrativa de su país porque toma como asunto el siglo XVIII², recreando un mundo anterior a la intervención norteamericana, cuando la isla era colonia de España y estaba cuajando una nacionalidad donde se fundían, principalmente, los conquistadores españoles y sus descendientes criollos con los africanos traídos por la fuerza como esclavos a las islas del Caribe. El título de la novela sintetiza la unión conflictiva de dos orígenes: el español, desde una perspectiva cultural y religiosa en el sintagma “noche oscura”; y el criollo, en José Campeche, mulato, descendiente de africana y blanco y autor del retrato del Niño Avilés, quien, por otra parte, era hijo de campesinos blancos. Ambos representan el mundo de lo criollo surgente: en uno se simboliza el mestizaje; en el otro, lo monstruoso y mutilado de esa nueva creación. Y es aquí, a su lado, donde se instala el sintagma “noche oscura” explícitamente alusivo a la mística y a uno de los corpus poéticos más hermosos en la historia de la poesía española y universal.

Al instalarse desde el título, el tema místico de la “noche oscura” comienza a iluminar la novela desde el ámbito de lo paratextual, es decir, antes de ser (estar siendo) leída. El sintagma será una aparición focalizada de un tema que ampliará su espectro, en otras variantes, a través de los motivos³ que emanan del mismo como son la imagen de la noche, la

¹ 2ª ed., Editorial Cultural, Río Piedras, 1991. Me baso en esta 2ª ed., a la que remiten todas las citas y referencias de la misma según número de página.

² El siglo XVIII sirve también de asunto a su primera y breve novela *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) que, en muchos aspectos, resulta un antecedente de *La noche oscura*...

³ Según lo resume HELENA BERISTÁIN, teniendo en cuenta principalmente a Tomachevski, “el motivo es una unidad que resulta de la observación, durante el análisis, del texto a partir de una doble perspectiva: sintáctica, si se ve como proposición, atendiendo a sus relaciones de contigüidad y encadenamiento; semántica, si se atiende a las relaciones de semejanza y de oposición que establece con otras unidades próximas o distantes. Es decir, motivo es aquella “cierta construcción” cuyos elementos “se hallan unidos por una idea o tema

travesía, la visión, la secreta escala, la unión con Dios y el balbuceo. Al analizar los diversos modos de sus apariciones, intento demostrar cómo el tema de “la noche oscura” tiene una incidencia decisiva en la construcción de los sentidos de esta novela, rica en referencias a la literatura española del barroco.

LA “NOCHE OSCURA” Y EL NIÑO AVILÉS

La primera aparición del sintagma “noche oscura”, como ya dije, se ubica en el terreno paratextual junto al Niño Avilés, referencia específica a los orígenes de la cultura puertorriqueña en una obra de su primer pintor, el mulato José Campeche (1752-1809): el retrato del Niño Juan Pantaleón Avilés de Luna Alvarado (1808). El tema místico queda aunado a la figura de un niño pequeño y deforme de nacimiento, al que le faltan ambos bracitos. Tal es la fuerza del retrato del niño que Edgardo Rodríguez Juliá llega a afirmar que “lo único histórico es la mirada melancólica. Y un poco la novela es la explicación de esa mirada melancólica”⁴. Este niño, mutilado de nacimiento, simboliza el tema de la novela: la utopía y su fracaso congénito, yuxtapuestos a la “noche oscura”, ese tránsito plagado de dificultades que, en los caminos de la mística, conduce al alma al encuentro y unión con Dios.

Las otras dos referencias novelísticas al sintagma “noche oscura” ya no se relacionan directamente con el Niño Avilés, sino que aparecen en boca de uno de los personajes más importantes, el Obispo Don José de Trespalacios y Verdeja y en dos tiempos muy diferentes dentro de la fábula. La primera referencia ocurre en el cap. 12 “De las cosas que el cronista Gracián vio desde el gabinete volante del Obispo Trespalacios” a propósito de una pregunta de Gracián acerca de la ciudad de Dios:

Para llegar a la ciudad de Dios, recinto tan luminoso allá encumbra-do en las más altas bóvedas y esferas, hay que cruzar los predios de Satanás, y esta ruta es la *noche oscura del alma*, dolor necesario que nos conduce al Padre. Pero no confundas la ciudad de Dios con el Paraíso, ni te turbes pensando que es la Iglesia de Cristo aquí en la tierra... —Dios me libre, pero entonces... ¿qué es? —Pues la ciudad de Dios es un espacio perfecto que anhelamos acá abajo en la ciudad humana. Pero ya sabes que nunca lo encontramos (p. 133).

común”, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª ed., Porrúa, México, 1997.

⁴ JULIO ORTEGA, “Entrevista a E.R.J.”, *Reapropiaciones. (Cultura y nueva escritura en Puerto Rico)*, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1991, p. 149.

El contexto en que aparece la frase es la conversación posterior al viaje del povo que hace Gracián junto con el Obispo, donde tratan de las visiones y experiencias que con su consumo padecieron. El povo es una droga, razón por la que las visiones confusas y grotescas alcanzan los tonos de la parodia en relación con el proceso de la mística⁵. Este tránsito, que en la mística forma parte de una etapa del proceso de contemplación y purificación del alma en el que se sufre la sequedad, el desarraigo y muchas dificultades⁶ como paso necesario para llegar a la unión con Dios, se transforma en la novela en un paso por los predios de Satanás, es decir, el infierno mismo. Esta especie de irreverencia ante el tránsito místico polarizado entre el infierno y Dios, parodia las ineptitudes para la mística del Obispo, hombre de Dios, quien se vale de la droga para su viaje y siempre se queda en las visiones de lo infernal.

La otra recurrencia al sintagma aparece en el último bloque narrativo de la novela (cap. 38: “De los prodigios que el cronista Gracián vio en el despojo de la iglesia de San José”), cuando las huestes del Obispo Trespalacios han vencido al reino negro, y el regreso del exilio de los habitantes de San Juan se convierte en un problema que el Obispo tiene

⁵ La parodia es una inversión, una representación irrisoria del objeto parodiado. BAJTÍN destacó su “naturaleza carnavalesca”, su condición “ambivalente”, su representación de un “mundo al revés” (*Problemas de la poética de Dostoievski*, F.C.E., Buenos Aires, 1993, p. 179). Recuerda que se trata de “una de las formas más antiguas y generalizadas de representación de la palabra ajena” pues “todas estas parodias de géneros y estilos (de «lenguajes») forman parte del variado universo de las formas verbales que ridiculizan la sombría palabra directa, independientemente de las variedades de sus géneros” (M. BAJTÍN, “De la prehistoria de la palabra novelesca”, *Teoría y estética de la novela*, trads. H. Kriúkova y V. Carranza, Taurus, Madrid, 1989, p. 421). LINDA HUTCHEON ubica el concepto específicamente en la serie literaria: “Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, la imitación y demás), la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de la estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis, una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de la norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la especificidad literaria y textual de la parodia...”, en “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía”, en *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)*, UAM, México, 1992, p. 177.

⁶ Cf. HELMUT HATZFELD, *Estudios literarios sobre mística española*, 2ª ed. corr. y aum., Gredos, Madrid, 1968, p. 75.

que resolver. De hecho, esta referencia no toma cuerpo en un diálogo de tono paródico como la anterior sino en los fragmentos “Del muy santo y secreto diario del Obispo Don José de Trespalcacios y Verdeja”, una de las dos voces que rigen el último bloque narrativo de la novela:

Así me aventuro, con íntimo miedo y temblor, a la tarea de crear un nuevo espacio luminoso, recinto donde el peregrino ya no vague más, dulce plaza de un Cristo que nos devolverá el paseo, ámbito del comercio y la ordenada vida buena, fuente donde se alivia la sed del desterrado, esperanza para la *noche oscura* que es el exilio (p. 328).

El diario supone una escritura de tono confesional y allí el Obispo expresa sus deseos de ordenar una ciudad que permita el regreso del exilio de los ciudadanos provocado por el llanto del Niño Avilés. Una ciudad que contenga una parte de sus sueños y que les permita recuperar así la esperanza, el respeto a la ley y la fe en Dios. Este fragmento del diario donde el Obispo da cauce a sus angustias por las dificultades con que tropieza en el ordenamiento de la ciudad, es precedido por la crónica “De los prodigios que el cronista Gracián vio en el despojo de la Iglesia de San José” (ambos en el cap. 38), en la que el Obispo ordena hacer un inventario de demonios y comienza a perseguirlos, fracasado ya su intento de ganar a los habitantes de la ciudad a través del bautizo del Niño Avilés el mismo día de la Natividad del Señor. Así, los elementos de comicidad que infunde el cronista Gracián a la historia son complementados por el discurso de tono trágico del Obispo iluminando la escena desde una doble perspectiva.

IMÁGENES Y MOTIVOS DE LA “NOCHE OSCURA”

De cómo la sabiduría secreta es también escala

El tránsito por la “noche oscura” tiene su representación paródica a propósito de la primera enunciación del sintagma por el Obispo cuando la experiencia con la droga es revelada por Gracián en su crónica. El consumo del povo desata una serie de visiones en Gracián que confunden sus sentidos y una de sus imágenes principales es la escala o escalera:

...por allí mismo subí, y al cabo de fatigosos e infinitos peldaños que bajaban y subían sin orden ni concierto, me topé con la luz del día. Pensé que estaba cerca de las más altas gradas, pero cuando salí al sol, ¡mal rayo parta al endiablado Obispo!, la burla que engañó al asombro fue encontrarme en el centro mismo de la arena. Cuando miré hacia las gradas advertí que Trespalcacios se encontraba aún más

distante de mí, allá en las sínoras, y sentí que su presencia era como el límite mismo del condenado universo. Volví a entrar en un vomitorio, esta vez más dispuesto y decidido, jamás inclinado al desfallecimiento, aunque no del todo seguro de vencer la confusión. Busqué aquella escalinata única que me conducía a las infinitas alturas. Subí oscuras escaleras que bajaban con insistencia feroz; ante mí se abrían todas, plurales, disyuntivas, de mil formas y maneras, invitaciones más hechas al aire que al espanto (p. 93).

Las escaleras juegan con el deseo de Gracián de dirigirse hacia lo alto a través de un camino único. Este episodio de las escaleras tiene como referente en la mística el motivo de la secreta escala y, en especial, la exégesis *Noche oscura* de San Juan de la Cruz donde el poeta explica:

Podemos también llamarla escala porque, así como la escala, esos mismos pasos que tiene para subir, los tiene para bajar, así también esta secreta contemplación, esas mismas comunicaciones que hace el alma, que la levantan en Dios, la humillan en sí misma. Porque las comunicaciones que verdaderamente son de Dios esta propiedad tienen: que de una vez levantan y humillan el alma: porque en este camino el bajar es subir, y el subir, bajar, pues el que se humilla es ensalzado, y el que se ensalza humillado⁷.

Las experiencias con el povo parodian, al tomar como referencia el viaje místico, las relaciones del Obispo Trespalacios con Dios, así como sus caminos para llegar a él “que está en el fin de la escala, en quien la escala se arrima y estriba”⁸. La contemplación es ciencia de amor, pero el Obispo se ayuda en la vía de ese conocimiento con la droga y fracasa pues ésta desata las visiones del caos, el infierno y la pérdida. Por eso, la luz del día que vislumbra Gracián resulta una visión engañosa; jamás se consuma ese encuentro con Dios, con el Uno.

En una noche oscura... salí sin ser notada

La imagen de la noche como punto de partida ilumina dos episodios fundamentales de la novela: el primero, titulado “Un viaje a los caños”, y el último “Crónica donde Gracián cuenta el exorcismo de Leviatán”. El viaje, la travesía por “la noche oscura” constituye el eje de los dos. El primero, guiado por el Niño Avilés, es el viaje de fundación de una

⁷ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obra completa*, Alianza, Madrid, 1991, p. 533.

⁸ *Op. cit.*, p. 534.

ciudad libre: la Nueva Venecia; el segundo, dirigido por el Obispo Trespalcios, tiene como único propósito dar muerte a Leviatán para salvar la ciudad y devolverla al orden.

El Niño Avilés llega al espacio de fundación, al lugar de su visión, con la luz del día, de modo que, su viaje rememora el viaje místico mientras que la llegada al amanecer, el encuentro con Dios. Es de destacar que esta ciudad libérrima permitirá el anhelado encuentro con la naturaleza, con el Uno incluyente, por eso la mayoría de los que lo siguen son negros, esclavos en el orden anterior. El testimonio de esta fundación lo dará José Campeche, el mismo pintor que eternizó el cuerpecito mutilado del Niño Avilés. Así, el título de la novela ilumina muy especialmente este primer episodio en el que el Niño, ya joven, funda un espacio de libertad humana para todos, espacio asociado a la unión mística donde se logra el encuentro con la esencia, depurado el ser de los valores del mundo.

En cambio, Trespalcios hace un viaje restaurador a partir de la muerte. Matar al otro, en vez de liberarlo, será su punto de partida para restaurar el orden ciudadano. Y así como en el episodio del povo y las escaleras su alma no logra llegar al encuentro con Dios, ni a la visión del Uno, sino a la del caos; este viaje fracasará. Trespalcios no atrapará a Leviatán, símbolo de todo mal, y su confusión será tal que pierde la capacidad del habla para quedar en un “balbuceo”, expresión de locura.

“...un no sé qué que quedan balbuziendo”

El estado balbuciente en que queda el Obispo Trespalcios al final de la novela es simbólico pues si algo maneja bien este personaje es el arte de la retórica, mejor aún si ha avivado su ingenio con los efectos de la droga. La inteligencia del Obispo se vale de un elemento exterior a sí mismo que aunado a la razón lo lleva a especular sobre la situación de los habitantes de la ciudad. Sus conclusiones son equívocas y por esos se endemonia en la caza del demonio, del que llega a crear una dependencia. El penúltimo fragmento de su diario se inicia con una pregunta que también alude a la mística “¿Dónde estás, Leviatán? Sé que sigues suelto por ahí” (p. 402), eco paródico del inicio del “Cántico” de San Juan: “Adónde te escondiste,/ Amado, y me dexaste con gemido?”.

En la mística, el balbuceo está ligado a la “sabiduría secreta” que “acaece secretamente a oscuras de la obra del entendimiento y de las demás potencias” (p. 528). La relación con Dios es un acto de amor en el que las palabras desaparecen.

Y no sólo por esto se puede llamar secreta, sino también por los efectos que hace en el alma. Porque no solamente en las tinieblas y aprietos de la purgación, cuando esta sabiduría de amor purga el alma, es secreta, para no saber decir de ella el alma nada; más también después en la iluminación, cuando más a las claras se le comunica esta sabiduría, le es al alma tan secreta para decir y ponerle nombre para decirla, que, además de que ninguna gana le dé al alma de decirla, no halla modo ni manera ni símil que le cuadre para poder significar inteligencia tan subida y sentimiento espiritual tan delicado. Y así, aunque más gana tuviese de decirlo, y más significaciones trajese, siempre se quedaría en secreto y por decir (p. 529).

O sea, el balbuceo no es obra de la confusión ni el endemoniamiento, sino de la iluminación y la claridad que no pueden ser expresadas a través de la palabra. A través de la inversión del sentido de este efecto del tránsito del alma en la mística, el Obispo Trespalacios, “hombre de Dios”, resulta parodiado en su propio terreno: la religión y el conocimiento de Dios. Sus balbuceos no son obra del encuentro con la divinidad ni de un sentimiento espiritual delicado que no halla el modo de expresión, sino de sus obsesiones para atrapar los demonios cuya búsqueda lo ha alejado de Dios y su sabiduría. Al perder la palabra, el Obispo no puede fungir ni como sacerdote ni como político.

“Sin otra luz y guía”: utopías y pesadillas

La visión como incentivo que guía al alma en la oscuridad y lleva al encuentro con la luz aparece desde el primer capítulo de la novela en el episodio “Un viaje a los caños”. Campeche se refiere a ella en su crónica: “Y aseguro que buscábamos, cual murciélagos, sitio donde colgar la oscura visión del Niño Avilés” (p. 3). Y, terminada la travesía nocturna, con la entrada del amanecer anuncia:

Pero ahora narro el más grande prodigio que alcanzó mi vista, y fue que en la proa de mi chalupa iba sentado el Avilés, fundador supremo de visión tan asombrosa... Y era extrañeza suma que el Niño permaneciera distraído, como alejado de todo el revuelo armado por los muchos peregrinos de las otras chalupas, su ánimo quizás embelesado por los cánticos de los negros, su rostro más que suavizado por sonrisa tan beatífica. Volví a corregir una y otra vez los bocetos pues quería capturar el signo de aquella sonrisa que iniciaba un mundo (p. 5).

La ciudad a fundar se refleja como una visión, como una imagen guiadora en el rostro del Niño Avilés. Esta visión reaparece una y otra vez durante la novela: a la hora de la muerte en la hoguera de Juan Pires y cuando el suicidio del caudillo Obatal. Don Vicente Huerta, Secretario del Obispo Larra para asuntos del Cabildo, testimonia en una crónica la quema de Juan Pires:

Y de repente, entre los negros humos avivados por la hoguera, alcancé a ver el rostro de Pires. No cesaban los aullidos del diablo, pero el rostro de Pires lucía sereno, y sus labios dibujaban sonrisa más que dulce. Fue entonces cuando pude oír estas palabras que escaparon a todos, y hoy no sé si las oí por magia o por estar más cerca de los demás. Sacó de entre las llamas aquel brazo negruzco y llagado, y con grácil gesto señaló a los cercanos mangles a la vez que dijo sollozando: “¡Allá será fundada Nueva Jerusalén!” (p. 21).

Esta visión paradójica entre la beatitud y el horror, entre la imagen esperanzadora del futuro y la vivencia dolorosa del presente, se asienta justamente en la visión de lo soñado, de lo utópico como posibilidad real. La propuesta utópica de Pires se perfila, desde otra perspectiva, también como una inversión de los caminos de la mística para alcanzar la unicidad del alma con Dios. Pires, actor cómico, predica el desenfreno sexual, la fusión de dos como único camino para alcanzar el Uno, el conocimiento de Dios. En este episodio, las imágenes de la mística simbolizadas en el desposorio y el matrimonio se potencian hacia el lado corporal y erótico que late en ellas mediante una inversión grotesca centrada en la función de los órganos sexuales. De origen sefardí, Pires asume las potencialidades mesiánicas del Niño Avilés pues en la mística judía “el retorno es la idea central”⁹. Su herejía es doble: por lo que

⁹ Cilveti abunda en esta afirmación “El retorno es la idea central. Significa la «redención» del alma y se lleva a cabo en la ascensión de ésta «a través de las esferas de ángeles planetarios y demiurgos» a la plenitud (pléroma) de la divinidad con sus poderes, cones y arcontes (fuerzas divinas y cosmológicas). Según los místicos de la Merkaba el alma puede elevarse hasta el séptimo cielo (Palacio Celeste) antes de la muerte, en el éxtasis... Sin duda en la Merkaba hay un elemento mesiánico. El místico busca en ella la visión consoladora que le redima de las persecuciones a que el pueblo judío se veía sometido desde los comienzos del cristianismo” (en ÁNGEL L. CILVETI, *Introducción a la mística española*, Cátedra, Madrid, 1974, p. 92). El éxtasis según la filosofía de Pires se logra en el momento climático de la relación sexual una y otra vez. De cierto modo, esta reiteración constante del acto sexual puede entenderse como un

predica y por su creencia en el mesías. La serenidad del rostro y la dulzura de su sonrisa a la hora de la muerte confirman la creencia en el advenimiento de ese mundo en un futuro.

A diferencia de Pires, que muere en la hoguera como un hereje, Obatal se suicida al verse perdido y, sin embargo, a la hora de su muerte el caudillo también alimenta la visión de un mundo futuro, del que su reino habrá sido semilla:

Al colocar la boca del pistolón sobre la lengua, disparando al cielo del paladar para fogonearse así tan furiosamente su exaltada lucidez, Obatal tuvo visión postrera: Allá, a lo lejos, sería fundada gran ciudad lacustre que secaría los pantanos. Y ese poblado sería otra pesadilla de la muy veleidosa libertad (p. 274).

El reino de Obatal proyecta también un mundo de libertad sexual que lleva al límite la noción misma de libertad: sexo, no trabajo, juego, sueño, banquete. Esta visión lo guía hacia la muerte pues su reino sucumbe ante la racionalidad moderna del Obispo Trespalacios.

Este mundo de visiones utópicas comienza a aparecer reiteradamente en los sueños del Obispo, pero en ellos cobra la forma de pesadillas:

Anoche tuve muy grandiosa visión, y ésta fue una ciudad lacustre que sobre el porvenir se alzaba... Pero aquella ciudad lacustre que se me presentó en la visión no fue Venecia. Mi ciudad flotante se volcaba toda ella sobre la grande laguna donde crece el mangle rojo. En las noches de luna llena vive invertida en el fondo de su propia imagen enamorada (p. 383).

En todas estas imágenes de ciudad, el agua es un símbolo significativo: en el Niño, en Pires y en Obatal, así como en el mundo más puro del Jardín de Yyaloides de Johari, es siempre vida; en las pesadillas de Trespalacios simboliza el paso indetenible del tiempo y, por tanto, la muerte. La crisis en la caravana de regreso del exilio (robo, violaciones, muerte, prostitución, juegos de azar y adivinaciones, etc.) y estas pesadillas con ciudades al borde del agua lo inducen a buscar a Leviatán, demonio mayor, en el centro mismo del agua, en el caño. Y es de esta búsqueda, de donde el Obispo, ya finalizando la novela, regresará balbuceando, endemoniado, enloquecido. Nótese que, aunque no se aprecia directamente, la propuesta sexual de Pires también provoca una

pérdida de la palabra y el significado para comulgar en el balbuceo o en el silencio de los sentidos. El mundo del Jardín de Yyaloide, por su parte, se construye sobre otro referente religioso: representa una inversión del paraíso.

LA NOCHE OSCURA: UTOPIA Y DESENGAÑO

Si volvemos al título de la novela y ensayamos una mirada más general a la historia narrada desde las connotaciones del sintagma “noche oscura” y los motivos relativos a la mística que hemos analizado aquí, notaríamos que, además de la evidente función paródica del Obispo y los preceptos de la institución religiosa, el proceso místico establece una relación paradigmática con la consecución de las utopías. El término “noche oscura” ilumina cada uno de los intentos de fundaciones utópicas de la novela por el tránsito doloroso que precede a sus constituciones: el exilio, provocado por los gritos del Avilés, de los habitantes de San Juan, en el caso de Pires; la esclavitud y el exilio forzado en el caso del reino negro de Obatal; ambos dentro de la colonia. El regreso al paraíso de Johari, que bien podría representar la prolongación de esa unión en un espacio donde se habitaba con el señor, también es precedido por el dolor del mundo negro. Y la angustia del Obispo Trespalacios, los padecimientos para reintegrar la ciudad al orden colonial y moral que fue alterado por el encuentro del Niño, serán su noche oscura.

En cada una de estas propuestas, las palabras quedan sumidas, bajo la intensidad de lo alcanzado, en la imposibilidad de expresar lo que se está viviendo: en Pires mediante la sexualidad; en Obatal porque no puede expresar en la lengua el sentido de la libertad para su pueblo; en Johari porque se regresa al paraíso, especie de reencuentro con el ser en el mundo de la inocencia; en Trespalacios porque no llega a Dios y es su batalla contra Leviatán la que lo deja en un estado balbuciente, acaso expresión de su unión con el demonio.

Cada una de estas búsquedas, en las que el niño juega el papel de amuleto, icono, salvador (excepto en el mundo de Johari), son parte del proceso de la/su “noche oscura”; el encuentro con la luz se realiza justo al inicio de la novela, al atravesar el caño para fundar una nueva ciudad, la Nueva Venecia, espacio de libertad del cuerpo, síntesis de las propuestas utópicas de Pires y Obatal.

Tanto en Nueva Venecia, como en el paraíso de Johari y en las propuestas de Obatal y de Pires hay una evasión, un afán por salir de la historia en tanto sufrimiento y represión de la cultura para centrar el mundo en un ser esencial y darle preponderancia al placer. Igualmente,

el mundo místico tiene como punto de partida la evasión del mundo circundante para unirse, a través del encuentro con lo esencial del alma, con lo divino. Se trata de una reintegración cósmica en el Uno desde la perspectiva de Dios, de la vida más allá de lo terrenal.

Pero el encuentro con lo añorado tanto en la mística como en la utopía resulta fugaz. Del proceso místico se regresa y hay que volver una y otra vez. Los mundos utópicos caen y vuelve a renacer la necesidad y la esperanza de fundarlos, de alcanzar ese estado ideal de la vida del ser. Así como la mística tiene sus más bellas expresiones y su memoria en el espacio de la literatura, las utopías alcanzan su acabado más perfecto y armónico en el espacio seguro y trascendente de la escritura. Así se instauran en la memoria como una esperanza que conjura el desengaño de su fugacidad, de su carácter ilusorio y de su condición inalcanzable como espacio definitivo.

El desengaño nos regresa al retrato del Niño Avilés. Había dicho, al inicio de este trabajo, que la mutilación del niño simbolizaba la utopía y su fracaso congénito. Al recrear una historia diferente para el Niño del retrato, Edgardo Rodríguez Juliá, a través de la literatura, rompe su destino fatal para convertirlo en el fundador de un mundo que conjure su carencia, de un mundo que viva para el cuerpo y al que no le esté negada ninguna libertad. El niño de la novela, desde su relación genética con el del cuadro, es símbolo así de la utopía y el desengaño, siempre sucedido de la esperanza que alienta una nueva utopía. Su recurrencia se emparenta con la idea mesiánica del eterno retorno de la mística judía.

MAYULI MORALES FAEDO

El Colegio de México

REFLEJOS EDUCATIVOS EN *LA HIJA DEL JUDÍO*

Es propósito de este trabajo abordar una novela del siglo XIX, *La hija del judío* de Justo Sierra O'Reilly¹, a partir de un elemento: el mundo escolar, impartido por los jesuitas.

Este trabajo literario podemos considerarlo como fundamental para intentar una comprensión más amplia, más rica de la historia de México en un momento importante: el apogeo de la colonia (siglo XVII).

Las instituciones educativas son reflejo de diferentes momentos históricos que ha vivido México como formadoras, con información y juicios valorativos esquematizados por quienes detentan o quieren detentar el poder simbólico y moral, a la vez, como reproductoras de los proyectos de orden social de una sociedad.

Esta novela más allá del género literario de tramas y enredos y de la transmisión narrativa, aportan un conocimiento histórico de la época abordada.

La historia de México, floreció en el siglo XIX, en buena medida gracias al fértil contacto de la historia con el género novelístico. Deslindar lo que hoy consideramos propiamente historiográfico de lo literario sería como perder de propósito una clave muy importante de un proceso que no conoció tal dicotomía en los mismos términos².

La literatura verdaderamente nacional, apareció mucho antes de la restauración de la república, un antecedente ilustrativo es la novela histórica mexicana de tema colonial *La hija del judío* (1848-1849).

Por la época en que la escribe Sierra O'Reilly, se puso de moda la novela de folletín, a la manera de las que escribían Eugenio Sué y Alejandro Dumas en Francia³. En este género, el autor pretende distraer al público con la narración inacabable de las aventuras más sensacionales. *La hija del judío* comenzó a publicarse como folletín, es decir en episodios que se imprimían en la parte inferior de las páginas de los

¹ JUSTO SIERRA O'REILLY, *La hija del judío*, ed. Antonio Castro Leal, Porrúa, México, 1982, 2 ts.

² JOSÉ ORTIZ MONASTERIO, "Las novelas históricas de Vicente Riva Palacio", *Secuencia*, México, 1991, núm. 21, p. 21.

³ JULIO JIMÉNEZ RUEDA, *Letras mexicanas en el siglo XIX*, F.C.E., México, 1989, p. 112.

periódicos, mismos que dejaban en suspenso el ánimo del lector para que se sintiera obligado a seguir el hilo de la historia en el capítulo siguiente.

La novela de Sierra O'Reilly, no sólo es un ejemplo de la novela de folletín en México, sino una de las que pintaron mejor las intrigas y sobresaltos de la época colonial.

Presenta en toda su complicación, a la vez que con agudeza y verdad, los diversos intereses, prejuicios y vanidades que solían poner en movimiento y también en contradicción, no sólo a los funcionarios reales y a los dignatarios eclesiásticos, sino a todos aquellos que, por interés o por inclinación, se acogían a uno u otro partido.

Sierra O'Reilly pinta con rasgos y matices adecuados a sus personajes, mismos que van viviendo en las páginas animadas del libro, aventuras, imaginadas o reales, que escandalizaron y conmovieron al Yucatán de mediados del siglo XVII.

Las bases históricas de *La hija del judío* son escasas, pero de ningún modo la obra desmerece. La novela histórica es novela antes que historia y está regida por el arte, que puede retocar o recomponer la realidad según lo exijan las finalidades estéticas de la narración. Es más bien digno de alabanza el creador literario que se aparta de la fidelidad histórica para llegar a pintar, con pincel más persuasivo y con mayor vigor de síntesis, el verdadero carácter de determinada época pasada.

En efecto, Sierra O'Reilly nos muestra como era el país en sus estructuras sociales y mentales, a partir de sus tramas y descripciones nos hace conocer algunos elementos que reflejan la configuración de las instituciones educativas del mundo colonial.

Esta novela la podemos catalogar como histórica, ya que en la actuación, en la descripción de sus personajes, encontramos lo específicamente histórico, con características esenciales de su época, con una visión clara de la historia como proceso, como condición previa, concreta, de ese momento.

De esta manera, la novela histórica es una nueva forma de ver el pasado, el tejido de la fábula, es decir la ficción que la imaginación construye, y la historia.

Es pertinente ubicar cronológicamente a Sierra O'Reilly, este escritor nació en la población de Tixcaltuyú, del antiguo partido de Sotuta, en el estado de Yucatán en el año de 1814 y murió en Mérida en 1861, cuando sólo contaba con poco más de 46 años.

Sierra O'Reilly como buen conocedor de su región y por lo tanto de Mérida, sitúa en ese lugar concreto su narración; describe su topografía, sus calles, casas, edificios, así como la historia de los mismos.

Aquellos mis lectores que, como yo, conozcan detalladamente la ciudad de Mérida, recordarán sin duda el aspecto fúnebre y ruinoso de cierta casa que, allá en tiempos remotos, perteneció a una familia ilustre. Acompáñenme hasta el ángulo noroeste de la plaza mayor, avancen una, dos cuadras hacia el norte y deténganse al terminar esta dirección. En la esquina occidental de esta segunda cuadra existen las ruinas de la casa referida (p.1).

El autor va guiando a sus lectores con una intención didáctica, incluso se introduce en la vida privada de los personajes, narrando no sólo lo que ve, narración omnisciente, sino también lo que oye:

...Pero un diverso motivo vino definitivamente a cortar aquel diálogo confidencial. Oyóse por la calle el andar grave y monótono de dos mulas, que a poco se detuviera a la puerta de la casa. Nada extraño ni inesperado había en este suceso; indicaba simplemente la llegada de una visita... (p. 4).

El poder eclesiástico y civil que refleja la obra, es verdaderamente inmenso en aquella provincia alejada y sin mayor vigilancia de la metrópoli que la formal para extraer de ella todos los bienes materiales posibles

Respecto a esta situación, podemos decir que durante el siglo XVII, cuando la Nueva España se recuperaba y se definía, el control ejercido por la metrópoli sobre el gobierno de las posesiones americanas se debilitó. Los monarcas españoles cada vez menos capaces, dirigieron mucha de su atención a las guerras europeas y comparativamente poca a la administración colonial.

Como resultado de estos factores, al progresar el siglo XVII las autoridades gubernamentales en Nueva España de hecho compartieron el poder en grado creciente principalmente con grupos locales, entre ellos, mineros, comerciantes, hacendados e iglesia. Pero también con otras corporaciones que disfrutaban de privilegios, como los gremios, cofradías, colegios mayores, universidad, cabildos indígenas y milicia⁴.

El poder eclesiástico incluso incide sobre el poder civil, al ejercer la Iglesia sobre sus feligreses su influencia ya fuera por ejemplo en el

⁴ DOROTHY TANK DE ESTRADA, “Tensión en la Torre de Marfil. La educación en la segunda mitad del siglo XVIII mexicano”, en *Ensayos sobre historia de la educación en México*, El Colegio de México, México, 1981, p. 27.

confesionario, por medio de sus instituciones educativas o por medio de esa institución represiva llamada Inquisición, O'Reilly relata:

...A su vez, tenía don Juan quien sobre él influyese de una manera decisiva. El prepósito de la Compañía era el director de su conciencia, y muy rara vez adoptaba una determinación, por insignificante que fuese, sin haber escrito una epístola a Mérida, para consultar el juicio del padre jesuita... (p. 30).

El escritor también nos introduce al Colegio de San Javier como buen conocedor del lugar, pero nos detiene, hace un alto para que el Deán no sea testigo de algo “misterioso” que está sucediendo en el dormitorio del Prepósito, algo que él de antemano conoce desde su posición de narrador omnipresente, que puede saltar de un sitio a otro o estar en dos sitios a la vez⁵. También nos revela su confección novelística, hecha con una doble visión; presente-pasado y pasado-presente, al referirse a la orden de los jesuitas:

Penetramos pues, en el colegio de San Javier la noche misma de la visita del señor Deán a don Alonso; pero anticipémonos a Su Reverencia algunos momentos, porque no conviene en manera alguna que sea testigo de lo que pasa en el dormitorio del padre Prepósito, pues lo que allí ocurre es un suceso misterioso. Y por Dios, que nadie vaya a figurarse que abrigo la idea de hablar acerca de los padres jesuitas con la animosidad y encono que emplean algunos escritores modernos, o los que tienen algún motivo particular de odio y malevolencia contra esta célebre y perseguida sociedad (p. 11).

Un elemento “misterioso”, “prohibido”, “innovador” en el relato es el uso de la imprenta por los jesuitas, en un momento en que su manejo no es común y menos para un lugar tan lejano a la metrópoli, al respecto el Prepósito expresa:

...Quede, pues, profundamente reservado desde hoy en adelante a la provincia de Yucatán, tiene una imprenta de que sólo debemos usar en las grandes emergencias. Aunque yo soy Consultor ordinario del Santo Oficio y tengo gran valimiento en México, Madrid y Roma,

⁵ SEYMOUR CHATMAN, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, trad. María Jesús Fernández Prieto, Taurus-Alfaguara, Madrid, 1990, p. 111.

sepa Dios cuál sería nuestra suerte si el atentado que acabamos de cometer llegase a noticia de un tercero (p. 13).

La imprenta significaba divulgación del conocimiento, situación no permitida en un sistema rígido, exclusivo de posesión del mismo. La imprenta se introdujo en la Nueva España hacia el primer tercio del siglo XVI (1532-1537). Parece que el primer libro impreso fue la versión castellana de la *Escala espiritual para llegar al cielo*, de Juan Clímaco, y el primer impresor, Juan Pablos, quien era agente impresor del hispano Juan Cromberger.

La aparición de la imprenta en el nuevo mundo permitió el surgimiento de una importante obra periodística y panfletaria. *Las hojas volantes*, fue la publicación que cubrió todo el siglo XVII⁶.

Por otra parte, la necesidad de dar instrucción catequística a la población novohispana se impuso por motivos religiosos y jurídicos. Conveniencia política, prejuicios sociales e inquietudes culturales llevaron a adoptar formas de educación más complejas y refinadas, destinadas a los grupos dominantes, ya fueran simples vecinos de las ciudades o miembros de las órdenes regulares⁷. En *La hija del judío* O'Reilly reseña:

...Don Juan de Zubiaur tenía un hijo único, heredero de su nombre y de sus riquezas. A la edad de diez años había sido enviado a Mérida aquel niño, para que en el Colegio de San Javier recibiese la esmerada educación que los padres jesuitas proporcionaban a los hijos de las familias poderosas (p. 30).

Durante muchos años fue imperceptible o inexistente el límite entre estudios elementales y superiores, la mentalidad de los primeros educadores novohispanos, era ajena a cuestiones metódicas y, en cambio, se orientaba hacia un saber integrador, al servicio de la fe. Las primeras instituciones combinaron los diversos niveles de aprendizaje, accesibles a niños y jóvenes de diferentes edades y capacidad.

A partir de la fundación de la Universidad (1553), pero sobre todo desde la llegada de los jesuitas (1566), se estableció una cierta gradación del conocimiento, que llevaba progresivamente desde las primeras letras hasta las facultades superiores. Ya no era un sistema único y predetermi-

⁶ ABRAHAM TALAVERA, *Liberalismo y educación*, SEP, México, 1973, pp. 38-39.

⁷ PILAR GONZALBO AIZPURU, *Historia de la educación en la época colonial. La educación de los criollos y la vida urbana*, El Colegio de México, México, 1990, p. 11.

nado, sino mediante caminos paralelos se pasaba por escuelas o colegios, preceptores particulares o aulas universitarias, y en los que ningún organismo superior tenía injerencia⁸.

Con título de universidad y derecho a otorgar grados, los jesuitas tuvieron la de San Francisco Javier de Mérida, Yucatán, desde 1622⁹. Su nombre ya aparece en el catálogo de 1616. Pronto acudieron estudiantes de la ciudad, de lugares remotos de la gobernación de Yucatán e incluso de la isla de Cuba. Para el año de 1623, San Francisco Javier era atendida por seis padres y cuatro hermanos coadjutores, de los cuales un padre y un hermano leían sendos cursos de gramática, mientras otro hermano tenía a su cargo la escuela. Había setenta estudiantes de gramática.

En 1648 una peste acompañada de sequía asoló a la provincia y afectó al colegio, de los ocho jesuitas residentes murieron seis; el edificio sufrió grave deterioro mismo que no pudo repararse por falta de dinero, la institución quedó fuertemente endeudada. Se consideró la conveniencia de abandonar la ciudad, pero las autoridades rogaron que permaneciera en ella y pidieron al rey que prestara alguna ayuda para no verse privados de la única institución educativa con que contaban.

Los ruegos de las autoridades surtieron efecto y el colegio reanudó sus actividades poco después, mantuvo la enseñanza en todos los niveles y conservó, aunque formulariamente, el privilegio de conceder los grados de bachiller, licenciado y maestro.

La disciplina era indispensable, no sólo como práctica instrumental al servicio del buen éxito del aprendizaje, sino como ejercicio formativo, valioso por sí mismo.

Para los hombres del siglo XVI y XVII el objetivo de la educación era múltiple, como lo eran también sus protagonistas. No se abandonaba el remoto ideal de alcanzar la sabiduría, pero esta idea era restringida, accesible y deseable para muy pocos individuos. Junto a esto se encontraba el cultivo de las virtudes, el servicio a la sociedad y la sumisión a la voluntad divina, todo lo cual constituía una serie de escalones en el ascendente proceso educativo; los colegios atendidos por jesuitas prestaron este servicio¹⁰.

La labor realizada por la Compañía de Jesús en el campo de la enseñanza fue sin duda muy notable, ya que desde sus orígenes consideró la labor de enseñar como uno de los ministerios más propios

⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁹ *Ibid.*, p. 199.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

de su vocación. Por lo que se refiere a América, podemos decir que retuvo hasta su expulsión (1767) casi el monopolio de lo que hoy llamamos enseñanza media o secundaria, y en buena medida asumió también la enseñanza superior¹¹.

El colegio de San Ildefonso en la capital de la Nueva España fue uno de los más prestigiosos en enseñanza superior. En su narración Sierra O'Reilly alude a dicho plantel cuando relata:

Poco después de adoptar esta determinación, dejóse caer en Mérida, como llovido, don Juan de Zubiaur; tuvo una larga plática con el Prepósito, y en seguida notificó a su hijo la orden terminante de alistarse para marcharse a México, con el fin de emprender en el colegio de San Ildefonso el curso de sus estudios mayores (p. 36).

El colegio de San Ildefonso comenzó a funcionar a partir de 1588 atendido por la Compañía de Jesús, su nombre oficial data de 1618.

La selección de alumnos siempre fue cuidadosa. Desde un principio se tuvo como reglamento básico de la institución el mismo que los jesuitas habían redactado para San Pedro y San Pablo en 1583. Aquél que exigía a los patronos con derecho a presentar aspirantes, que no solicitaran lugares para jóvenes negros ni mulatos, ni mestizos, ni indios.

La selección no era solamente discriminatoria hacia algunos grupos étnicos, sino que pretendía reunir a los jóvenes de las “mejores familias”. La misma exclusividad se había mantenido en los pequeños convictorios y en tal sentido, habían argumentado ante las autoridades, los derechos de los alumnos a determinadas preeminencias. Queda fuera de duda que los jóvenes estudiantes de San Ildefonso pertenecían a las familias más influyentes y destacadas de la ciudad.

A lo largo del siglo XVII, San Ildefonso consolidó su influjo y se acreditó como semillero de funcionarios seculares y eclesiásticos. Su trascendencia en el ambiente intelectual se dejó sentir, no sólo por la esmerada preparación de sus estudiantes, sino también por la frecuencia y brillantez de los actos académicos públicos y por su prestigio.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los clérigos ocupan un papel importante en la obra de Sierra O'Reilly, pero particularmente los jesuitas, en quienes admira su gran inteligencia y el influjo político que tuvieron durante la Colonia. En aquellos

¹¹ ÁNGEL SANTOS, *Los jesuitas en América*, Mapfre, Madrid, 1992, p. 49.

momentos, los colegios jesuíticos fueron eficaces agentes formadores de ciudadanos a la medida de las necesidades del Estado colonial, también fueron quienes sembraron los gérmenes de la inconformidad. De un modo ostensible representaron la tradición escolástica y la sumisión a la autoridad, pero imperceptiblemente fueron abriendo el camino a las “peligrosas” ideas de la filosofía moderna, al dar a conocer las bases del pensamiento científico y al proponer la autocrítica de sus propios métodos. Además, hay que tener en cuenta que si los jesuitas influyeron en la mentalidad, en la educación de los novohispanos, al propio tiempo recibieron influencias locales, visibles en el terreno artístico como cultural.

ESTELA MUNGUÍA ESCAMILLA

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

CARLOS NORIEGA HOPE
NARRADOR ENMARcado EN LA TRANSICIÓN
COSMOPOLITA DEL MÉXICO DE LOS AÑOS VEINTE

El mundo de las letras de los años veinte se vio favorecido entre otras cosas por la publicación del magazine *El Universal Ilustrado*, en el cual la presencia de Carlos Noriega Hope fue determinante para impulsar el cambio y el desarrollo cultural de la época, a partir de su nombramiento como director en marzo de 1920; ya que además de realizar continuas innovaciones, creó el suplemento “La novela semanal”, ofreció traducciones de autores de renombre y vanguardistas y abrió sus páginas a propuestas literarias diversas¹, oxigenando al ámbito periodístico y literario. Nuestro autor fue periodista, crítico de cine y teatro, dramaturgo, narrador y traductor². Como escritor destacó por su forma de narrar y por los temas que abordó en sus cuentos y novelas cortas que rompieron con las estructuras y temas de la literatura mexicana de la época.

Cabe resaltar que Carlos Noriega Hope (1896-1934) vivió por un tiempo en Los Angeles, California, donde fue corresponsal de *El Universal* (1919-1920) y estableció una relación muy estrecha con el ambiente cinematográfico. En el cine mexicano fue director y argumentista, tanto en la época del cine mudo como durante la transición al sonoro; dirigió las cintas *Los chicos de la prensa* y *La gran noticia*; destacó por sus adaptaciones de *Santa y Clemencia*, entre otras. Como crítico de cine, bajo el seudónimo de “Silvestre Bonnard”, participó en la polémica en contra del cine hablado en inglés (1929-1930) que llegaba al mercado mexicano. Estas actividades incidieron, desde luego, en su trabajo creativo.

Como dramaturgo, reutilizó algunas de sus narraciones para sus obras de teatro y cine, tales son los casos de *Che Ferrati*, basada en la novela corta *Che Ferrati, inventor*; *La señorita Voluntad*, comedia, surgida de *Fracaso*; *El honor del ridículo*, apoyado en el cuento del mismo nombre; *Margarita de Arizona*, cuya idea inicial encontramos en *Las experiencias de Miss Patsy*, y *Una flapper*,

¹ LAURA NAVARRETE MAYA, “*El Universal Ilustrado* en la cultura de los años veinte”, *Memorias del III Congreso Internacional de Literatura Latinoamericana. Propuestas literarias de fin de siglo*, UAM, México, 2001, pp. 701-707.

² Véase LAURA NAVARRETE MAYA, “CNH”, *Diccionario de escritores mexicanos. Siglo XX*, UNAM, México, t. 4, pp. 30-32.

muy probablemente, originada en “La gran ilusión”³. Sin embargo, no fue necesaria su transformación al teatro, para notar en sus narraciones marcas del lenguaje teatral, como el dominio del diálogo y el monólogo, y de una propuesta visual que en cierta medida nos lleva de la mano por el glamoroso mundo de Hollywood, por la majestuosa ciudad de México o por la desértica Arizona, a partir del manejo de varias historias dentro de una anécdota central, de los *flash back*, de las tomas panorámicas y los *travelings*. Así pues, notamos una gran interconexión entre sus obras, ya sean narraciones o teatro.

Por ahora nos detendremos en *El honor del ridículo* para tratar de mostrar algunos aspectos de la modernidad presentes en sus diversas narraciones. Entre ellos encontramos el choque cultural, entre la cultura mexicana conservadora, con su doble moral y la cultura americana emanada del desarrollo capitalista instaurado en los Estados Unidos, difundida principalmente a través del cine; también recrea precisamente los ambientes del cine y del periodismo, en los que el cambio capitalista incidió en su estructura empresarial, en sus contenidos informativos y de entretenimiento.

Estos asuntos eran preocupaciones comunes de una parte de la sociedad mexicana, la clase acomodada, los intelectuales, los periodistas, los escritores que mantenían una interacción permanente con el extranjero; ya sea en relación a lo económico, a los avances científicos y tecnológicos, al desarrollo de los medios de comunicación, a las vanguardias culturales que abarcaron a la literatura y a todas las artes; todos estos asuntos denotan una propuesta modernizadora.

Para ubicar el comentario ofrecemos un breve resumen de la temática de las narraciones de *El honor del ridículo*. En el cuento, del mismo nombre que el libro, la casa estudio de Julián es el lugar preciso para hacer tambalear la moral de la sociedad mexicana que desea ingresar a la modernidad sin perder sus valores, su mundo de apariencias y todo “por el que dirán”. Narra la absurda relación amorosa entre Margarita, esposa de un diplomático, y Julián, quien pese a su amplia experiencia de don Juan es atrapado por un falso y cursi romanticismo. La historia acaba cuando ella muere en casa de Julián y él se ve obligado a descubrir su relación de amasiato ante “su amigo”, el diplomático. Esta situación rebasaba por mucho los valores de nuestra sociedad, pero la actitud asumida por el diplomático impidió el escándalo, al ocultar la conducta de su esposa y su deshonra.

³ “Fracaso” y “La gran ilusión”, pertenecen a su libro *La inútil curiosidad, El Universal Ilustrado*, México, 1923 y los otros a *El honor del ridículo, El Universal Ilustrado*, México, 1924.

En la misma tónica de respeto a los valores se mueve la novelita *Las experiencias de Miss Patsy*; en ella, Patsy y su madre viajan a la ciudad de México tras la muerte de su padre, en Arizona, y se hospedan en un céntrico Hotel de la ciudad de México; como la chica no conoce la ciudad, dos “respetables caballeros” la invitan a recorrerla y de paso tratan de aprovechar la ocasión para abusar de ella, pues la creen una “gringuita” liberal. En el hotel se conoce a medias la situación que vivieron el doctor y el general con Patsy y prefieren resolver el suceso con la “amable” expulsión de las huéspedes extranjeras, pues dan más valor a la palabra de los “honorables caballeros” que a la joven proveniente de otra cultura; ella se enfrenta bruscamente a la ley del dinero, del poder y de la doble moral de la sociedad mexicana.

Che Ferrati, inventor, novela corta, se desarrolla en unos estudios cinematográficos; en ellos se crea un fascinante mundo de sueños e ilusiones no sólo para el espectador, también para quienes participan en él. Nos narra la historia de Federico, cuya vida adquiere una doble personalidad por azares del destino. Ferrati, el director artístico de la película, lo elige para suplir a la estrella que ha muerto. Para transformar a Federico, un simple extra, en la estrella se recurre a una técnica de maquillaje recién inventada denominada “ferratine”. Al principio a Federico le pareció un cambio afortunado, pero después le resultó algo insoportable; ahora se ha convertido en “...un muñeco, un fante, un doble para toda la vida... tendrá que llevar siempre a cuestas, como una maldición a Henry Le Goffic; él ha muerto para el arte”⁴. La novelita muestra la crisis existencial de Federico y desmitifica el glamoroso mundo de Hollywood. En *Un viejo amigo*, cuento, nuevamente se centra en el mundo del cine pero ahora a partir de los recuerdos de una estrella venida a menos, Dick Collins; quien en su momento fue un atractivo *cowboy* cabeza de reparto y al caerse de un caballo y lastimarse una pierna, la industria simplemente lo desechó. Después de un tiempo decide contratarse de extra y, paradójicamente, le toca montar a un antiguo caballo, ahora viejo y cansado que será sacrificado y él, en nombre de su vieja amistad, decide salvarle la vida.

Las situaciones presentes en los cuentos nos permiten acercarnos a ciertas marcas que giran en torno a la modernidad que trajo consigo el capitalismo. Por ejemplo en *Che Ferrati, inventor* y en *Un viejo amigo* habla de los entretelones de la industria de cine norteamericano; industria que para los años veinte era una de las más importantes, casi controlaba el mercado mundial, con sus cintas, sus avances e implementos tecnológicos y con su

⁴ *El honor del ridículo*, p. 146.

propuesta de vida cotidiana, con la que impuso un lenguaje, la moda, el consumo y la diversión, entre otras cosas. Incluso recrea el microcosmos cinematográfico, puesto que en *Che Ferrati, inventor* están la estrella, el doble, los extras, el director, el inventor, el empresario y lo glamoroso. Federico, al no poder ser él mismo, se siente utilizado (es un actor desechable), defraudado (porque su triunfo se basa en el engaño), destruido (porque el otro se va apoderando de su personalidad), celoso (porque, según cree, su novia ama a la estrella), acorralado (por su necesidad de ser y su ambición). Todo se combina para que Federico se sienta cada vez más y más miserable. Como Federico es uno más del engranaje empresarial, como Henry no acaba por aceptarse; por ello finalmente decide huir, evadirse de esa falsa realidad.

Complementariamente, en *Un viejo amigo* aparece la ex-estrella, el enganchador de actores, los extras y la cara oscura y desmitificada de Hollywood ante el desencanto. Por ejemplo, los extras tienen una función de comparsa, vistiendo un día de *cowboys*, otra de ciudadanos romanos o árabes, o simplemente, sirven de escenografía. Además, señala, si hoy eres una estrella, mañana —tal vez— nadie se acuerde de ti, y si formas parte de la gran masa de extras, aún menos.

Otro aspecto que establece marcas de modernidad es el papel protagónico de las mujeres, quienes asumieron en la sociedad de los años veinte roles acordes con el modelo capitalista. Así surgen las mujeres que ingresaron al mercado de trabajo, en la industria (en este caso, en el cine), los centros de diversión o los grandes almacenes; mujeres a quienes se ofrecen nuevas formas de diversión ligada a los clubs, los restaurantes o los paseos, donde se mezcla el alcohol, el cigarro, el baile (música de jazz) y una actitud en la que la honorabilidad cobra un nuevo valor. Como dice Julián en *El honor del ridículo*, “el honor es simplemente un producto social... Todo lo que digan, exclamen y griten los defensores del honor en esencia es una tontería...” (p. 37).

Y es que las mujeres en la obra de Carlos Noriega Hope son mujeres modernas, ante el trabajo, la diversión y el amor. Mujeres de faldas y cabellos cortos, críticas de las costumbres establecidas, unas verdaderas *flappers*. Mujeres que han asumido un modelo de vida a partir del cine y la publicidad promovida en los periódicos y magazines y en los grandes anuncios luminosos.

Si en el caso de las mujeres nos ofrece una mujer moderna, para el caso de los hombres no se queda atrás, también asumen los modelos ofertados por los medios de comunicación. En *Las experiencias de Miss Patsy* habla de dos tipos de hombre moderno; el doctor, quien gracias a la política se

convierte en una eminencia burocrática, sin importar si es buen médico o un mediocre; y el general, quien gracias a la revolución fue aceptado por la sociedad; pese a no ser un auténtico militar asume perfectamente su rol, ya que es “fanfarrón, mujeriego, juerguista, despreocupado, incapaz de comprender las sutiles artimañas de Bonaparte en la campaña de Italia...”⁵. Estos ejemplos nos muestran a los nuevos miembros de la aristocracia mexicana; en la narración se les tacha de “caballeros honorables”, no importa como llegaron a serlo, lo trascendente es que tienen dinero o han mejorado su imagen para moverse entre la “gente decente”. Simplemente Carlos Noriega Hope nos muestra a los personajes de la modernidad.

Otro ejemplo conectado al trabajo y a la modernidad es la descripción de una cafetería en los estudios de Hollywood:

Una multitud ruidosa aguardaba su turno, como limosneros de casas ricas que esperan la diaria pitanza. Federico no podía comprender la razón de esos restaurantes absurdos, donde el cliente principia por buscar sus platos y sus cubiertos, su mantequilla y el pan. Pone él mismo la mesa y luego va a servirse el menú que se ofrece a su alcance en interminables platones...⁶.

Algunos podrían pensar que por las características de la obra de Carlos Noriega Hope aquí mencionadas, sus cuentos podrían considerarse hasta realistas, pues denotan la influencia del modelo capitalista en el cine, la prensa, la publicidad y la forma de vida de sus personajes, quienes asumen la modernidad quitados de la pena, con desparpajo. Sin embargo mientras en las temáticas sus narraciones son un tanto realistas, habla de lo que pasaba, veía y vivía; en el manejo de la estructura y los tiempos rompe totalmente con la realidad, creando todo un microcosmo para hablar del cine, de la prensa o de la vida de Miss Patsy, desarrollando cuentos dentro del cuento, yendo del pasado al presente y a la introspección sin el menor recato, por lo que nos mueve a la reflexión y a la crítica del modelo capitalista que durante esa década cobró gran fuerza.

Por todo lo anterior vale la pena detenerse en la obra y circunstancias que rodearon a Carlos Noriega Hope.

LAURA NAVARRETE MAYA

Universidad Nacional Autónoma de México

⁵ *Las experiencias de Miss Patsy*, en *El honor del ridículo*, p. 64.

⁶ *Che Ferrati, inventor*, en *El honor del ridículo*, p. 107.

DOS CONQUISTAS:
PARALELISMO E INVERSIÓN ENTRE
“LAS DOS ORILLAS” Y “LAS DOS NUMANCIAS” EN
EL NARANJO DE CARLOS FUENTES

En obras relativamente recientes de Carlos Fuentes, en especial en *El naranjo*, *Cristóbal Nonato*, *Gringo viejo*, aunque también en menor medida en *Constancia* o *La frontera de cristal*, la multiplicación de las confrontaciones entre naciones y dualidades pone en vilo posiciones actuales o versiones de la Historia por demás mortíferas, estancadas en un recuerdo o un relato que restringe y, por ende, obvia el sentido de una de las posiciones otrora en juego. Así, cuando se trata de retomar un relato histórico, la ficción se empeña en repartir las cartas de nuevo, en desplazar las piezas de un juego antiguo y obsoleto. Porque se trata de abrir el juego a otras posibilidades, de revisar el pasado para crear lo futuro, que no lo fatal. Puede leerse en *El naranjo* esa parábola sobre la relación de la Historia con el futuro que es *Las dos Numancias* en la que el historiador griego Polibio, extranjero a ojos de los romanos aunque distinto del enemigo ibero, hace valer al conquistador Escipión la imaginación del otro, del enemigo sitiado e invisible, como única salida para el inacabable sitio más allá de la esperada rendición. A veces aun, cuando lo recurrente de los hechos históricos parece verse subrayado, la distancia que permite volver a echar los dados para las pasadas fuerzas encontradas es el hecho mismo de relatar, el de recordar y, por lo mismo, de crear ficción.

Tal efecto terapéutico de la ficción puede fundarse en la nueva perspectiva en la que se sitúan sucesos traumáticos para una nación por el simple hecho de recordar que los vencedores de otrora fueron los vencidos de antaño o, mejor dicho, que su historia no es plena, monolítica, sino que lleva las huellas o estigmas de su propia extrañeza respecto de sí misma, de su íntima carencia. Así, entre uno y otro relato de *El naranjo*, para mayor exactitud entre el primero y el tercero, se pasa de una nueva invención de la Conquista de México al relato del sitio de Numancia por los romanos, relato del que se subraya que por enésima vez lo abordan las letras, sean históricas o literarias.

Entre estas dos historias de conquistas, el paralelismo, o sea el efecto de repetición de ciertos fenómenos históricos, se ve puesto de realce por el que media entre los títulos mismos de los cuentos, en los que la

dualidad entre reconocimiento de la alteridad y ciego enfrentamiento se cifra con el número dos: “Las dos orillas” y “Las dos Numancias”. Pero el acercar tales historias emblemáticas se asienta en una concreción de figuras porque al paralelismo se aúna una inversión irónica o permuta entre los papeles de vencedores y vencidos, por más que la lección de la Historia aquí brindada recuerde justamente que los españoles que conquistan la capital azteca en absoluto son idénticos a los vencidos de la Antigüedad pues proceden ellos mismos de una larga historia de conquistas y mestizaje. Sin embargo, con el nombre de “españoles” es cómo la voz colectiva de los romanos de “Las dos Numancias” menciona al enemigo cuya resistencia ha de ser reducida. Así empieza el relato: “Ellos, los españoles, son un pueblo rudo, salvaje y bárbaro al que nosotros, los romanos, debemos conducir, les guste o no, a la civilización”¹. En este citar la *doxa* de los conquistadores, hallamos un efecto retórico de repetición, un movimiento de la ficción que, en el orden de los relatos de *El naranjo*, conduce del pasado de la Conquista de México a una suerte de antefuturo. Tratadas en la ficción a modo de irónicas parábolas, las historias de la Historia dialogan entre sí, enunciando así: aquellos mismos que habrán sido conquistados por los romanos y de quienes habrían de sobrevivir algunas huellas en el imaginario de la cultura española, aquellos ocupaban entre los españoles, fuesen éstos letrados o no, sin que lo supiesen o no, el lugar de memoria de los antepasados heroicos y vencidos. Vean si no: prueba de ello es la obra de Cervantes: *El cerco de Numancia*, escrita casi un siglo después de la Conquista de México y citada en un apéndice entre las fuentes del cuento —y el texto de Carlos Fuentes transgrede aquí la frontera de la ficción. El circular por el tiempo histórico, idas y vueltas entre pasado y antepasado, abre a los futuros, sean éstos futuro o antefuturo —los descendientes de aquellos que habrán sido conquistados conquistarán a su vez— y se completa con un circular entre las ficciones: nada está escrito para siempre jamás, nada de *scriptum est*.

La figura de paralelismo entre los dos cuentos se ve reforzada aun porque se ponen de relieve los rasgos que los emparentan con parábolas gracias, por una parte, a los discursos de metaficción que vierten sobre su índole y función, por otra parte, gracias al carácter y la posición de su protagonistas, que propician tales discursos. En efecto, los dos relatos dedican una de sus vertientes al discurso sobre la Historia y su relación con la creación de historias. Por lo demás, tanto Jerónimo de Aguilar, el

¹ CARLOS FUENTES, *El naranjo*, Alfaguara, México, 1993, p. 117.

narrador de “Las dos orillas” como el último Escipión de “Las dos Numancias”, protagonista cuya voz se da a oír entre otras, o también el griego Polibio entre los romanos son emblemáticos en el sentido en que su identidad alterada, marcada por la presencia del otro, funciona en los cuentos como una metonimia, una suerte de sinécdoque, de los encuentros entre las culturas de las que son los actores y agentes. Este rasgo de los personajes permite la elaboración en el relato de un discurso sobre la alteridad, y sobre la complejidad de los hechos históricos de las conquistas, ya sea en el curso de su propia narración en el caso de Jerónimo de Aguilar, ya sea al referirse la empresa del héroe, en el de Escipión. Aguilar, el narrador de “Las dos orillas”, traductor y traidor a la causa de los españoles, hace la apología de la pluralidad de las culturas y las religiones, en una suerte de perorata o epílogo de su relato, y celebra la plasticidad de la lengua española gracias a sus orígenes mestizos. No se verá aquí en qué irónicas circunstancias ficticias y en qué figura de alteración de la Historia estriba el discurso del protagonista. Portador de una identidad escindida, hombre de las dos orillas porque vivió ocho años entre los mayas cuyos valores eligió, dotado en el momento de su narración de la omnisciencia y la infinita sabiduría que le otorga su condición de difunto, Aguilar evoca con irónica melancolía las sempiternas caídas de los imperios y cuestiona, desde el principio de su relato, las posiciones de vencedores y vencidos de los enemigos al concluirse la Conquista. El Escipión de “Las dos Numancias” asimismo se ve marcado por la escisión de su identidad: romano y avezado a las sutilezas de la filosofía griega, letrado y guerrero, patricio pero hijo adoptivo, obsesionado por la separación entre el cuerpo y el alma, resuelto e indeciso, Escipión el “Numantino” es un vencedor melancólico, acongojado por el recuerdo de la destrucción de Numancia y la de Cartago. Este ciudadano romano habitado por una preocupación filosófica y moral se ve derrotado por la Historia y por él mismo, que fue su agente pasivo atrapado por su propia estrategia porque, al dejar perecer una ciudad que había vuelto doblemente invisible y fantasmal cercando sus murallas, se había convertido en sitiador a la vez presente y ausente. Con su persona, reaparece la dialéctica de la victoria y la derrota sobre la que discurre Aguilar en “Las dos orillas”. Al desestabilizar de este modo estos significantes, cuando no estos sellos, de los destinos históricos que son las nociones de vencedores y vencidos, de victoria y derrota, al abrirlos a sus fisuras internas, ambas ficciones acentúan la complejidad del relato de las conquistas para desplazar su sentido y trasladarlo a la fecundidad paradójica que encierran los hechos históricos de las destrucciones

nacidas de las conquistas: la salvación de las naciones yace en su recíproca fecundación.

Ahora bien, tal redefinición de las conquistas como figura fecunda del entredós culturas y el entredós naciones, o sea como figura dialéctica, se potencializa con el recurso de la metaficción, dialéctico a su vez en la medida en que brinda a la ficción su propia alteridad al escindirla entre el discurso del relato y el discurso sobre el relato que duplican sus efectos de sentido y sus medios estéticos al ilustrarse de modo recíproco. La búsqueda de la fecundidad semántica del relato por medio de la dinámica dialéctica que rige los intercambios entre sus distintas categorías narratológicas, códigos de representación y modos expresivos es una constante en la obra de Carlos Fuentes —y puede verse una de sus múltiples figuras alegóricas en el acto de autofecundación de la pareja que se funde en un ser andrógino en el desenlace de *Terra Nostra*. Así es cómo, por el sesgado recurso de la metaficción, la saludable relación entre los hechos históricos y el relato creativo de los mismos, o sea el ejercer una memoria fecunda para las naciones nacidas de las conquistas, que reivindican los dos cuentos está presentado en ellos a la vez que opera en éstos, elaborándolos como indispensable exorcismo de toda catástrofe histórica. Jerónimo de Aguilar comenta su propia narración explicando que debe participar de la invención y oponerse a la estéril consignación de los hechos. Ya hemos dicho que el Polibio de “Las dos Numancias” intenta enseñar a Escipión que el mal nace de la imposibilidad de imaginar al otro y que el relato creativo de la historia del enemigo —aun cuando éste es aniquilado hasta perder el fundamento de su humanidad: su palabra— conjura la destrucción, vuelve a equilibrar el mundo devastado fecundándolo con la palabra. Así aparece el concepto de la Historia que defiende Polibio en los pensamientos de Escipión:

Te das cuenta de que Polibio imagina lo que ocurre dentro de la ciudad cercada para decírtelo... Fue muy hábil. Estableció de una vez por todas, en el alba de la historiografía romana, que los textos jamás deben citarse textualmente, sin interpretarse, la historia se inventa, los hechos se imaginan².

En estas reflexiones se ve cómo la dicotomía entre Historia, en el sentido de relato de los hechos históricos, y ficción se halla desestabilizada. Ya se habrá entendido que la imaginación o invención de la Historia

² *Ibid.*, p. 153.

aparece indisolublemente ligada a una elaboración de los hechos por el relato. Sin embargo, para que exista un relato creativo de la Historia, se invoca en la ficción otro elemento necesario y salvador: la escenificación estética de los gestos mismos de la guerra, su carácter dramático que propiciará la creación al brindarle con qué fundar una historia para contarla —o un drama para representarlo. Así, el relato de “Las dos Numancias” presta a Escipión que llega a *representar* la ciudad cercándola con su doble vacío, suerte de abstracción concreta, una intención estética, un deseo de “vestir la fatalidad de belleza”. Esta reflexión sobre la estética épica y la teatralidad de los actos de guerra, la enuncia en el relato la propia voz del conquistador, voz que flota en la gracia intemporal de la ficción y la memoria gracias a la peculiar enunciación que depara la convención del “presente histórico”. Así suenan en el relato las ficciones varias que, previamente, han elaborado la figura histórica de Escipión y siguen esculpiéndola ahí mismo puesto que ese juego autorreferencial a través del discurso de Escipión, consciente *a posteriori* del alcance dramático de sus gestos, por supuesto no sólo remite a los recursos estéticos de “Las dos Numancias” sino que rinde un homenaje lúdico y borgiano a los textos en los que se inspira, citados en la nota bibliográfica que sigue el cuento, en especial a la obra teatral de Cervantes.

En los dos cuentos, la ficción se ve evocada como el mejor avatar de la palabra. Más allá de la lengua, es la palabra que celebra Jerónimo de Aguilar en la perorata que cierra su relato. La resurrección de la palabra fenecida de los asediados de Numancia es la que suscita Polibio; y la desesperanza de las mujeres de la ciudad destruida sólo es igualada por su conciencia del poder de supervivencia de la palabra. Los dos cuentos comparten —con los otros tres de *El naranjo*— un símbolo de esta fecundidad de la memoria a través de la palabra que sobrevive tras toda catástrofe: el naranjo cuyos primeros frutos sólo aparecen después de seis inviernos de larga espera y cuyas migraciones siguieron las rutas de las conquistas y las nuevas civilizaciones: desde el oriente hasta el occidente y luego hasta América. En los dos cuentos, el discurso sobre el valor de la ficción histórica dialoga por consiguiente, en un movimiento de recíproca ilustración, con los recursos de fabulación de la Historia que rigen las historias narradas: alteraciones varias del realismo para fines de ejemplaridad en “Las dos orillas”, o nuevo uso para las fábulas filosóficas y morales que proceden de diversos textos previos en “Las dos Numancias”. Si bien este cuento afirma que a lo largo de los tiempos se ha interpretado e inventado varias veces conscientemente la historia del sitio

de Numancia en los textos a los que alude y cuyos relatos prosigue al transfigurarlos, “Las dos orillas” subraya que la historia de la Conquista de México no fue menos transfigurada por Bernal Díaz del Castillo, a quien cita profusamente el narrador, y que siempre resulta lícito proseguir su invención en un nuevo relato. El difunto Jerónimo de Aguilar se metamorfosea alegóricamente, en la ficción de Carlos Fuentes, en una estrella de la palabra, adquiriendo así la suficiente altura y amplitud de mirada como para contar y pensar la Historia; Escipión sueña de nuevo el día de su muerte el sueño que le prestara Cicerón en su *República* y, al dialogar con Dios, comprende la vanidad de la humana ambición y los accidentes de la Historia antes de oír la divina música de las esferas. Por lo demás, abundan los temas filosóficos abordados en “Las dos Numancias” en torno al meditativo Escipión o a los habitantes de Numancia, temas pensados con la dialéctica del entredós que dinamiza los términos de varias oposiciones: entre victoria y derrota, como ya lo he dicho; entre tierra y palabra, es decir entre territorio y cultura; entre destrucción y creación, residiendo justamente una de las figuras de la destrucción en la recíproca aniquilación de los dobles —las dos Numancias— puesto que la duplicación elimina la contradicción de la alteridad.

Esta constancia de los discursos dialécticos en la ficción dedicada a Numancia remite al modelo dialéctico que produce el entredós, en el que se pone en juego la alteridad que, a nivel del conjunto de los relatos de *El naranjo*, motiva la figura de paralelismo entre los dos cuentos que narran conquistas. Paralelismo impuro, torcido, entre todos. Las dos historias se alteran la una a la otra y, por ello mismo, refuerzan recíprocamente sus respectivos poderes expresivos gracias a la conjunción de sus similitudes y diferencias. Hemos visto cómo al paralelismo se agregaba una inversión irónica, a su vez impura o inestable puesto que los iberos de la Antigüedad no son los únicos antepasados de los españoles del siglo XVI. El acercamiento semántico y textual entre las dos historias juega, entre otros resortes expresivos, con lo inesperado de su yuxtaposición gracias a la elipsis del tiempo histórico que media entre los dos episodios en que se fundan estas ficciones. El paralelismo incita por consiguiente a una reflexión soñadora a la vez que convida al lector a gozar de los placeres de la imaginación y los juegos exactos de la creación puesto que crea una suerte de parábola única sobre la Historia, parábola o sueño de la Historia hecho del entredós textos, enseñando así que las historias de la Historia parecerían repetirse pero jamás resultan idénticas porque el tiempo histórico progresa a modo de espiral. Así se pone en vilo la

noción de fatalidad histórica en dos de sus aspectos: el carácter inexorable de lo acaecido y el, no menos inexorable, retorno de lo mismo. El primer aspecto queda desmentido por la presencia memorial activa del pasado en el relato; el segundo, por el doble recurso de la diferencia entre las dos historias y de cada una con la versión establecida por la historiografía, siendo ésta, a su vez, muy distinta desde su origen de los propios hechos. Vemos cuanto provecho saca Carlos Fuentes de su interpretación de los conceptos de Giambattista Vico, comentados en *Valiente mundo nuevo*:

Concibió la historia, en cambio, como un movimiento de *corsi e ricorsi*, un ritmo cíclico en virtud del cual las civilizaciones se suceden, nunca idénticas entre sí, pero cada una portando la memoria de su propia anterioridad, de los logros así como de los fracasos de las civilizaciones precedentes: problemas irresueltos, pero también valores asimilados; tiempo perdido pero también tiempo recobrado³.

La imagen elaborada en la ficción de los *corsi e ricorsi* de la Historia es la que persiguen y pretenden establecer las distintas figuras de paralelismo, inversión y simetría que unen entre sí o escinden internamente las fábulas históricas de Carlos Fuentes. Basta con leer en *Valiente mundo nuevo* la breve síntesis que dedica el novelista a la filosofía de la Historia de Vico para entender de qué manera se apropió de ésta después de que lo hiciera Joyce con el “vicociclómetro” que quiso componer en *Finnegans’ Wake*. Fuentes reivindica esta filosofía, que juzga generosa, como alternativa frente al nacionalismo y al universalismo eurocéntrico de los filósofos de la Ilustración, concluyendo que hubiese sido más válido detenerse en Vico, que no en Voltaire, para no ceder a la ilusión ideológica del progreso en la Historia según un modelo exclusivamente occidental. Reteniendo de este pensamiento que rechaza la progresión lineal de la Historia, respeta la diversidad de las culturas, la expresa y se une al tiempo absoluto de lo imaginario —este presente en el cual se inscribe el valor del arte— el novelista ve en él el principio posible de toda representación saludable o justa, por viva y dinámica, de la Historia en la ficción.

FLORENCE OLIVIER

Université de Paris XII

³ CARLOS FUENTES, *Valiente mundo nuevo*, F.C.E., México, 1990, p. 31.

LA AUTOBIOGRAFÍA DEL ESCRITOR LATINOAMERICANO CONTEMPORÁNEO O LA REVELACIÓN DE UNA INDIVIDUALIDAD DIFERENTE EN EL CONTINENTE

Las autobiografías de personajes públicos han despertado un notable interés desde hace ya unos cuantos años, prueba de ello es la gran cantidad de obras autobiográficas que han invadido el mercado editorial actual, así como la profusa producción teórica que se ha ocupado del género a partir de los años setenta del pasado siglo. Sin embargo, aún conviene resaltar su paradójica situación que se debate en medio de la discusión teórica sobre su legitimidad como tal y el menosprecio que hasta los propios autores sienten por el género, al considerarlo menor, o al menos no tan confiable como las novelas, por ejemplo. Tales reservas manifestadas a veces por los escritores de autobiografías, preocupados por parecer demasiado narcisistas, hacen que se excusen o justifiquen su esfuerzo autobiográfico tal como ocurre con Ernesto Sábato al comienzo de su libro *Antes del fin*¹, quien actualiza hoy una constante característica de la autobiografía tradicional como es la de aclarar la voluntad testamentaria y la razón de su escritura, que no es otra que las peticiones de muchos, las cuales lo impulsaron a escribir su libro con la finalidad de orientar a la juventud actual, “desesperanzada y ansiosa”, según su parecer, sin olvidar desmerecer su obra un tanto por no encontrarse en ésta “sus verdades más atroces” las cuales, según revela, están en sus ficciones.

La situación de la autobiografía en Latinoamérica estuvo marcada durante bastante tiempo por la creencia de que no existe una tradición autobiográfica similar a la de países como Inglaterra e Italia, de arraigada tradición memorialista, cuando lo que en verdad ha ocurrido es que han fallado, tanto la recepción como la crítica, al no otorgarle un espacio propio más allá de la historia o la ficción. Son varios los estudiosos de la literatura autobiográfica que han denunciado esta falsa creencia fundada en la asimilación de las autobiografías hispanoamericanas a los discursos hegemónicos del momento, leyéndolas como historia o novela fundamentalmente, lo que, al negarle la recepción que se merece, demuestra la incertidumbre del lector, la cual se encuentra

¹ Seix Barral, Barcelona, 1999.

oculta o evidente en los propios textos autobiográficos, como bien ha constatado Sylvia Molloy² en un estudio fundamental sobre la autobiografía hispanoamericana.

Es cierto que son variadas las formas de escritura autobiográfica practicadas hoy día por nuestros escritores, pero no hay duda de que ha surgido, desde hace ya un buen tiempo, un especial interés por aquel ejercicio destacado por Karl Weintraub³ como la forma autobiográfica propiamente dicha, ésa que indaga sobre las condiciones de la existencia, sobre la individualidad consciente de sí, es decir, aquel texto autobiográfico que explora, a través del esfuerzo escritural y del apoyo de la memoria, el sentido que tuvo la existencia de una personalidad cuya vida merece ser contada.

Y si a autobiografías de escritores latinoamericanos hemos de referirnos, es importante apuntar el privilegiado espacio que se le concede en ellas a los acontecimientos, personajes, lugares y afectos que tendrán relevancia en la vocación literaria del autobiógrafo. Un ejemplo de ello es la *Memoria de un niño*, de Jorge Amado⁴, donde el regreso memorístico a la infancia intenta sobre todo la afectuosa y reverencial evocación de aquellos seres humanos y parajes reales que se volvieron ficción en la obra futura del prolífico escritor brasileño, lo que muchas veces permite una resemantización de la infancia desde la ficción, una vez convertida en escritura.

No es difícil percibir en el texto mencionado la magnificación de los primeros años del autor desde el momento en que se esmera en registrar —a través de breves fragmentos que cuentan diversos episodios donde se suceden anécdotas, retratos y semblanzas sin que la precisión cronológica tenga prioridad— el paralelo crecimiento del niño del que se habla junto a una región plena de aventura y barbarie, en camino hacia la precipitada fundación y posterior modernización, que no es otra que el estado de San Salvador de Bahía, cartografiado en el texto a través de los pueblos cacaoteros que lo conforman. De manera que tales precisiones aparecen narradas como si el destino del escritor y el de la nación bahiana surgieran vívidamente entrelazados, lo que señalaría el designio también fundador de una región a través de la escritura ficcional de Amado:

² *Acto de presencia*, El Colegio de México, México, 1996, p. 12.

³ *Autobiografía y conciencia histórica*, Supl. *Anthropos*, 1991, núm. 29, p. 27.

⁴ Alianza Cien, Madrid, 1996.

Crecí al mismo tiempo que Pirangi, asistí a la inauguración de la primera tienda, a la aparición del primer vehículo de motor que traía pasajeros de Sequeiro do Espinho. Allí conocí a los más valientes y tuve sueños de niño velados por mujeres de la vida en los callejones escondidos (p. 17).

Es así como se conforma el espacio autobiográfico en que puede leerse la ficción amadiana, desde el momento en que él mismo le concede razón a los críticos de su obra, quienes señalan el amor y la muerte como temas permanentes de la misma, y admite que fue en su muy libre infancia donde presintió el amor y trató con la muerte, reconociendo como acertada la observación de los críticos ya que ésta “encuentra su razón de ser, sus raíces, en esa primera infancia, en la tierra violentada, de hombres de armas, en un mundo primitivo de epidemias, pestes, serpientes, sangre y cruces en el camino y, al mismo tiempo, de mar, de brisa, de playa y canciones, y muchachas de dulcísimo encanto” (p. 22).

Leyendo sus confesiones nos enteramos de cómo Amado se considera un novelista de putas y vagabundos porque de ellos recibió de niño ternura y cariño puro, cuando los empleados de su padre lo llevaban a las “casas de mujeres” bajo la promesa de que guardara estricto secreto. De ahí que el temprano contacto con ese mundo donde se tocan los extremos de miseria y grandeza humana, se traducirá en el futuro compromiso ideológico del autor, el cual lo lleva a despreciar a héroes y líderes —por considerarlos vacíos, autoritarios y locos— frente a la profunda humanidad que encontró siempre, desde sus años infantiles y en la temprana adolescencia, entre las personas humildes de su región; sensibilidad cultivada durante su crecimiento y aprendizaje junto a jaguncos, variolosos, aventureros y tahures. Y con esa amalgama de personajes revividos desde la memoria, el autor intenta “recrear la saga de la conquista de la tierra y las etapas de la construcción de una cultura propia”, es decir, el afán fundacional abona las raíces de su vida, su tradición cultural, y se apodera de su escritura.

Y ese afán por contar le viene por herencia materna, porque aún cuando Amado le dedica poco espacio narrativo a la madre —a quien en varias ocasiones menciona por su nombre de pila, doña Eulalia, y apenas la describe como una mujer “delgadita y resignada”, silenciosa y plena de abnegación, que odia el mundo bárbaro al que pertenece, lo que no le impide la lealtad a los suyos— es ella la que en medio de un mundo absolutamente patriarcal y violento le lega el primer recuerdo, una escena en la que su padre, el coronel Joao Amado de Faria, lo carga en brazos, ensangrentado, luego de sufrir un atentado contra su vida, de

manos de un jagunco, cuando el futuro escritor apenas contaba diez meses de nacido. Este recuerdo imposible, muestra de la prosopopeya de la que nos habla Paul de Man⁵, se presenta vívido en su memoria, como si lo recordase por sí mismo y no por la ayuda del repetido relato de su madre. Es así como las páginas de estas memorias autobiográficas se abren con un relato dentro del relato, concediéndole protagonismo a la oralidad, tan cara a la narrativa de Amado, de ahí que éste se pregunte: “¿Existirá algún recuerdo guardado en la retina del niño —las aguas creciendo, entrando por las tierras, cubriendo los herbazales, arrastrando animales, restaurando el misterio violado de la selva—, o todo es resultado de los relatos oídos?”

Aunque escritas ortodoxamente en primera persona, cabe resaltar que muchas veces el narrador se refiere al niño en tercera persona, marcando un distanciamiento entre el yo que narra en el presente de la enunciación y el niño que constituye el referente del relato, con el fin de resaltar a ese “otro” que fue y que ya no es sino en el recuerdo. No obstante esta “anomalía” autobiográfica, desde el momento que es menos frecuente el uso de la tercera persona para referirse al yo autorreferencial, el relato cumple con algunos de los autobiografemas comunes a las memorias de infancia. Uno de ellos es el de evocar los años escolares como años de frustración y soledad en un internado de jesuitas, así como la mención del libro de los inicios, los *Viajes de Gulliver* como el libro que señala el camino de la liberación de la cárcel escolar, seguido por la obra de Dickens, los cuales finalmente le darán la fuerza suficiente para huir de la rígida disciplina jesuita, ya en los umbrales de la adolescencia cuando finaliza el relato, abierto el camino hacia lo que llama sus *universidades*, que no son otra cosa que la alusión al mito del “self made man”, la constitución de ese escritor que tanta popularidad ha obtenido en su país y en el mundo.

Augusto Monterroso también torna su mirada hacia la infancia en *Los buscadores de oro*⁶, con el fin encontrar una respuesta a la inquietante pregunta “¿qué hago yo aquí?” que sólo la escritura autobiográfica parece capaz de responder. Con el impulso que tal convicción le concede, Monterroso comienza el esfuerzo memorioso reconociendo enfáticamente su identidad guatemalteca a pesar de su nacimiento en Tegucigalpa, dando cuenta de la singular condición de los nacidos en los estados

⁵ *La autobiografía como desfiguración*, Supl. *Anthropos*, 1991, núm. 29, pp. 113-118.

⁶ Alfaguara, México, 1993.

centroamericanos unidos en sus orígenes como naciones republicanas, pero diversos social y culturalmente. Aunque el primer recuerdo de la infancia que el autor privilegia como tal es el de su descubrimiento de la diferencia sexual, gracias a un curioso encuentro con una niña, su “primera pareja erótica”, según reconoce, en la semipenumbra de un escondite en un juego inocente a la edad de cinco años, el primer recuerdo que anota en su libro lo asocia desde el inicio con su destino de escritor: el niño postrado en cama presa de intensas fiebres palúdicas, en la casa familiar amparado por los suyos, ve obsesivamente el río en el que junto a otros niños encuentra pequeños tesoros dorados que se potenciarán luego en sus pesadillas febriles, situación que denota su tendencia hacia la autoexploración en el interior de la conciencia, gracias a la doble dimensión simbólica del río: la fertilidad de la imaginación y el irreversible devenir hacia el desgaste y el olvido, la eterna dialéctica entre tiempo y azar, varias veces mentada en estas páginas.

Sin embargo hay una diferencia con las memorias de Amado, a pesar de dejar muy sentada desde el inicio la genealogía familiar de la que se siente satisfecho —su madre hondureña de distinguida familia, hija de un jurista de renombre primo de un presidente de Honduras; su padre, figura muy destacada en su recuerdo por su carácter bohemio y su temperamento artístico, hijo a su vez de un general guatemalteco, aspirante a presidente de la República— Monterroso no siente su vocación de escritor como designio y compromiso absoluto con la tierra que en la que nació y a la que contribuirá a fundar con sus obras desde el imaginario personal, como ocurre con Jorge Amado según apuntamos antes; para él no hay diferencia entre nacer en Centroamérica o Europa puesto que “El pequeño mundo que uno encuentra al nacer es el mismo en cualquier parte en que se nazca; sólo se amplía si uno logra irse a tiempo de donde tiene que irse, físicamente o con la imaginación” (p. 19). Reconociéndose como un desarraigado, dada la infancia errante, de una casa a otra entre Honduras y Guatemala, que le hicieron vivir sus padres, Monterroso no se siente de ningún lugar, para él la patria es la de todo escritor: las palabras.

Y aunque confiese su desinterés por las genealogías —todos descendemos de Darwin “por línea inglesa directa”, dice burlonamente— el proyecto autobiográfico implícito en *Los buscadores de oro* parece desmentirlo, ya que no sólo le dedica varias páginas a reconstruir la genealogía familiar para derivar de ella su vocación literaria, sino que no pierde la oportunidad en diversas ocasiones de asociarse a la estirpe de Luis de Góngora, de Miguel de Cervantes y hasta de un olvidado poeta italiano

del Renacimiento, quien misteriosamente lleva su apellido: Janus Vitalis de Monterroso; misterios y coincidencias que predestinan al niño a seguir el camino de disciplina y sufrimiento a la que está condenado todo explorador de nuevos mundos como es el escritor y, sobre todo, el latinoamericano que no desliga su sensibilidad artística de lo que también será fundamental para su vida: la toma de partido a favor del débil frente al poderoso, también declarada explícitamente por Jorge Amado.

De modo que muchas de estas obras autobiográficas demuestran lo que para Noé Jitrik⁷ es una nueva relación histórica entre la subjetividad y el espacio público hasta el punto de que hoy no se escriben memorias para dejar testimonio de primera mano de lo que se atestiguó, escritura que se asumía en el siglo XIX como un compromiso ineludible por el incuestionable valor histórico de la misma, sino para referir la participación en ámbitos más restringidos, como sería el literario en el caso de los escritores de los que hablamos. Un título como *Vivir para contarla*⁸, con el que Gabriel García Márquez ha denominado a la primera entrega de lo que promete será su monumental autobiografía confirmaría esta afirmación; texto que desde su epígrafe manifiesta el privilegiado lugar que tiene lo contado sobre lo vivido, de ahí que García Márquez reconstruya en su autobiografía la novela familiar que se constituyó en el sustrato de sus cuentos y novelas, echando mano de un género que se caracteriza por la tensión entre realidad referencial y ficción.

De tal manera que la autobiografía, así como todo gesto autorreferencial que se instale como componente de otros géneros, vendría a constituirse, para Jitrik, en un recurso de renovación y vitalidad para la narración tanto por razones psicológicas, porque hoy todo el mundo quiere escribir sobre sí o desde sí mismo, como por la nueva dimensión que encuentra la ficción, la cual salvada de estereotipos, parece encontrar nuevas vías en esa cercanía del imaginario propio con el asunto narrado, propiciada cada vez que se ejercita el impulso autobiográfico. Tales posibilidades abiertas por los que alguna vez han sido llamados los géneros introvertidos pueden explicar la proliferación de autobiografías en las últimas décadas en el contexto Latinoamericano de la que hablamos al comienzo, contrarrestando el desgaste de “la mecánica de

⁷ “Autobiografías, memorias y diarios”, en *El ejemplo de la familia* [Libro en línea]. Eudeba, 1998. Disponible: <http://www.literatura.org>. [Consulta: Abril 4, 2004].

⁸ Norma, Bogotá, 2002.

la ficción”, al convertir en objeto literario la propia vida así como el compromiso personal con la literatura y la convulsa realidad latinoamericana. Según estas legitimadoras palabras de Jitrik con las que quiero concluir: “Lo autobiográfico restituye en su nueva vigencia, una propiedad de la literatura, la renueva sobre sus propios fundamentos y disuelve el fantasma de la confusión entre invención y experiencia”.

BETTINA PACHECO OROPEZA

Universidad de los Andes. Venezuela

LA ESCRITURA DE *FARABEUF* DE SALVADOR ELIZONDO

Desde que el lector toma en sus manos la primera novela de Salvador Elizondo, mucho antes de abrir sus páginas y entregarse a la lectura, hay algo que le salta a la vista y se apodera un momento de su atención: es el título: *Farabeuf la crónica de un instante*. En particular el subtítulo. O, para ser más específico, la imposibilidad que revela el subtítulo. ¿Cómo hacer la crónica de un instante, si la crónica es un relato a través del tiempo, y el instante, por definición, es la ausencia de tiempo? (El instante es al tiempo lo que el punto al espacio, diría Bergson¹). Y es precisamente a esa contradicción en los términos, a esa imposibilidad aparentemente insalvable, a la que habrá de enfrentarse la escritura de esta novela.

Para lograr ese objetivo, a todas luces irrealizable, la escritura echa mano de una serie de recursos narrativos que, en conjunto, terminan configurando un discurso ríspido, siempre tenso, dirigido más a la inteligencia que a la sensibilidad del lector y en el que, sobre todo, las coordenadas espacio-temporales acaban reducidas precisamente a ese punto y a ese instante de los que hablábamos hace un momento como la imposibilidad de toda escritura, precisamente porque, hasta el *nouveau roman* al menos, la escritura de la novela fue, ante todo, el desenvolvimiento de una historia en el espacio y en el tiempo. Sin duda, en *Farabeuf* se reúnen muchas de las técnicas empleadas por Robbe-Grillet y Nathalie Sarraute en sus novelas, pero me parece que la escritura de Elizondo va más allá de cualquier encasillamiento estético o ideológico a que el lector se pueda sentir por momentos tentado. A algunas de esas técnicas habré de referirme aquí, no sólo para mostrar cómo una escritura puede rebasar su propia imposibilidad, sino sobre todo para evidenciar cómo una escritura logra encarnar, no como imagen sino como escritura misma, la propia escena que la convocó y de la que quiere dar cuenta.

Si ya el subtítulo del libro genera una cierta incertidumbre en el lector, por lo menos la sensación de que el autor se enfrenta a un reto del que difícilmente podrá salir bien librado, el discurso que desencadena la historia, ya desde las primeras páginas, no hace sino prolongar y profundizar el desconcierto inicial, previo a la lectura. El juego de

¹ HENRI BERGSON, *El pensamiento y lo moviente*, La Pléyade, Buenos Aires, pp. 116-131.

remisiones pronominales con que inicia el texto, en un primer momento al menos, nos coloca ante la inseguridad (que es también ansiedad) de su referente. Sólo poco después, a medida que la narración avanza, nos damos cuenta que ese “yo”, “tú”, “él”, “ella”, “nosotros”, que son al mismo tiempo sujetos y objetos directos en cada sentencia, están allí para referirse, de maneras diversas, en un juego de máscaras que los espejos multiplican, a esa única pareja que recorre al texto, a esa pareja original en torno a la cual se estructura la historia: el doctor Farabeuf y la Enfermera. Y sus dobles.

La presencia de los espejos en la novela tiene un sentido múltiple: no sólo duplica el espacio o la escena de que se trata, sino sobre todo está ahí, en el texto, como un mudo testigo de esa vacilación de la identidad, de esa persistente confusión del yo que hace que los personajes, a través de los distintos pronombres que los designan, sean siempre ellos mismos y al mismo tiempo otros: “Creyó ser nada más la imagen figurada en el espejo y entonces bajó la vista tratando de olvidarlo todo”².

Pero sin duda lo más significativo de este juego especular es que la propia escritura se vuelve espejo de sí misma, un espejo obsesivo: un mismo motivo, que en muchos casos funciona más bien como *leitmotiv* del relato, se repite una y otra vez desde perspectivas (o espejos) distintas, agregando así, de una a otra, algo, quizá sólo una sombra o un gesto, que no estaba en la imagen primera. Así, por momentos, la lectura de la novela se asemeja a la lectura de una partitura musical para dos instrumentos, una sonata por ejemplo, en la que los motivos que la constituyen —el ruido de la tabla de la Ouija, los pasos del doctor Farabeuf en la escalera, el signo que traza un dedo sobre un cristal empañado, el tintineo de las monedas sobre la mesa, el reflejo inseguro de un cuerpo en el espejo, el golpeteo obsesivo de una mosca sobre el cristal de la ventana, un castillo de arena deshaciéndose en las olas, una estrella de mar— aparecen y desaparecen incesantemente, por un instante parecen diluirse en un motivo mayor, pero ese motivo enseguida adelgaza hasta volver a ellos con más fuerza, con más plenitud, y siempre cediendo su configuración de un instrumento al otro, configurando ese diálogo de voces complementarias que es toda la novela.

Ese juego de imágenes en el espejo nos remite necesariamente a otro elemento central en la escritura de *Farabeuf*, la memoria. La novela inicia y concluye con una pregunta: “¿Recuerdas?” Una pregunta que, además,

² SALVADOR ELIZONDO, *Farabeuf o la crónica de un instante*, Joaquín Mortiz, México, 1990, p. 19. (Todas las citas provienen de esta edición).

se repite incesantemente a lo largo del texto. Y es que tanto Farabeuf como la Enfermera no han hecho otra cosa a lo largo del relato que intentar recordar una escena, la escena que los constituye como sujetos de deseo. Sólo que, en este caso, no se trata de esa memoria proustina que recupera su historia a través de un *continuum*. En este caso se trata, más bien, de una memoria que opera como una suerte de mecanismo fotográfico, pues lo que esa memoria busca es tan sólo perpetuar un instante. "La fotografía —dice en algún momento Farabeuf— es una forma estática de la inmortalidad" (p. 26). Precisamente inmortalizar ese instante en el que el deseo de los dos ha quedado fijado, y que no es otro que el deseo que brota en ellos al contemplar la fotografía de un supliciado en el momento más álgido de su éxtasis:

Aspiras a un éxtasis semejante y quisieras verte desnuda, atada a una estaca. Quisieras sentir el filo de esas cuchillas, la punta de esas afiladísimas astillas de bambú, penetrando lentamente en tu carne. Quisieras sentir en tus muslos el deslizamiento tibio de esos riachuelos de sangre, ¿verdad? (p. 35).

Atrapados en esa imagen perversa, en la que ha quedado fijado su deseo, la repiten una y otra vez, como en un espejo, mediante el recuerdo. De ahí la indisoluble relación que se establece en el texto entre la fotografía como "una forma estática de la inmortalidad" y la escritura como "la crónica de un instante".

Esa tortura china, llamada *leng tch'e*, a que se somete al magnicida, no consiste ni mucho menos en el acto burdo de despedazar un cuerpo. Se trata, más bien, de un procedimiento minucioso, de un método "de amputación por descoyuntamiento de los miembros en las articulaciones" (p. 139) que busca dosificar el dolor y prolongar la agonía de la muerte. Es sobre todo un procedimiento aséptico, que sabe en qué momento y en qué lugar producir la incisión, hacer el corte, como el procedimiento quirúrgico del Dr. Farabeuf consignado en el *Précis de Manuel Opératoire* de su autoría, como el procedimiento fotográfico, como el propio procedimiento de la prosa de Elizondo. Unos remiten a otros incesantemente haciendo de la escritura de esta novela un reflejo de esas prácticas: "el suplicio —escribe Elizondo— es una forma de escritura" (p. 123).

Si la fotografía, en el momento de ajustar el enfoque y apretar el obturador, no hace sino producir un corte —el corte deseado— en ese *continuum* de realidad, como lo había hecho el Dr. Farabeuf con los

cadáveres que disecciona o el torturador con el cuerpo del supliciado, la escritura de esta novela no es sino una manera también de torturar el cuerpo textual, de producir cortes e incisiones en el *continuum* del texto con la misma precisión y minuciosidad de quien disecciona un cadáver. En la novela de Elizondo no hay una continuidad de discurso, el corte es tan importante como el texto mismo y los fragmentos que resultan de esa ardua operación quirúrgica están ahí yuxtapuestos, intercambiables, como piezas de un imprevisible rompecabezas, sin continuidad en el tiempo, contemplándose unos a otros como espejos enfrentados, repitiendo obsesivamente una misma escena al infinito: precisamente la escena del deseo.

Roland Barthes, en un texto tan breve como substancioso, ha establecido la diferencia entre un “texto de placer” y un “texto de gozo”: mientras que el primero (Flaubert, Proust, Stendhal) se desenvuelve en el interior de una cultura y establece una continuidad con ella, el segundo (Robbe-Grillet, Sollers, Duras) se escinde de esa cultura y se le enfrenta “bajo la forma de un escándalo”³; si el primero desarrolla su historia en la continuidad temporal hasta alcanzar un clímax y un desenlace que podríamos calificar de orgásmico, el segundo subvierte esa continuidad fragmentándola y haciendo de cada fragmento la negación de todo clímax y de todo desenlace: el deseo no quiere satisfacerse; quiere perpetuarse como tal.

Pero dejemos que sea el propio Roland Barthes con sus palabras el que aclare las diferencias entre un texto y otro:

Texto de placer —dice—: el que contenta, colma, da euforia; proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica *confortable* de la lectura. Texto de goce —continúa—: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la consistencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje (pp. 22-23).

Y es precisamente a ese texto de goce (no al texto de placer) al que nos enfrentamos en la lectura de *Farabeuf*. Si la novela de Elizondo se apoya en una cultura es tan sólo para decir lo que esa cultura oculta; lo que esa cultura, al afirmar su continuidad, esconde detrás de la letra. “Lo que hay que reconocer —ha escrito Lacan— es que el goce como tal está interdicto a quien habla, o más aún que no puede ser dicho sino entre

³ R. BARTHES, *El placer del texto*, Siglo XXI, Buenos Aires, 1974, p. 30.

líneas"⁴. Producir un corte en la continuidad de un discurso (de un cuerpo, de una gama de realidad) es obligar a leer entre líneas, a leer justamente lo que esa continuidad oblitera. Y lo que aparece allí no es más que una escena sin continuidad en la historia: la de un cuerpo fragmentado (como el propio cuerpo de la escritura) del que brota un deseo impronunciable; impronunciable precisamente porque no apela al sujeto (al discurso), sino a esa ausencia de sujeto (de discurso) que es el cuerpo fragmentado.

Edipo, el sujeto por excelencia, reconoce el lugar de cada uno en la historia familiar. Ahí están Papá (el nombre de la ley) y Mamá (el objeto del deseo) e inmediatamente teje una historia entre los tres. Pero un deseo que se ubica antes de la ley (antes del sujeto) no apela a un cuerpo completo, sino a sus fragmentos: un pie, un seno, el ombligo, un par de nalgas, eso que Melanie Klein y, más tarde, Lacan han llamado "objetos parciales"⁵, y a partir de los cuales Deleuze y Guattari han construido sus "máquinas deseantes"⁶. Fragmentar un cuerpo o una historia es negar la totalidad como sentido, es cuestionar incluso la propia noción de sentido.

Si se puede hablar, entonces, de *Farabeuf* como una escritura de deseo, es porque se ubica antes (después o al margen) de toda ley. La ley opera sólo allí donde hay un sujeto que la reconoce y en la que la ley se reconoce; allí donde hay un discurso que la despliega en su propia ilación discursiva. El corte, la incisión, la fisura, la fragmentación —prácticas preedípicas y *modus operandi* de la escritura de *Farabeuf*— no son tanto una transgresión, que implicaría el reconocimiento de la ley, sino su desconocimiento. La certeza, más bien, de que la escritura no siempre obedece a normas de género preestablecidas, que se puede escribir también desde otra parte.

ARMANDO PEREIRA

Universidad Nacional Autónoma de México

⁴ Citado en ROLAND BARTHES, *op. cit.*, p. 31.

⁵ JACQUES LACAN, *Escritos 1*, Siglo XXI, México, 1972.

⁶ GILLES DELEUZE y FÉLIX GUATTARI, *El Anti-Edipo*, Paidós Ibérica, Barcelona; y *Mil mesetas*, Pretextos, Valencia, 2000.

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE LA POESÍA DE CARLOS EDMUNDO DE ORY: CANON Y DISIDENCIA

En la recepción crítica de la poesía de Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923), las líneas dominantes del canon literario español del último medio siglo han tendido a operar en una doble dirección excluyente. La primera de ellas, fruto de la publicitación de tópicos de segunda mano en detrimento de una lectura crítica de sus textos, puede corroborarse en las perezosas cuatro líneas que tan a menudo ocupa nuestro poeta en no pocos manuales canónicos. La segunda de dichas direcciones, harto simplificadora también, toma la parte por el todo y apunta a la reducción de su obra a un mero apéndice del postismo, el movimiento de vanguardia postsurrealista que el poeta gaditano, junto a Eduardo Chicharro y Silvano Sernesi, fundara en el Madrid de 1945. Ambas direcciones, complementarias por demás, desembocan en una maniobra de ocultamiento que tiende a resaltar lo anecdótico y a olvidar lo esencial. Lo anecdótico, en el caso de Ory, ha ido casi siempre unido al recurso de reducir la diferencia al *passee-partout* del poeta maldito, a generalidades borrosas o esquemas críticos maniqueos del tipo humanización/ deshumanización, poesía arraigada/ poesía desarraigada, clasicismo/ vanguardia, realismo/simbolismo, y así hasta la extenuación taxonómica. El dualismo crítico con que se ha despachado en muchos casos la historiografía literaria española del último medio siglo, abonada por un lado al canon realista hegemónico y por otro al inflexible método de las generaciones, se muestra inoperante en poetas como Ory, cuya escritura invade indistintamente dichas dualidades, las desintegra y las hace intercambiables. La argumentación de esta disidencia, resistente en términos canónicos a las distintas operaciones simplificadoras de la institución literaria, tiene un precio: su reducción estratégica al silencio o a la rareza como excrescencia del organismo normativo.

La impronta del postismo marcará el acontecer poético de Ory hasta comienzos de los años setenta, con independencia de la publicación de dos libros que sólo muy tangencialmente tienen que ver con aquel ismo: *Los sonetos* (1963) y *Poemas* (1969). Su obra poética sólo comenzará a ser restituida a su real dimensión crítica a partir de la aparición del volumen antológico preparado por Félix Grande en 1970, *Poesía 1945-1969*, pórtico de otras tres ediciones antológicas: *Poesía abierta* (1976), *Metanoia* (1978) y *Energeia* (1978). Con el cambio de rumbo de las poéticas de la década

de los setenta, revisoras de la tradición fundamental en la escritura de nuestro poeta, la del simbolismo y de las vanguardias, su poesía cobra especial interés entre las nuevas generaciones. De esos años datan libros esenciales como *Técnica y llanto* (1971), *Los poemas de 1944* (1973), *Lee sin temor* (1976), *La flauta prohibida* (1979) y *Miserable ternura. Cabaña* (1981), a los que seguirán el ciclo ampliado de sus sonetos, *Soneto vivo* (1988), *Sin permiso de ser ángel* (1988) y los romances postistas escritos entre 1944 y 1945 en colaboración con Eduardo Chicharro, *Las patitas de la sombra* (2000). En algunos casos, como *Los poemas de 1944*, se trata de entregas que no pudieron ver la luz en su día por motivos de censura. Dicha trayectoria culmina hasta la fecha con *Melos melancolía* (1999) y la aparición de la suma antológica de su obra poética, *Música de lobo* (2003)¹.

Como hemos dicho, la andadura inicial de Carlos Edmundo de Ory es inseparable de su vinculación, en 1945, a un movimiento estético-literario de vanguardia como el postismo, movimiento postsurrealista cuya proyección pública se vertebró alrededor de dos revistas (*Postismo* y *La Cerbatana*), tres manifiestos teóricos y continuas provocaciones crítico-

¹ Con la excepción de *Versos de pronto*, poemario publicado en la revista *Fantasia* (Madrid, 1945, núm. 19), y de una nutrida presencia en revistas literarias españolas, especialmente en *Cuadernos Hispanoamericanos*, su primera entrega poética en formato de libro es más bien tardía: *Los sonetos*, data de 1963, cuando el poeta contaba cuarenta años de edad. Por esta fecha, sin embargo, Ory era ya un poeta conocido en los cenáculos literarios españoles, aunque con muy poca implantación entre el público lector. Obra poética: *Los sonetos*, Taurus, Madrid, 1963; *Poemas*, Rialp, Madrid, 1969; *Música de lobo*, Grupo N. O., Madrid, 1969; *Poesía 1945-1969*, ed. F. Grande, Edhasa, Barcelona, 1970; *Técnica y llanto*, Llibres de Sinera, Barcelona, 1971; *Los poemas de 1944*, J. Jiménez Arnau, Madrid, 1973; *Poesía abierta*, ed. J. Pont, Barral, Barcelona, 1974; *Lee sin temor*, Editora Nacional, Madrid, 1976; *Energeia*, ed. del autor, Plaza y Janés, Barcelona, 1978; *Metanoia*, ed. R. de Cózar, Cátedra, Madrid, 1978; *La flauta prohibida*, Zero-Zyx, Madrid, 1979; *Miserable ternura. Cabaña*, Hiperión, Madrid, 1981; *Poesía primera (1940-1942)*, Fundación Municipal de Cultura, Cádiz, 1986; *Soneto vivo (1941-1987)*, Anthropos, Barcelona, 1988; *Sin permiso de ser ángel. Angel without a permit*, versión inglesa de A. Ginsberg y E. Grossman, Vanguard Editions-Gas Station, New York, 1988; *Melos melancolía*, pról. P. Gimferrer y epíl. J. Pont, Igitur, Montblanc, 1999; *Las patitas de la sombra*, en colaboración con Eduardo Chicharro, Mira Editores, Zaragoza, 2000; *Antología*, eds. R. Cano Gaviria y R. Lentini, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2001; *Música de lobo. (Antología poética, 1941-2001)*, ed. J. Pont, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003.

manifestantes a la manera dadaísta². Es bien sabido que en estructuras sociales cuya consolidación se vincula a fuertes procesos dictatoriales, con la institución literaria operando como arma de Estado—caso de la España de la inmediata posguerra—, los factores de impresivilidad en el horizonte de expectativas³ tienden a cargarse muy a menudo de valores políticos indirectos de contestación al sistema. Y este fue el caso de la poética postista. La cohesión social del sistema impidió cualquier virtualidad a los posibles signos de transformación o, si se quiere, a los principios del horizonte de expectativas en su dimensión factual y pragmática, pero no pudo borrar del todo el capital simbólico de la perturbación originada, que quedó inscrito en el acontecer histórico como factor relevante lanzado hacia el porvenir de nuevos horizontes de expectativas.

En el marco cronológico que abarca la recepción de la poesía de Ory desde 1945 hasta nuestros días, esos nuevos y sucesivos horizontes nos introducen de lleno en el concepto de *historia del efecto* que teorizara Gadamer⁴ para definir las diferencias hermenéuticas entre el código del autor/receptor primario, que afecta a la contemporaneidad inmediata de la aparición de la obra, y los diferentes estratos posteriores de lectores hasta llegar al lector actual. Es precisamente la cadena histórica de esa mediación de horizontes de expectativas⁵ la que posibilita, y explica, la actualización de la poesía de Ory en un ápice reinterpretativo que históricamente cabría situar en el horizonte de los años setenta y, muy en concreto, en el de la poesía novísima española. Con anterioridad a la antología preparada por Félix Grande, *Poesía 1945-1969*, la recepción de la poesía de Ory fue más bien defectuosa. A ello contribuyó su exilio en Francia y una difusión de sus poemas reducida, hasta la publicación de *Los sonetos* en 1963, a la prensa literaria. Esto explica que buena parte de sus libros vieran la luz, algunos de ellos en ciclos antológicos, muchos años más tarde del tiempo en que fueron escritos, forzados por motivos de

² Véase JAUME PONT, *El Postismo. Un movimiento estético literario de vanguardia*, Llibres del Mall, Barcelona, 1987; AMADOR PALACIOS, *Jueves postista*, Diputación, Ciudad Real, 1991; M. ISABEL NAVAS OCAÑA, *El movimiento postista. Teoría y crítica*, Universidad, Almería, 1997.

³ Véase KARL MANHEIM, *Man and society in an age of reconstruction* (1940), Rotledge & Kegan Paul, London-Henley, 1980.

⁴ HANS GEORG GADAMER, *Philosophical hermeneutics*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1976.

⁵ Véase HANS ROBERT JAUSS, "The identity of the poetic text in the changing horizon of understanding" (1985), en MARIO VALDÉS y OWEN MILLER (eds.), *Identity of the literary text*, University of Toronto Press, Toronto, 1985, p. 166.

censura o de antagonía respecto a los distintos cánones históricos de posguerra. Fue desde el código “novísimo” de los años setenta cuando se resituía en términos diacrónicos y sincrónicos su poética, de la que se ponen de relieve, actualizándolas y legitimándolas, las virtualidades transgresoras de su lenguaje poético, así como su vinculación con el romanticismo revolucionario y la tradición del simbolismo y de las vanguardias.

ORY Y LA GÉNESIS POSTISTA

Al margen del simple anecdotario con que a menudo se ha liquidado la estética postista por parte de la historiografía literaria española, conviene recabar en sus indiscutibles aportaciones y en cómo éstas inciden en la poética de Ory. Hay en el postismo una clara intención deformadora de las convenciones históricas de su tiempo, que afectan a cuestiones de género poético, de temática y forma expresiva, para así agrandar paródicamente la distancia estética, la fractura y el conflicto, entre lenguaje, poesía y canon. En este sentido, el postismo dice tanto o más del horizonte de expectativas en el que se inscribe como de sí mismo. A ello se refería Guillermo Carnero en los siguientes términos:

Los postistas ironizaron contra las grandes corrientes humanizadoras de la poesía española de posguerra poniendo en ridículo alguno de sus motivos más queridos, como el amor conyugal tan cantado por el grupo de Rosales, o el silencio de Dios de los poetas del existencialismo religioso. Es el Postismo un cuerpo extraño en el contexto de la poesía española de posguerra, una prolongación tardía de la literatura de vanguardia, más relacionable con los vanguardismos iniciales que con la obra de los poetas del 27⁶.

Si el horizonte de expectativas de una época dada canaliza y predispone la reacción del público “mediante anuncios, señales claras y ocultas, distintivos familiares o indicaciones implícitas para un modo determinado de recepción”⁷, no cabe duda que la distancia estética postista respecto a los códigos poéticos dominantes en el segundo lustro de los años cuarenta introduce no pocos elementos de fractura, de disenso, en los hábitos de recepción del consumidor intersubjetivo de la inmediata

⁶ GUILLERMO CARNERO, “Poesía de la posguerra en lengua castellana”, *Poesía*, 1978, núm. 2, p. 84.

⁷ HANS ROBERT JAUSS, *Toward an aesthetic of reception*, 2ª ed., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, pp. 170-171.

posguerra, muy mediatizado por factores canónicos e institucionales (repertorio, mercado, códigos, modelos culturales) de percepción fuertemente dirigida en lo político y en lo social. En el momento de su aparición, la estética postista se enfrenta a los hábitos poéticos que intentan legitimarse desde los modelos culturales del régimen, entre los cuales destacan con luz propia el mimetismo clasicista, la ortodoxia moral y los clichés trascendentales de nuestro Siglo de Oro. A partir de ellos generan los postistas su contradiscurso: frente a la utilización estática del idealismo y los tópicos clasicistas, la experimentación y el neologismo; frente al decoro, la mezcla de lo coloquial y lo culto, el humor hiperbólico y la invectiva sintáctica de esos mismos modelos. Sus modelos contrafactuales o paródicos, con el romance y el soneto en su base, inciden de manera muy directa en los campos semánticos y expresivos actualizados en aquel momento por el grupo de la Juventud Creadora y la revista *Garcilaso*, al tiempo que se intenta enlazar, proyectándolas hacia el futuro, con las vanguardias, uno de los vectores artísticos más provocadores del horizonte expectativas anterior a la guerra civil. “Soneto paranoico”, de Carlos Edmundo de Ory, publicado en 1945 en la revista postista *La Cerbatana*, es un buen ejemplo de ello:

Solo en el mundo con mi media oreja
y una cortada flor en el semblante
bajo a la mina honda del diamante
que no tiene raíz ni tiene reja.

Mas soy del odio tenue abeja
manada de algún duende nigromante
peinaré de mi espalda el monte amante
y con heces de concha de la almeja.

Mi paranoia de Iolao y Averno
¡hola pato de oro hola marea
donde la mar merece su medusa!...

Y creo que de cebra tengo un cuerno
y de llama una pata panacea
que se gasta en mi alma y que se usa.

Cuando aparece el postismo, y Ory con él, una de las argumentaciones básicas del nuevo código literario auspiciado por el régimen se sustenta en la concepción esencialista de la poesía, a la que se le atribuye una

plusvalía estética previa a cualquier reflexión teórica. Dicho esencialismo se ahonda en la tradición de los clásicos y muy especialmente, para reforzar los valores del nacional-catolicismo del momento, en la savia renacentista del Imperio. Desde esta perspectiva no es extraño encontrar multitud de poemas que cultivan con ahínco, desde la impostación del eco, que no la voz, la retroacción hacia espacios de nuestro Siglo de Oro. Se escribe muy a menudo —gran parte de la poesía publicada en la revista *Garcilaso* sigue estos planteamientos— desde el interior de una campana neumática que ignora las relaciones sistémicas derivadas de la problemática cultural de la época. A nadie se le escapa, sin embargo, que ese estatismo y retroacción voluntarias, es también una toma de postura de naturaleza semiótica incuestionable, en cuanto pone de manifiesto la marcada naturaleza política de las transferencias, los motivos y los modos de manifestación —el cómo, por qué y de qué manera, según Even-Zohar⁸— de un tipo concreto de poesía y de su legitimación histórica.

DESDE LA PERIFERIA

Desde el reflejo condicionado de la génesis postista, la poesía de Ory se ha vinculado mayoritariamente a la tradición de las vanguardias y sus estrategias. Más recientemente, sobre todo a partir de los años setenta, se ha puesto de relieve, además de su vertiente postsurrealista, la otra zona esencial de su obra, sustentada en los pilares fundamentales del romanticismo alemán, la poesía visionaria, el simbolismo y el modernismo. Se trata de dos tradiciones complementarias en términos diacrónicos y sincrónicos; dos tradiciones que, por lo común en la historiografía literaria española del último medio siglo, han ocupado los lugares de la periferia desde la óptica de una visión lastrada por los efectos dicotómicos de un realismo excluyente. Excluyente por cuanto olvida que no hay poesía sin lenguaje, sin mediación entre lo real y la realidad poética. O para decirlo con Jenaro Talens: “la realidad no es nunca un hecho, sino (como decía Nietzsche) una interpretación”⁹. Con estos supuestos, si exceptuamos la ya mencionada poética novísima, no resulta nada extraño que las configuraciones de los distintos cánones poéticos dominantes y sus centros normativos hayan actuado con la poesía de Ory en dos direcciones: la omisión pura y simple o la discriminación positiva. La

⁸ ITAMAR EVEN-ZOHAR, *Polysystem studies*, monográfico de *Poetics Today*, 11 (1990), núm. 1, p. 14.

⁹ JENARO TALENS, “El centro inaccesible. (Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión”, en *El sujeto vacío*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 266.

primera, por elusión, establece una frontera taxativa entre lo que es poesía y lo que no es poesía; la segunda, la que discrimina positivamente prácticas discursivas resistentes al canon, cualifica la excepción relegándola a la periferia, segregándola jerárquicamente como cuerpo extraño respecto a los modelos. En ambos casos podríamos hablar de criterios uniformizadores. Frente a ellos, la alternativa en la que se sitúa Ory parece evidente:

Reconocer que nosotros, los seres humanos, vivimos en un mundo poblado por distintas tradiciones puede constituir una alternativa saludable a la idea de que el único movimiento posible será la integración de la periferia en el centro, en lugar de destacar el hecho de que la periferia es también, por derecho propio, un centro¹⁰.

Como hemos señalado, sólo en el momento en que se auspicia el canon de la poesía novísima, podemos hablar de cierta asimilación canónica de la poesía de Ory. Una canonicidad, para precisar y para decirlo con la teoría de los polisistemas de Even-Zohar, que cabría calificar más bien de *estática*, por cuanto sus textos poéticos entran a formar parte de la tradición inmediata que se quiere preservar desde la estética novísima, pero sin llegar a cuajar como modelo amplio de canonicidad *dinámica*, que es la propia de los textos que sirviendo de principio productivo del sistema proporcionan “un conjunto de pautas y de guías aceptables para la creación de nuevos textos”¹¹. Conviene precisar, sin embargo, que no faltaron algunos estímulos dinámicos de la poesía de Ory en diversos grupos de los años setenta, entre los que cabe destacar los colectivos de las revistas *Marejada* de Cádiz y *Operador* de Sevilla. La década siguiente añadiría, sin embargo, un nuevo signo en el canon poético español y, por extensión, en la recepción de la poesía de Ory. Con la neutralización de la tradición simbolista y de las vanguardias en el horizonte de expectativas de la poesía de los años ochenta y noventa, dominado hegemonícamente por el realismo intimista de los diversos grupos que giran alrededor de la llamada poesía de la experiencia (narratividad, tono menor, privacidad, etc.), se desplaza a la periferia el repertorio canonizado del sistema

¹⁰ WALTER MIGNOLO, “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales” (1991), en E. SULLÁ (ed.), *El canon literario*, Arco/Libros, Madrid, 1998, p. 249.

¹¹ MONTSERRAT IGLESIAS SANTOS, “El sistema literario: Teoría empírica y Teoría de los Polisistemas”, en DARÍO VILLANUEVA (ed.), *Avances en teoría de la literatura*, Universidad, Santiago de Compostela, 1994, p. 333.

literario novísimo y, con él, aquellos signos textuales de su tradición mediata e inmediata, entre los que se encontraba Carlos Edmundo de Ory.

POESÍA Y ALTERIDAD

En líneas generales, podríamos decir que esta noción periférica define en lo epistemológico y en lo público el posicionamiento de la obra poética de Ory y su relación con el canon. Ha sido una constante de su trayectoria vincularse a lo que en la teoría de los polistemas se define como opciones poéticas primarias o innovadoras, poco predecibles y por tanto desautomatizadas, frente a aquellas opciones secundarias o conservadoras del repertorio que asienten en conformidad con las construcciones predecibles del sistema canonizado¹². Precisamente una de las formas de actuación más características de los textos oryanos reside en la inversión voluntaria de modelos secundarios, así como en la incorporación de préstamos pertenecientes a repertorios periféricos de la tradición propia y ajena. Este aspecto es visible desde los mismos orígenes postistas hasta *Melos melancolía*. En Ory no hay construcción del sentido propio sin la resonancia y la interferencia continua de los discursos de la alteridad. Las lecturas de lo ajeno, en las que la traducción ocupa un lugar esencial, se convierten en marcas distintivas (versos intextualizados, palabras-fetiché, fragmentos literales o recreados) que territorializan, seleccionan y ponen en relación los núcleos sistémicos del código cultural con el discurso de quien produce los textos. Dichas marcas (metapoéticas, sociopolíticas, filosóficas, existenciales, religiosas) llegan a resultar obsesivas, pudiendo seguirse en perfecta complementariedad en su poesía y en su *Diario*¹³, este último oficiando como descripción minuciosa de su taller poético. Es evidente que en esta operación cada marca distintiva seleccionada comporta sus correspondientes exclusiones y, en consecuencia, supone una toma de posición frente al repertorio canonizado o, si se quiere, frente al conjunto de normas que otorgan cohesión e identidad, mediante prácticas discursivas, al sistema socio-cultural. No en vano, “la manera en que las sociedades incorporan o no el discurso foráneo, el discurso del *otro*, de lo diferente; las estrategias con las cuales lo ocultan, lo manipulan o lo

¹² Véase JOSÉ LAMBERT, “Un modèle descriptif pour l'étude de la littérature. La littérature comme polysystème”, *Contextos*, 5 (1987), núm. 9, p. 61.

¹³ CARLOS EDMUNDO DE ORY, *Diario (1944-1956)*, Barral, Barcelona, 1975; *Diario (1944-2000)*, Diputación, Cádiz, 2004, 3 ts.

potencian, nos muestran cómo esas sociedades se definen a sí mismas y con respecto a las demás”¹⁴.

FIGURA PRESENCIAL Y POESÍA

A dichos vectores periféricos cabría añadirles otro de no menor importancia en la relaciones sistémicas con el canon. Nos referimos al modo refractario con que Ory ha reaccionado frente a la institución literaria española. Esta ha sido una constante en él desde los tiempos del postismo. Los márgenes de maniobra en este terreno responden a alternativas conocidas respecto al canon. El sistema cultural, y con él los grupos de presión que lo integran, negocia la imposición de su repertorio a través de actividades que implican de continuo factores de producción, consumo y mercado. En su seno, la institución literaria (historias de la literatura, antologías, fuerzas mediáticas, enseñanza) interactúa al servicio de dicho estatuto canónico, de modo que, en el contexto de un campo social regido por los medios de comunicación de masas y grupos de presión —durante el franquismo centrada en tertulias, cafés literarios, grupos o familias literarias, prensa y radio—, las listas predeterminadas del repertorio, así como lo que Even-Zohar¹⁵ ha llamado los *indispensabilia* del poder, van unidos no tanto al texto que ha de ser leído, sino a la figura presencial del nombre que lo ha escrito. Hoy más que nunca no es suficiente ser un texto-en-la-cultura sino que, sobre todo, se ha de ser una presencia-en-la-cultura. Y Ory, con la excepción de su vinculación pública en los tiempos del postismo, no lo es ni lo ha sido. De ahí que, en paralelo a su posición contrafactual respecto a los repertorios canonizados, no deben olvidarse otros factores de convergencia que han influido decisivamente en su defectuosa recepción en España: su exilio en Francia desde 1953, su distanciamiento y automarginación a partir de esta fecha de los cenáculos literarios españoles, su negación durante el franquismo y sus reticencias después a las relaciones mediáticas. La invisibilidad de un productor de textos, su figura no presencial, no es negociable en términos de consumo, por cuanto la identificación de los valores del mercado necesita constantemente de su presencia nítida en los medios.

¹⁴ M. IGLESIAS SANTOS, art. cit., p. 342.

¹⁵ ITAMAR EVEN-ZOHAR, “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa” (1993), en D. VILLANUEVA (ed.), *Avances en teoría de la literatura*, p. 362.

HISTORIAS DE LA LITERATURA Y ANTOLOGÍAS

Las antologías y las historias de la literatura se inscriben en el amplio campo de instrumentos en que se refleja la práctica educativa de la institución literaria. Como ha precisado Leonardo Romero Tobar:

En el orden de la producción escrita es preciso reconocer que conocemos con alguna precisión los mecanismos sociales que generan o fijan los cánones literarios, sean los grupos o clases sociales en la defensa de sus intereses acumulados, sea la industria editorial en sus más refinadas ofertas (selecciones y guías orientativas de los críticos literarios famosos) o en la producción uniformemente acelerada de objetos de consumo e instrumentos de consulta (diccionarios, enciclopedias, registros bibliográficos...), sea, en fin, la institución escolar con su secuela de clasificaciones y modelos dignos de imitar¹⁶.

Así pues, ambos instrumentos, antologías e historias de la literatura, responden a narraciones o construcciones históricas, artísticas e ideológicas que, en términos diacrónicos y sincrónicos de sus repertorios, fijan propuestas selectivas de textos que en ningún caso son neutras, sino que responden a estrategias de interpretación y de acotación de un territorio dado. Los grupos o movimientos con voluntad de hegemonía histórica canalizan y tratan de imponer a través de ellas sus propuestas que, en algunos casos, como en las antologías marcadamente de tendencia, pueden llegar a tener valor de manifiesto.

En este sentido, resulta sintomática la escasa o nula presencia de un poeta como Ory en las Historias de la literatura española del siglo XX, en especial las aparecidas con anterioridad a 1980. A lo sumo se le adscribe a la nómina postista, sin más, cuando no se le cita ni una sola vez¹⁷. En la dos últimas décadas, sin embargo, tanto en las Historias de la literatura como en las de la poesía española del pasado siglo, sobre todo las dedicadas al período posterior a la guerra civil, abundan los comentarios críticos sobre la trayectoria poética de Ory, más allá del umbral episódico que supuso su paso por el postismo. Este es el caso de obras canónicas

¹⁶ LEONARDO ROMERO TOBAR, "Las Historias de la literatura y la fabricación del canon", en JAUME PONT y JOSEP M. SALA-VALLDAURA (eds.), *Cànon literari: ordre i subversió. (Actes del Col·loqui Internacional)*, Institut d'Estudis Ilerdencs, Lleida, 1998, p. 51.

¹⁷ Mencionaremos sólo dos casos significativos: GERALD G. BROWN, *Historia de la literatura española. El siglo XX*, t. 6, Ariel, Barcelona, 1974; *Historia de la literatura española. El siglo XX*, t. 6, dir. Jean Canavaggio, ed. Rosa Navarro Durán, Ariel, Barcelona, 1995.

como *La poesía española de 1935 a 1975*, de Víctor García de la Concha, *Poesía española del siglo XX*, de Joaquín Marco y, en lugar preferente, la *Historia crítica de la literatura española* dirigida por Francisco Rico¹⁸.

Similares características observan las antologías. Con anterioridad a 1970, y tomando como referente los márgenes cronológicos de *Poesía 1945-1969*—el libro que marca un antes y un después en la recepción crítica de la poesía de Ory—, sus poemas aparecen en catorce antologías¹⁹, de las que algunas responden a anuarios editoriales sin especial relieve. Si exceptuamos las selecciones antológicas de Luis Jiménez Martos, Luis López Anglada y Antonio Fernández Molina, el resto tuvieron una muy exigua, por no decir nula, representatividad canónica. Destaca ahí su inclusión en la *Antología del surrealismo español* (1952), de José Albi y Joan Fuster, y su sistemática exclusión en las antologías consideradas hegemónicas. Así, observamos que para la construcción antológica del estatuto canónico realista y de la poesía social española de los años cincuenta y sesenta, un poeta como Ory, conceptuado como adscrito a la tradición simbolista y de las vanguardias, queda fuera de su estricta

¹⁸ *Historia crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, vol. 8, al cuidado de Francisco Rico, ed. Domingo Ynduráin, Crítica, Barcelona, 1980 (*Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1975*, vol. 8/1, Primer Suplemento, ed. Santos Sanz Villanueva, Crítica, Barcelona, 1999); JOAQUÍN MARCO, *Poesía española del siglo XX*, Edhasa, Barcelona, 1986; VÍCTOR GARCÍA DE LA CONCHA, *La poesía española de 1935-1975*, t. 2, Cátedra, Madrid, 1992.

¹⁹ Esta es la relación (1945-1970): Agustín del Saz, *Antología poética moderna*, Barna, Barcelona, s.a.; César González Ruano, *Antología de poetas españoles contemporáneos en lengua castellana*, Gustavo Gili, Barcelona, 1946; Federico Carlos Sainz de Robles, *Historia y antología de la poesía española*, Aguilar, Madrid, 1951 (2ª ed.) y 1955 (3ª ed.); José Albi y Joan Fuster, *Antología del surrealismo español*, Verbo (1952), núms. 23/25; Enrique Azcoaga, *Panorama de la poesía moderna española*, Periplo, Buenos Aires, 1953; Rafael Millán, *Antología de la poesía española (1954-1955)*, Aguilar, Madrid, 1955; *Libros de vacaciones "El Grifón"*. *Antología poética del amor*, Ediciones y Publicaciones, Madrid, 1955; Rafael Millán, *Antología de la poesía española (1955-1956)*, Aguilar, Madrid, 1956; Luis Jiménez Martos, *Antología de poesía española (1962-1963)*, Aguilar, Madrid, 1964; Luis Jiménez Martos, *Antología de la poesía española (1963-1964)*, Aguilar, Madrid, 1965; Luis López Anglada, *Panorama poético español (1939-1964)*, Editora Nacional, Madrid, 1965; Antonio Fernández Molina, *Poesía cotidiana (1939-1964): Antología*, Alfaguara, Madrid, 1966; Fernando Quiñones, *Últimos rumbos de la poesía española: la postguerra (1939-1966)*, Columba, Buenos Aires, 1967; Enrique Moreno Báez, *Antología de poesía española*, Salvat, Barcelona, 1970; Fernando Quiñones, *Últimos rumbos de la poesía española: la postguerra (1939-1966)*, Columba, Buenos Aires, 1967.

narración histórica en sus tres antologías fundamentales, esto es: la *Antología consultada* (1952), de Francisco Ribes, la de José M. Castellet *Veinte años de poesía española* –revisada y aumentada en *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965)–, y la antología *Poesía social* (1965), de Leopoldo de Luis:

Que en nombre del realismo excluyente de los años sesenta, Ory brillara por su ausencia en la antología programática de José M^a Castellet, *Un cuarto de siglo de poesía española* (1965), es un hecho que habla por sí solo. Mucho menos comprensible resulta que en las antologías más importantes de la década de los años cincuenta y sesenta, una veintena –lo recordaba Félix Grande con estupor en su prólogo a *Poesía 1945-1969*–, Ory sólo aparezca en los anuarios de la editorial Aguilar de Luis Jiménez Martos y en la *Antología de la poesía cotidiana* de Antonio Fernández Molina. Incluso, para culminar el despropósito, tampoco es uno de los *Cincuenta poetas andaluces contemporáneos*. Y ahí se barajan antologías no sólo de la poesía social, sino también de poesía religiosa y de poesía amorosa, espacios en los que no es aventurado consignar que Ory es uno de los más grandes poetas de nuestra historia literaria inmediata²⁰.

Al arrimo de la relectura crítica de *Poesía 1945-1969* y de la aparición de alguno de los títulos más significativos de su obra, el signo presencial de la poesía de Ory en las antologías poéticas españolas cambia sustancialmente a partir de la década de los años setenta. A ello contribuye, de manera decisiva, la revalorización llevada a cabo de su obra desde la estética novísima y, en algunos casos, por algunos de sus poetas más representativos (Guillermo Carnero, Pere Gimferrer y Antonio Martínez Sarrión). En el periodo 1971-2003, sus poemas son incluidos en una veintena larga de antologías poéticas²¹, de las que algunas, en contraste

²⁰ JAUME PONT, “Prólogo” a *Música de lobo. (Antología poética, 1941-2001)*, de Carlos Edmundo de Ory, Círculo de Lectores-Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2003, pp. 10-11.

²¹ Esta es la relación (1971-2003): *Poesía experimental N. O.*, Fernando Pino, Villa María-El Pinar (Valladolid), 1971; Luis López Anglada, *Antología de los poetas gaditanos del siglo XX*, Oriens, Madrid, 1972; Joaquín Caro Romero, *Antología de la poesía erótica de nuestro tiempo*, Ruedo Ibérico, París, 1973; *Tercera Antología de Adonais*, Rialp, Madrid, 1973; Marcos R. Barnatán y J. García Sánchez, *Poesía erótica castellana*, Júcar, Madrid, 1974; José Luis Cano, *Lírica española de hoy*, Cátedra, Madrid, 1974; Pablo Corbalán, *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974; José M. Díez Borque, *Poesía erótica (siglos XVI-XX)*, Siro, Madrid, 1977; Ricardo Velilla, *Poesía española 1939-1975. Antología*, Tarraco,

con el período anterior analizado, provienen de editoriales de implantación canónica en la enseñanza superior y universitaria (Cátedra, Castalia, Gredos, Taurus, Alhambra). Las de mayor repercusión han sido, sin duda, la de Fanny Rubio y Luis Falcó, G. L. Solner, Ángel L. Prieto de Paula, José Francisco Ruiz Casanova, José Paulino Ayuso y, más recientemente, la antología de poesía en lengua española *Las insulas extrañas*, de Milán, Sánchez Robayna, Valente y Varela. Resulta sintomático un hecho ya señalado anteriormente. Si exceptuamos las selecciones específicas de poesía experimental y de vanguardia, así como las de carácter local o temático, en las antologías generales dedicadas a la poesía posterior a la guerra civil Ory ocupa casi siempre los márgenes de la narración historiográfica²². Ese lugar periférico se corrobora asimismo con su presencia en las antologías de poesía erótica y de poesía experimental o de vanguardia.

En este sentido, hay que reconocer que la poesía de Ory tiende a construir su sentido afirmándose en un canon personal o vocacional decididamente confrontado a aquellos cánones institucionales dominantes a lo largo de su trayectoria poética. Se trata de un poeta que tiende a privilegiar repertorios a contracorriente del control institucional de la interpretación²³, poniendo el acento en lecturas alternativas de la

Tarragona, 1977; Jacinto López Gorgé y Francisco Salgueiro, *Poesía erótica en la España del siglo XX*, Taller de Poesía Vox, Madrid, 1978; Miguel García Posada, *40 años de poesía española 1939-1979*, Cincel-Kapesluz, Madrid, 1979; Gustavo Correa, *Antología de la poesía española, 1900-1980*, Gredos, Madrid, 1980; Fanny Rubio y José Luis Falcó, *Poesía española contemporánea (1939-1980)*, Alhambra, Madrid, 1981; Germán Gullón, *Poesía de la vanguardia española. Antología*, Taurus, Madrid, 1981; G. L. Solner, *Poesía española hoy*, Visor, Madrid, 1982; Ángel Pariente, *Antología de la poesía surrealista española*, Júcar, Madrid, 1985; Rafael Pérez Estrada, *Del goce y de la dicha. (Poesía erótica)*, *Litoral* (1985), núms. 151/153 y 154/156; José Enrique Martínez, *Antología de la poesía española, 1939-1975*, Castalia, Madrid, 1989; Ángel L. Prieto de Paula, *Antología de poesía española, 1939-1975*, Aguacilar, Alicante, 1993; José Francisco Ruiz Casanova, *Antología Cátedra de Poesía de las Letras Hispánicas*, Cátedra, Madrid, 1998; Raúl Herrero "Claudio", *Antología de poesía postista*, El último Parnaso, Zaragoza, 1998; Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela, *Las insulas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Círculo de Lectores-Galaxia Gutemberg, Barcelona, 2002; José Paulino Ayuso, *Antología de la poesía española del siglo XX (1900-1980)*, Castalia, Madrid, 2003.

²² Excepción hecha de la antología *Las insulas extrañas*, donde la periferia, como decíamos más arriba, es también, por derecho propio, un centro.

²³ FRANZ KERMODE, "El control institucional de la interpretación" (1979), en *El canon literario*, ed. E. Sullá, pp. 91-112.

tradición, con lo que su posición se adscribe históricamente a un supuesto dialogístico que establece, para decirlo con Iuri Lotman²⁴, una tensión dialéctica entre lo previsible y lo imprevisible, entre la estética de la identidad y la estética de la diferencia. Lo diferente se argumenta en Ory como vector de transformación y de resistencia respecto a la función selectiva de los cánones oficiales. Una función selectiva, no lo olvidemos, deudora de las diversas funciones o modelos culturales, a saber: la provisión de modelos morales e ideales de creatividad; la transmisión de herencias concretas de pensamiento; la creación de modelos referenciales en lo social y lo cultural; la constitución de grupos con vocación hegemónica y voluntad de pervivencia que se apoyan entre sí; y la legitimación de una teoría y de una tradición *ad hoc*²⁵. En ese cañamazo el conocimiento de los textos, su lectura crítica, desaparece a menudo, fagocitado por un principio selectivo realizado “mediante un discurso abiertamente publicitario convencional”²⁶. De ahí que la ausencia de Ory en la mayor parte de las selecciones antológicas hegemónicas aparecidas durante el franquismo tenga que ver tanto con su difícil ubicación histórica dentro de las funciones o modelos culturales enunciados, como con “el principio de recircularización académica” creado en España a partir de ellos. Dicho principio, como Wendell V. Harris ha precisado, se basa en una función de aplicabilidad mimética y pragmática:

Los profesores tienden a enseñar lo que les han enseñado, lo que es fácil de encontrar editado, sobre lo que existen ensayos interesantes y sobre lo que ellos mismos están escribiendo. Lo que es fácil de encontrar editado tiende a ser aquello sobre lo que se escribe y enseña; lo que se escribe tiende a ser lo que se enseña y sobre lo que otros escriben²⁷.

En este contexto, lo que un análisis de la recepción de la poesía de Ory y su vinculación con el canon permite ver es, más allá de qué se lee, cómo se lee, en definitiva: la gramática institucional o, si se quiere, el dibujo del

²⁴ IURI LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Istmo, Madrid, 1978, p. 343.

²⁵ Véase JOSÉ M. POZUELO, “Teoría del canon”, en José M. Pozuelo y Rosa M. Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000, p. 45. Sobre la “función selectiva” de los cánones oficiales, véase WENDELL V. HARRIS, “La canonicidad” (1991), en E. SULLA (ed.), *El canon literario*, pp. 48-56.

²⁶ JENARO TALENS, “De poesía y su(b)versión. (Reflexiones desde la escritura de Leopoldo M. Panero)”, p. 293.

²⁷ *Ibid.*, p. 48.

mapa del canon que, en su cañamazo histórico, adjudica qué es y qué no es competencial para la instancia lectora²⁸.

“LO INACEPTABLE ES INCOMPETENTE”. POESÍA Y DISIDENCIA

El poder de la institución literaria jerarquiza sus interpretaciones textuales, subordinándolas a una noción de paradigma epistémico basada en el uso común y en la protección de unos valores concretos. Este control institucional de la interpretación conlleva la fijación de unos límites y territorios de conformidad. La noción compartida de dicho paradigma marca el *fuera/dentro* del canon, cuya competencia institucionalizada establece, como ha señalado Franz Kermode²⁹, que lo que se considera inaceptable es incompetente. Sin embargo, conviene señalar que los cánones son siempre históricos y, en consecuencia, quedar *fuera* de ellos, como ha sido el caso de Ory, no tiene otra validez que la estrictamente histórica y, en rigor, como construcción estratégica de unos intereses de grupos institucionales hegemónicos, excede el resbaladizo terreno, por esencialista y transideológico, del valor literario.

Del mismo modo, la lucha entre los diversos cánones y su apertura al pluralismo no exime las estrategias de control. En realidad sin la práctica de dicho control sobre el criterio de tolerancia no hay operación canonizadora. Las innovaciones, las apuestas marginales o periféricas son vistas como legítimas, caso de las vanguardias, pero su consenso se jerarquiza como excrescencia o excepción en el cuerpo central normativo. A través de una redefinición de los valores del disenso, la mayoría de las veces meramente descriptiva, la institución neutraliza sus sentidos más profundos. La institución confiere así validez hermenéutica a lo que entiende, desde la autoridad, como permisible y borra aquello que excede los límites históricos de una exégesis profesional o académica.

Dos han sido, a nuestro modo de ver, los argumentos resistenciales de la poesía disidente de Ory respecto a los procesos uniformizadores del canon español del último medio siglo: la revisión de la tradición clásica y, sin solución de continuidad, la revisión de la tradición de las vanguardias. Ambos argumentos proceden de una fuente común: la relectura crítica de la poesía de la modernidad y, en su núcleo central, el debate abierto sobre la noción de realismo.

²⁸ Véase JOHN GUILLORY, “Canon”, en F. LENTRICCHIA & T. McLAUGHLIN (eds.), *Critical terms for literary studies*, Chicago University Press, 1990, pp. 233-249.

²⁹ F. KERMODE, art. cit., p. 95.

La asunción de los clásicos ha sido moneda común en las lecturas canonizadoras y su visión de la tradición, por cuanto es bien sabido que aportan referentes auráticos, patriarcales, depósitos o patrimonios de bienes idealizados y estables. Lo clásico se ha identificado a menudo, en su sentido fundacionalista más lato, a lo natural. Reposar sobre un clásico supone la equivalencia de un valor trascendente, de una coartada de autoridad en la que muchas veces se neutraliza el debate. Esta visión de los clásicos coincide con la lectura intencional del pasado de todo canon que, en definitiva, supone una simplificación, “un ejercicio de poder sobre la literatura para determinar qué interesa a los pedagogos o que se constituye en norma deseable”³⁰. Se elude con ello su resonancia histórica desde el presente y su proyección hacia el futuro, olvidando, en palabras de José M. Pozuelo, que “un clásico precisamente sería aquel que dice cosas diferentes a hombres diferentes, no la misma cosa a un hombre único”³¹.

A lo largo de su obra, Ory siempre se ha mostrado especialmente sensible a una mirada resistente a toda tradición homogeneizadora y clasicista. Siendo en él constante la presencia de los clásicos, no es menos cierto que la lectura de nuestro poeta ha sido siempre proclive no tanto a la potenciación de su efecto de continuidad, estabilidad, unidad, cohesión y universalización a partir de la tradición eurocéntrica y enciclopédica —templo del buen gusto, sentido común, bella naturaleza, imitación³²—, como a la puesta en relieve de sus fisuras históricas, de su potencial subversivo o contradictorio y, en último término, al reconocimiento igualitario de otras tradiciones culturales, muy especialmente, en su caso, de la tradición oriental (hinduismo, taoísmo, budismo-zen).

Dicha argumentación se corresponde con su relectura de la tradición de la vanguardia, entendida en términos de permanente cuestionamiento del discurso normativo. Lo vanguardista, para Ory, no es tanto una mirada pasiva o anacrónica hacia las vanguardias históricas como una revitalización activa de sus estrategias desde el presente³³. Bastarían sus sonetos,

³⁰ JOSÉ CARLOS MAINER, “Sobre el canon de la literatura española del siglo XX” (1994), en ENRIC SULLÁ (ed.), *El canon literario*, p. 274.

³¹ J. M. POZUELO, art. cit., p. 68.

³² Véase HANS ULRICH GUMBRECHT, “*Cual Fénix de las cenizas* o del canon a lo clásico”, ENRIC SULLÁ (ed.), *El canon literario*, pp. 66-67.

³³ “Pareciera que la noción de vanguardia implicase la negación de una tradición que si algún movimiento ha tomado como punto de partida ha sido, precisamente, la vanguardia, cuyos presupuestos parten de la conciencia de los límites y de las contradicciones que sirven de base a la asunción de ser parte de

avalados en su día por una controvertida recepción crítica³⁴, para corroborar estos presupuestos: “Mis sonetos—declaraba el poeta en 1966—siempre conservan la forma clásica, pero su contenido (su espíritu) es vanguardista”³⁵.

Llegamos así al centro de atención de la propuesta de escritura de Ory: la noción de realismo y su vertebración en el lenguaje como conflicto. Agramaticalidad, antagonía y neología son conceptos decisivos en su poesía, tan propensa a la mezcla de formas coloquiales con formas modernistas y surrealistas. Se diría que todo converge en una visión oximorónica, donde el juego, el humor corrosivo, la tragedia y el conflicto del ser (“Y que más da morir en la guerra idiotoheroico/que morir en la cama santoacabado”³⁶) se complementan en una expresión decididamente barroca. Para Ory no hay realidad poética sin lenguaje, sin el cuestionamiento idiomático de los límites instrumentales de dicha realidad. Su afección neológica apunta siempre en esta dirección. Ser y escritura establecen su continuidad indisoluble: “Me he hecho una sola cosa—escribe en su *Diario*—yo y mi pluma. Mi pluma es una rama de mi ser. Una rama doliente de mi ser” (9 de agosto de 1953)³⁷. Desde ahí cobran especial relieve algunas de sus motivaciones temáticas esenciales, tendentes muchas veces a perder su gravedad de uso y a afirmar un tipo de representación descoyuntada. Sus referentes críticos admiten pocas dudas: el poder político, los mitos nacionalistas, la vacua heroicidad, la

una tradición a la que se estudia, se transgrede o se invierte, pero sin cuya existencia la noción misma de vanguardia no tendría razón de ser” (JENARO TALENS, *Negociaciones. Para una poética dialógica*, ed. Susana Díaz, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, p. 50).

³⁴ Un ejemplo paradigmático lo tenemos en la reseña crítica (“La poesía otra de Carlos Edmundo de Ory”) con que Rafael Morales saludaba la aparición de *Los sonetos* (1963). Cuestionaba el crítico, desde la vertiente de la “poesía una”, la “poesía otra” de Ory, a la que se reducía a arritmias malsonantes, sonetos que no lo son, metaforizaciones en la zona del absurdo, arbitrariedades lingüísticas, ingeniosidades, saltos y rupturas que van desde el modernismo al surrealismo, caricaturas quevedescas, expresiones libres de carácter automático o pseudoautomático. En definitiva —y mucho más tratándose de la sacrosanta estructura del soneto—, en expresiones literales del mencionado crítico: “poesía otra”, “poesía bruta”, “poesía caótica” (RAFAEL MORALES, “La poesía otra de Carlos Edmundo de Ory”, *Arriba*, Madrid, 5 de julio de 1964).

³⁵ ARTURO DEL VILLAR, “Con el poeta Carlos Edmundo de Ory” (entrevista), *Alerta*, Santander, 18 de marzo de 1966.

³⁶ “Y”, en *La flauta prohibida*, p. 147.

³⁷ *Diario (1944-1956)*, p. 210.

religión instrumentalizada, las convenciones y estereotipos sobre el amor, sobre la vida y la muerte. En Ory es constante la crítica de los mitos nacionalistas españoles, los pequeños dioses que guían e imprimen carácter a lo que se argumenta como los valores sociales comunes de una nación: “Fiesta digna de matracas y cohetes/ Oh mi España de peluca i de tomate”³⁸. Frente a ellos nuestro poeta postula el valor de lo apátrida, de la errancia y la extranjería: “Mi poesía no sale por la puerta de todos/ sale por la rendija del mundo/por las alcantarillas del siglo/por las uñas de un criminal arrepentido./ Vamos a la cama, vamos a jugar a las tinieblas./Vamos a soñar con un perfil de lobos”³⁹. Y lo hace socavando, erosionando desde el mismo lenguaje, alguna de las estrategias más sacralizadas de dichos valores, muy en especial aquellas que afectan a la preservación estática de convenciones literarias, sociopolíticas, religiosas y morales. Así, como ya hemos subrayado más arriba, la clásica nervadura del soneto es rearmada desde el presente en singulares y nuevas resonancias expresivas; la palpitación existencial y religiosa bulle en él con personal agnosticismo; al compromiso social, huyendo de urgencias políticas, le da una dimensión que acerca el desamparo humano al concierto metafísico; mientras el tema del amor, su monotema, nos lo restituye asimilado a la geografía carnal de los cuerpos: “Besa mi cráneo dulcísima bestia/ Béstame bésame dame de besos/ Haz el amor con el clown de mi cuerpo/ Cuérponos juntos con toda pasión”⁴⁰.

Más que postular humanísticamente unas creencias concretas, la poesía de Ory apuesta por un pensamiento sincrético, disolvente, en el que lo importante es el territorio fronterizo del “no saber en qué creer”⁴¹, la hibridación que disuelve, en acto de rebeldía verbal, el estilo purista y aquel cómodo esencialismo adherido a la domesticidad poética, moral y cultural españolas⁴². Todo ello concluye, como hemos dicho, en una visión oximorónica de la realidad trasuntada en el lenguaje. El oxímoron se convierte en la poesía de Ory en el principio discursivo de su agramaticalidad, de su tendencia a la fragmentación, de su propensión al juego y a la polifonía verbal, de su adopción del humor como revulsivo trágico-cómico del decoro. Es precisamente esta cualidad oximorónica la que disuelve,

³⁸ “España mística”, en *La flauta prohibida*, p. 197.

³⁹ “Fantasías acerca de mi arte”, en *La flauta prohibida*, p. 102.

⁴⁰ “Tengo una fuerza”, en *Técnica y llanto*, p. 16.

⁴¹ JONATHAN CULLER, “El futuro de las humanidades” (1988), en ENRIC SULLÁ (ed.), *El canon literario*, p. 158.

⁴² Véase JUAN GOYTISOLO, “Europa, en menos y más” (1985), en *El bosque de las letras*, Alfaguara, Madrid, 1995, p. 174.

en una misma tesitura expresiva y sin solución de continuidad, la revisión oryana de la tradición clásica y la de las vanguardias. Una revisión, como F. Rodríguez de la Flor ha precisado, que cabría calificar de “ex-céntrica” y, por lo tanto, desde su especial disidencia, resistente al canon poético de su época, por cuanto sondea ese lugar de la periferia idiomática que el tratadista barroco Juan Caramuel entendía situado más allá de toda métrica o poética establecida: un lugar que no sólo se esfuerza por “expresar lo inexpressable”, sino que al mismo tiempo, como prueba de la provisionalidad del lenguaje y del mundo, también prueba de “inexpresar lo expresable”⁴³.

JAUME PONT

Universidad de Lleida

⁴³ F. RODRÍGUEZ DE LA FLOR, “Texto-presentación de Carlos Edmundo de Ory”, leído en el *Foro de Iberoamérica “Poesía de dos mundos”*, Universidad de Salamanca, 3 de junio de 1992. Véase, del mismo autor: “De Ory como poeta metamétrico”, en J. PONT Y J. FERNÁNDEZ PALACIOS (eds.), *Carlos Edmundo de Ory. Textos críticos sobre su obra*, Diputación, Cádiz, 2001.

FRAGMENTOS DE IDENTIDAD EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO COLOMBIANO Y ECUATORIANO¹

La problemática de una búsqueda de identidad se tematiza en muchas piezas del teatro contemporáneo de Colombia y Ecuador de muy diferente forma.

He escogido una serie de autores destacados de ambos países y algunas de sus obras que muestran fragmentos de una identidad o de una búsqueda de identidad, a veces perdida.

Enrique Buenaventura² trata en la obra *En la diestra de Dios Padre* (1960)³ un misterio popular inspirado en una leyenda europea que a finales del siglo XIX fue adaptado a la realidad colombiana por el colombiano Tomás Carrasquilla. Buenaventura llama su obra una *mojiganga*, o sea, el diálogo y la trama tienen un tono de fondo humorístico. La pieza está escrita en la jerga de una obra teatral popular: el lenguaje es un dialecto colombiano, directo, humorístico, a veces pesado. De vez en cuando se intercalan versos en estrofas que sirven para unir diferentes escenas o que resumen la trama. Esta obra tuvo mucho éxito: Buenaventura y su *Teatro de Cali* fueron invitados por el Teatro de las Naciones en París, donde representó a su país Colombia con *En la diestra de Dios Padre* en 1960.

Pero tras esta bonita leyenda popular se esconde la problemática actual de ayudar a los pobres, o, en otras palabras, a los países en desarrollo. La *mojiganga* de Buenaventura proyecta una luz hiriente sobre la compleja problemática de todo tipo de ayuda a los países en desarrollo en que están implicados remitentes y destinatarios.

¹ Agradezco la traducción a Araceli Marín Presno.

² Enrique Buenaventura nació en el año 1925 en Cali (Colombia). Tras diversos intentos de realizarse profesionalmente como arquitecto, pintor o escultor, se dedicó finalmente al teatro. Trabajó una temporada como periodista en Caracas, viajó por diversos países latinoamericanos hasta que en el año 1955 fundó en Cali el *Teatro de Cali* en el que integró una escuela de arte dramático que dirigió él mismo. Sus obras fueron galardonadas con muchos premios, tanto nacionales como internacionales, y es uno de los dramaturgos colombianos más prestigiosos.

³ En CARLOS SOLÓRZANO, *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Antología*, F.C.E., México-Buenos Aires, 1964, pp. 260-307.

Resumiendo se puede decir que nos encontramos ante una identidad difusa y quebrada, representativa más o menos para la situación actual de América Latina.

En su pieza *Tirano Banderas*⁴, Enrique Buenaventura diseña según el modelo de Valle-Inclán una imagen esperpéntica de un tirano vil de Latinoamérica, que significa una identidad traumatizada para todo el continente. Esta pieza lleva el mismo título que la famosa novela de Valle-Inclán.

Beatriz Rizk⁵ constata cómo Buenaventura diseña una imagen esperpéntica de un tirano vil que se mantiene hasta el final inevitable de su vida, cuando lo decapitan y cuartizan, igual de cruel como lo fue con sus acciones estando en el poder. Buenaventura quiere mostrar cómo el poder pasa de unas manos a otras y cómo perduran las instituciones con carácter seudodemocrático. No le es tan importante mostrar cómo uno se puede librar de un dictador, sino la actitud reaccionaria de los líderes que da pie a la formación de movimientos de liberación.

Por ello, la pieza de Buenaventura sigue siendo hoy un tema candente.

Una temática muy diferente es la pequeña burguesía bogotana de los años sesenta que trata Carlos José Reyes en *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*⁶.

Es un escenario muy macabro que muestra la decadencia imparable de una familia, cuya existencia desde un principio se basaba en mantener las apariencias y refleja el sino de muchas familias de la pequeña burguesía en Colombia, representativa para toda una capa social decadente y en este caso también equivalente a una identidad traumatizada.

Miguel Torres muestra en su melodrama *La siempreviva* (1992?)⁷ el trauma que supone la guerrilla colombiana, un problema que hasta hoy no halló solución.

⁴ En *Tres dramaturgos colombianos*, Gestus Separata Dramatúrgica, Bogotá, 1996, pp. 27-101.

⁵ "Enrique Buenaventura", en *Tres dramaturgos colombianos*, Colcultura, Bogotá, 1990.

⁶ CARLOS JOSÉ REYES, *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir. Melodrama y crónica de las desaventuras de una familia*, en *Dentro y fuera*, Universidad de Antioquia, Medellín, 1992, pp. 61-189.

⁷ En *Tres dramaturgos colombianos*, pp. 195-276.

Julieta Marín salía a trabajar la mañana del 6 de noviembre de 1985 y desde entonces no ha regresado a su casa. Fue vista por última vez caminando entre las palomas de la plaza de Bolívar⁸.

Esta cita describe el *quid* de la trama del melodrama *La siempreviva*. Julieta fue una de las más de cien víctimas durante el asalto al Palacio de Justicia en Bogotá el 6 de noviembre de 1985 por parte de la guerrilla M-19. Nunca regresó, ni se encontraron rastros de ella. Solamente vive en el recuerdo de su madre Lucía, a quien de vez en cuando se le aparece en sus delirios nostálgicos.

Su tragedia es, como ya se mencionó más arriba, el *quid* del melodrama, representativo como sino personal de una catástrofe nacional que azota el país hasta hoy en día con el problema del movimiento guerrillero en Colombia.

La obra recibió una crítica muy positiva, sobre todo por su autenticidad sobrecogedora⁹.

Con *Amantina o la historia de un desamor* (1975)¹⁰ José Manuel Freidel¹¹ proyecta una crisis de identidad local y nacional ante el trasfondo de la violencia colombiana de los años cuarenta del siglo xx.

El grupo *Fanfarria* debutó con *Amantina* y con un estilo propio. Las características las resumo con algunas palabras claves: un estilo de diálogo propio exaltado, con deformaciones grotescas, valleinclinascas, con metáforas fantasiosas y a veces carentes de sentido, un tono de fondo líricodramático en el discurso, se utiliza el dialecto de la población rural de Antioquia. Joe Broderick habla con razón de un léxico de “tono

⁸ CARLOS JOSÉ REYES, “*La siempreviva*: El dolor de la memoria”, en *Tres dramaturgos colombianos*, p. 185.

⁹ Véase las citas de reseñas del programa de mano del teatro *El Local*, 1999.

¹⁰ En FREIDEL, *Amantina o la historia de un desamor y otras obras. Teatro*, Edición Crítica, Medellín, 1998, pp. 39-106.

¹¹ José Manuel Freidel fue asesinado vilmente a la edad de 39 años en Medellín. Nació en el año 1951 en Santa Bárbara, Antioquia. Al igual que Federico García Lorca, la labor de este dramaturgo de carne y hueso y apasionado del teatro fue interrumpida brutalmente, sin haber llegado al punto culminante de su carrera literaria. El apellido Freidel nos dice que sus antepasados fueron alemanes. Con sólo 15 años de edad, en el año 1966, escribe la adaptación dramática de la obra de Tomás Carrasquilla, *En la diestra de Dios padre*, sin conocer la adaptación de Buenaventura. Funda en Medellín en el año 1975 la *Corporación de Teatro y Títeres la Fanfarria* donde lleva a escena prácticamente sólo sus propias obras.

arcaico” y de un “lirismo de lo sórdido”¹², pero que en el ambiente rural no es disonante, si se caracteriza el exceso poético de este lenguaje dialectal como recurso retórico. Este lenguaje dramático lo utiliza Freidel también en obras posteriores.

La mentalidad, el lenguaje y el trasfondo histórico real son criterios infalibles de una identidad muy nacional, si bien de una identidad rural-nacional. La fatalidad como tono de fondo ante el abuso de los poderosos, bajo el que sufre el pueblo, marcan el teatro de Freidel. Según Monleón, Freidel escribe en un “lenguaje de delirio” (p. 15), que quiere decir que Freidel se halla dramáticamente en un estado de éxtasis continuo.

Con *Luterito o El Padre Casafús* (1990) Freidel traslada la acción a la guerrilla colombiana del siglo XIX.

Esta pieza es la adaptación dramática de una novela de Tomás Carrasquilla. En la sucesión rápida de las escenas se expone claramente el trasfondo histórico: nos hallamos en la guerra civil del siglo XIX en Colombia entre liberales, en la obra los impíos, y los conservadores, en la obra los religiosos, concretamente en San Juan de Piedragorda en Antioquia.

Se puede afirmar que en la obra se encuentran rasgos que determinen una identidad nacional, en concreto una identidad rural, que se manifiesta con el dialecto utilizado y con las costumbres y comidas regionales¹³. También se puede vislumbrar una identidad nacional difusa en relación con las guerras de liberación, desde el punto de vista actual, del pasado con motivaciones religiosas o antirreligiosas que se tematizan emocionalmente en el discurso, siempre y cuando exista actualmente una conciencia colectiva y recuerdo o conocimientos sobre estas disputas.

En el mismo contexto histórico de la violencia colombiana de los años cuarenta del siglo XX se ubican los conflictos en *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos* (1986) o *Crisanta sola, soledad Crisanta* (1988) de Víctor Viviescas¹⁴.

En *Aníbal es un fantasma que se repite en los espejos* el pueblo ve en Aníbal una persona desalmada y un maleante, responsable de los asesinatos y atracos cometidos en el pueblo.

¹² JOE BRODERICK, “El teatro de José Manuel Freidel: Golpear la insensibilidad con la cruda belleza”, en José Manuel Freidel, *Teatro*, Ediciones Autores Antioqueños, Medellín, 1993, p. 11.

¹³ Véase escena XI: De como Milagros narra “El Banquete”, pp. 422-423.

¹⁴ Ambas obras en *Teatro* de Viviescas, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000, pp. 157-204, y 1-23, respectivamente.

Viviescas introduce escenas caleidoscópicas que describen los asesinatos y los incendios provocados sin motivo alguno como un caos puro y como crimen contra la población indefensa. José Carlos Reyes dice con razón que son “reminiscencias del esperpento valleincliniano”¹⁵, que le otorgan un cierto ambiente a las escenas.

El dramaturgo mexicano Emilio Carballido expresa en su introducción, cómo Viviescas tocó con esta pieza en la llaga de la identidad, representativa para toda América Latina:

Cuánto quisiéramos no reconocer a ningún otro de nuestros países, pero ¡ay!, en verdad el espectro de Aníbal se refleja en *todos* los espejos¹⁶.

Al igual que *Crisanta sola, soledad Crisanta*, esta obra tiene gran similitud con el teatro expresionista y exaltado de José Manuel Freidel.

Crisanta huye del pueblo a la ciudad para hacerse famosa como cabaretera. La ciudad escogida es Medellín, llena de inseguridad y violencia brutal, crímenes, terror y tráfico de drogas incesante. Cae en las garras de un haragán embustero quien le promete que la va a introducir en el mundo del cabaré. Tras una larga espera la abandona en medio del terror de esa ciudad inhóspita. Crisanta se queda sola con los recuerdos de compañeros sentimentales como Amado o Próspero Eliécer a quienes los asesinaron los terroristas. Este último se le aparece como fantasma en un espejo.

Carlos José Reyes compara al *paisa* Víctor Viviescas (nacido en Medellín en 1958) y su teatro innovador con Heiner Müller o Bernard-Marie Koltés¹⁷. Yo añadiría que sobre todo por el lenguaje exaltado se le puede comparar también en cierta manera con José Manuel Freidel.

Me pregunto si el terror y el pavor que se vive en este rincón del mundo cuñan un estilo común. En efecto se toma como lugar de acción la ciudad de Medellín para una trama ficticia y fantasmagórica. En las acotaciones se puede leer: “Medellín de noche se muestra como un feroz fantasma”¹⁸. Crisanta expresa cómo Medellín puede afligir los ánimos: “...a esta Medellín no la salva nadie y de machos ya está ahíta” (p. 4). En

¹⁵ JOSÉ CARLOS REYES, “Presentación”, en Víctor Viviescas, *Teatro*, Universidad de Antioquia, Medellín, 2000, p. xviii.

¹⁶ EMILIO CARBALLIDO, “Introducción”, en Víctor Viviescas, *Teatro*, p. xxv.

¹⁷ Véase CARLOS JOSÉ REYES, “Presentación”, en Víctor Viviescas, *Teatro*, p. xiii.

¹⁸ VÍCTOR VIVIESCAS, “Crisanta sola, soledad Crisanta”, en *Teatro*, p. 3.

el fondo se oyen las salvas de las ametralladoras, el pánico se refleja en la cara de Crisanta (p. 6).

Una situación en la que uno sólo puede gritar con desesperación: “¡Horror de Medellín, ciudad con vértigo!” (p. 7).

Pasemos al análisis del teatro ecuatoriano.

La aversión y la dependencia simultánea frente a los extranjeros no solamente en cuestiones económicas es el tema de la Comedia New Age *Cholo soys* (2001) del ecuatoriano José Miguel Morán González.

Según el diccionario un *cholo* es un indio o mestizo civilizado u occidentalizado.

El tema es la farsa de crear una obra teatral: se quiere salir de la crisis teatral que vive Ecuador. Para ello se encontraron tres teatreros. Uno es el gringo europeo Christoph, haciendo alusión a Christoph Baumann, a quien, entre otros, va dedicada la obra y quien desde hace más de diez años desempeña un papel muy importante e innovador en el teatro ecuatoriano. Los otros son Pepe y Mosco, dos teatreros ecuatorianos.

Tras ponerse de acuerdo quién dirigirá la obra, improvisan, es decir, ensayan un juego, un “melodrama campesino”¹⁹ lleno de humor que el autor denomina “Comedia New Age” (p. 12). En el diálogo se tematiza la responsabilidad y la culpabilidad por parte de los indiferentes *cholos* de la decadencia del pueblo, o sea de que ya no hay *fiestas* en el pueblo. Con ello se hace alusión a la miseria general en el país:

...culpa es de esos cholos, que no tienen valor patriótico... A esos cholos les encanta que los pisoteen... Esos no luchan por sus hijos ni por sus tierras (p. 9).

Es seguramente una cuestión de la propia identidad de Ecuador. La corrupción en el país también es la responsable de que el país vaya de mal en peor: “...el cáncer de la corrupción ya había hecho metástasis por todos lados” (*id.*).

La aversión entre *cholos* y *gringos* se disputa verbalmente y mediante estereotipos conocidos, como que los foráneos y extranjeros nada tienen que buscar en este país o por lo menos no tienen nada que decir. Resumiendo, no se pueden poner de acuerdo sobre una cooperación sensata. Al final no ha cambiado nada. ¿Es el reflejo de la situación política y social actual en Ecuador o incluso de América Latina?

¹⁹ JOSÉ MIGUEL MORÁN GONZÁLEZ, *Cholo soys. Comedia New Age*, Tiposcrito, p. 12.

El argentino Aristides Vargas, que desde hace 25 años trabaja en Quito, incluye en sus piezas *Nuestra Señora de las Nubes* (1998) o *Jardín de pulpos* (1992) reminiscencias de una violencia que él mismo vivió. Estas piezas intentan ahondar los recuerdos y la memoria de una identidad quebrada.

En *Nuestra Señora de las Nubes*²⁰ los exiliados Oscar y Bruna recuerdan épocas en común de sus vidas en su pueblo *Nuestra Señora de las Nubes*.

A los exiliados se les mira como si fuesen marcianos, se les hace notar y sentir que son foráneos y en el mejor de los casos se les tolera, ya que no nacieron en el país en el que se exilian.

La identidad perdida a causa del exilio se expresa también en el comentario de Bruna cuando dice:

Verá, cuando niña abrazaba a mi perro, entonces mis padres se enfadaban y me exiliaban en mi cuarto; en mi adolescencia abracé a un chico y él me exilió en la soledad, luego de grande, abracé ideas y me exiliaron en este país... (p. 64).

El *Jardín de pulpos* es el “jardín de mi memoria”, según pone en la dedicatoria y quiere decir la memoria o el recuerdo del autor. El lugar de acción es un lugar “desmemoriado, sordo”²¹. José perdió su memoria y Antonia, una mujer misteriosa, debe ayudarlo a recuperarla a través de sueños. La playa, en dónde tienen lugar estos sueños, tiene mala fama, ya que aquí habían matado a jóvenes que echaron al mar. Antonia ve en su sueño a estos jóvenes en un enorme jardín de pulpos, donde son felices:

Un inmenso jardín de pulpos donde viven los jóvenes que murieron jóvenes. Y por las noches se puede escuchar una canción que habla de lo felices que son en su jardín de pulpos. También se pueden ver sus ideas flotando junto a la espuma (p. 79).

Francisco Tobar García muestra la soledad trágica que sufren los latinoamericanos en el extranjero anglófono (Nueva York) en *Las ramas desnudas* (1965).

La historia tiene lugar en el Nueva York del año 1964. Las frases o expresiones intercaladas en inglés documentan dónde viven los *latinos*.

²⁰ *Nuestra Señora de las Nubes* (Segundo ejercicio sobre el exilio), en *Primer Acto*, 1998, núm. 275, 57-72.

²¹ ARÍSTIDES VARGAS, “Jardín de pulpos”, en *Teatro*, Quito, 1997, p. 15.

La componente latina la introduce sobre todo David, la figura clave de la pieza, que procedente de Ecuador hace una escala larga en Sudáfrica antes de llegar a Estados Unidos²². El problema existencial que tienen todas las figuras de la pieza es la soledad.

En un tugurio de mala muerte de Nueva York se habla de banalidades cotidianas. Se emborrachan hasta perder la conciencia y se engañan a sí mismos creyendo en un mundo mejor, aunque cada uno esté desesperado ante su existencia fracasada y sin futuro. La falta de madurez humana, malicia y necedad caracterizan el trato que tienen estas personas entre sí, que como extranjeros son foráneos en el país. El título de la obra se parafrasea con una pregunta: “¿cómo pueden ser hermosos los árboles si las ramas están desnudas?” (p. 265), una metáfora que expresa la vida tan triste de las figuras en esta obra. El joven David se decide a casarse con Bárbara, una mujer ciega y de color, y desata una escena de celos entre los vecinos de la morada, siendo él, al final, la víctima. Bárbara desesperada, al quedar defraudada en su fortuna agrede con un cuchillo al asesino de su amado novio David.

Resumiendo se puede constatar que las obras analizadas del teatro colombiano muestran fragmentos de una identidad difusa, quebrada y traumatizada y en gran parte debido a la vivencia con una guerrilla siempre amenazante en el pasado y en el presente. En las obras analizadas del teatro ecuatoriano se hallan fragmentos de una identidad perdida a causa de un exilio fuera o dentro del país, que es motivo de una soledad existencial.

KLAUS PÖRTL

Mainz/Germersheim

²² FRANCISCO TOBAR GARCÍA, “Las ramas desnudas”, en *Teatro: Trilogía del mar*, Libresca, Quito, 1991, p. 215.

DE VERLAINE A DARÍO: EN TORNO A LOS SENTIDOS. NUEVAS CONSIDERACIONES

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: “Éste —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es don Lope de Vega; éste, Garcilaso; éste Quintana”. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora, y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamó: “¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!)”¹.

Sería suficiente esta confesión del propio Rubén Darío (1867-1916) para aceptar su admiración por Paul Verlaine (1844-1896). Pero no contamos solamente con estas líneas, sino que en la vida del escritor nicaragüense², y sobre todo, en su obra, se advierten abundantes huellas de una apasionada y atentísima lectura de las páginas verlainianas incluidos, por supuesto, los “Poèmes Saturniens”. Nuestro propósito no es ahora el de demostrar cuantitativamente el rastro dejado por el francés en el centroamericano, tarea que ya cuenta con los estudios de Ferreres y otros. Si es momento ahora de atender a la manera de Verlaine³ de incorporar los sentidos a su mundo poético, a través de la sinestesia, y cómo hereda y plasma Darío esta nueva manera en *Azul*. Veremos cómo los sentidos y sus interrelaciones, a través de la sinestesia, que entre ellos creó Verlaine, aparecen utilizados de la misma manera, en numerosos casos, en Darío. Y, con este fin, se creará un puente poético entre “Poèmes Saturniens” (1866), “Jadis et Naguère” (1884) y *Azul* (1888), en un mundo de inefabilidad y ensueño.

La hipótesis que contemplamos de más que posible relación entre la poesía de Verlaine, y particularmente, “Poèmes Saturniens” y “Jadis et

¹ RUBÉN DARÍO, “Palabras liminares”, *Prosas profanas y otros poemas*, en *Poesías completas*, ed. Alfonso Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 1952, p. 546.

² RAFAEL FERRERES recoge en *Verlaine y los modernistas españoles* (Gredos, Madrid, 1975, pp. 15 ss.) los momentos en que Darío conoció a Verlaine por primera vez en París en el Café D’Harcourt, así como en sucesivas ocasiones en que Darío oía al maestro como anónimo y discreto discípulo.

³ OLIVIER BIVORT, “Verlaine à la manière de Verlaine”, en MARTINE BERCOT (ed.), *Verlaine, 1896-1996. Actes du Colloque international des 6-8 juin 1996*, Klincksieck, Paris, 1998, pp. 289-299.

Naguère”, por un lado, y *Azul*, por otro, fue desechada por el propio Juan Ramón Jiménez, quien afirmaba que Darío leyó a Verlaine mucho después que él y los escritores del momento⁴. A la opinión del poeta andaluz se unió la de Erwin K. Mapes⁵ que situaba la influencia de Verlaine a partir de *Prosas profanas*, es decir, ocho años después de *Azul*. La primera publicación de “Poèmes saturniens” data de 1863⁶ en la revista *Le Parnasse Contemporain*⁷. La impresión de *Azul* finaliza el 30 de julio de 1888⁸. El viaje de Rubén a París no se produce hasta 1893, de manera que el contacto real con Verlaine no se produce antes de la escritura de esta obra. Al mismo tiempo, sabemos que Darío residió en Valparaíso, Chile, a partir del 24 de junio de 1886, momento en que es amigo de Pedro Balmaceda Toro, hijo de José Manuel Balmaceda, presidente chileno de 1886 a 1891. En la casa de los Balmaceda Darío tuvo acceso a una riquísima biblioteca de la que Martínez da numerosos detalles en su edición. La biblioteca de los Balmaceda debió de contar entre sus volúmenes con las novísimas páginas de los poetas franceses, y particularmente, de Paul Verlaine.

Martínez recuerda las palabras de Manuel Rodríguez Mendoza, amigo de Darío y Balmaceda, refiriéndose a la “escogida librería de autores contemporáneos, la más valiosa que haya visto a ningún joven dedicado al cultivo de las letras”⁹. El propio Darío deja constancia de dichos libros en *A. de Gilbert* (1890), donde recuerda “libros, muchos libros, libros clásicos, y las últimas novedades de la producción universal, en especial de la francesa. Sobre una mesa diarios, las pilas azules y

⁴ RICARDO GULLÓN, *Conversaciones con Juan Ramón*, Madrid, 1958, p. 56. Juan Ramón mantenía que fue él mismo quien, tras su visita a Burdeos, le proporcionó algunas lecturas de Verlaine a Darío que éste todavía no había leído. La fecha se situaría en torno a 1901.

⁵ ERWIN K. MAPES, *L'influence française dans l'oeuvre de Rubén Darío*, Bibliothèque de la Revue de Littérature Comparée, Paris, 1925.

⁶ PAUL VERLAINE, *Œuvres poétiques complètes*, Laffont, Paris, 1992, p. 3. Algunos poemas datan de fechas bastante anteriores.

⁷ GEORGES ZAYED, *La formation littéraire de Verlaine*, Minard, Paris, 1962, p. 234.

⁸ RUBÉN DARÍO, *Azul. Cantos de vida y esperanza*, ed. J. M. Martínez, Cátedra, Madrid, 2002, p. 24.

⁹ RUBÉN DARÍO, *Azul. Cantos de vida y esperanza*, ed. J. M. Martínez, p. 19. Toma la información de R. SILVA CASTRO, *Rubén Darío a los veinte años*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1966, p. 132.

rojizas de la *Nouvelle Revue* y la *Revue de Deux Mondes*"¹⁰. También la casa y la biblioteca de Eduardo de la Barra era, según Francisco Contreras, un lugar donde Darío "pasaba largas horas"¹¹. Por su parte, Eduardo Poirier recuerda haber despertado a Darío por la mañana después de haber pasado la noche "entregado al delectante estudio de sus maestros favoritos: Hugo, Verlaine, Poe, Walt Whitman"¹². En Santiago acudió de manera frecuente a la Biblioteca Nacional, y también a la de su amigo Samuel Ossa Borne, que estaba "compuesta casi exclusivamente de autores franceses y contemporáneos..."¹³.

Sería probablemente en estos libros donde Darío obtuvo la inspiración para escribir *Azul* a la nueva manera que se estaba desarrollando en Francia. En este punto del camino habría que aclarar qué edición de Verlaine poseían los Balmaceda, y los demás amigos, cuyas bibliotecas frecuentaba Darío. Además de las pistas que encontramos en la comparación de los textos, queda para otro momento la investigación de dichas bibliotecas particulares. Por lo tanto, mantenemos como hipótesis que Darío leyó y se impregnó de las páginas verlainianas, especialmente de los "Poemas Saturnales" en la biblioteca de los Balmaceda, o en la de Santiago de Chile, en su estancia posterior, así como en cualquiera de las antes mencionadas. Pero la filiación intertextual se hace más evidente si atendemos a los textos de ambos autores: es cuando las dudas parecen disiparse.

La elaboración del texto y el uso del lenguaje están supeditados en Verlaine a los principios estéticos que vertebran su poética, y que leemos en "Art poétique"¹⁴. Pretende que el valor de la palabra radique ahora, no tanto en su significado, sino en su musicalidad. Porque la música que componen las palabras crea estados poéticos abstractos que se separan de lo tangible del lenguaje escrito. La música de los versos es sugeridora de esos estados poéticos intangibles. La métrica debe contribuir a esa "melodiosidad"¹⁵ con versos impares, ya que, según Verlaine, son más melodiosos al romper la cadencia habitual, haciéndose más difuminados, y, por tanto, más solubles al aire, en el que nada pesa. En esta intangibili-

¹⁰ *Ibid.*, p. 19.

¹¹ F. CONTRERAS, *Rubén Darío, su vida y su obra*, Agencia Mundial de Librería, Barcelona, 1930.

¹² RUBÉN DARÍO, *op. cit.*, p. 20 (DE SILVA, *op. cit.*, p. 187).

¹³ RAÚL SILVA CASTRO, *op. cit.*, p. 151.

¹⁴ PAUL VERLAINE, *op. cit.*, pp. 150-151.

¹⁵ Aunque el término no existe en la lengua española, no encuentro otra que exprese mejor la esencia de la cualidad de aquello que llamamos melódico.

dad y “melodiosidad” de una esfera poética más elevada es donde hallamos la sinestesia verlainiana en plena actividad. Si se ha dicho que las palabras prescinden un tanto de su significado, valorando más su ropaje musical, la sinestesia contribuye a ello creando puentes entre dichas palabras.

De acuerdo con la propia etimología de sinestesia¹⁶, el concepto de percibir dos experiencias sensoriales interrelacionadas en un solo ejercicio sensorial ha sido estudiado desde la Antigüedad. Desde Pitágoras (s. VI a. C.) hasta la actualidad, pasando por el artista milanés G. Arcimboldo (1527-1593), I. Newton o el pintor ruso W. Kandinsky (1866-1944), la crítica se ha esforzado por esclarecer las conexiones entre música-pintura, música-color, letras-color..., en definitiva, todos los caminos posibles de la sinestesia. Day (1996) estudia las posibles combinaciones que surgen de la unión de los cinco sentidos entre sí en *Gravity's Rainbow*, de Thomas Pynchon (1973), y ofrece como resultado, que en inglés el concepto de metáfora sinestésica incluye frases como “colores pesados”, “sonidos oscuros” u “olores dulces”. En otro trabajo (2001), Day revisa conocidos estudios de Jakobson, Cytowic y Wheeler, para demostrar tendencias apreciables en cuanto a la atribución de grafemas y fonemas a colores específicos.

En el caso de Verlaine y Darío, los sentidos son los protagonistas, configurando un nuevo mundo poético; lo vemos en las páginas de “Poèmes Saturniens”, así como en “Jadis et Naguère”. Los perfumes se hacen “pesados” y “calientes” en “Crêpuscule du noir mystique”¹⁷. Las sensaciones olfativas, en este caso, perfumes, también importantes en Baudelaire (“les parfums, les couleurs et les sons se répondent...”)¹⁸, pueden tomar cuerpo de letra en términos como olores, aromas o humo. El perfume, que en esencia no es algo tangible, sino que se esparce en el aire de manera invisible, en este caso muda su usual corporeidad y se concretiza en el poema, haciéndose “pesado” y “caliente”. El perfume cambia su natural esencia para contribuir a la interrelación sensual. Y es que poniendo en relación los sentidos, se confunden las concepciones de ambos, produciendo un efecto y un ambiente más etéreo, difuminado, irreal, elevado, en definitiva, poético.

¹⁶ Del griego *syn* (juntos) y *aesthesis* (percibir).

¹⁷ *Op. cit.*, p. 20.

¹⁸ Verso perteneciente a “Correspondences” (CHARLES BAUDELAIRE, *Complete poems*, Carcanet, Manchester, 1997, p. 18).

En otra ocasión, en “Dans les bois”, los perfumes nos soplan “tibios”. El perfume no solo toma corporeidad, sino que adquiere temperatura. Lo macabro se apodera de la situación y en los versos se plasma mediante sensaciones: “mysthiques” (místicos), “épouvantable” (espantoso), “par les forêts je tremble à la façon d’un lache...” (por los bosques tiemblo como un cobarde), “des morts” (muertos), “sinistre” (sinistro), “une horreur trinale et profonde” (un horror *trinale*¹⁹ y profundo), y un largo etcétera.

En “Palomas blancas y garzas morenas”²⁰ hallamos una sinestesia utilizada por Verlaine, “perfumes tibios”, que como allí, pone en relación los olores con la dimensión táctil. Una vez más algo que se difumina en el aire, como el perfume, adquiere una corporeidad “tibia”, adjetivo que contribuye a la indeterminación, no solo de la temperatura sino también de la situación, que casi se imagina.

En “La Ninfa” las rosas y las violetas cobran protagonismo; unas exhalan “perfumes dulces” y otras muestran un “color apacible”. Las flores y los colores, que fueron importantes para los simbolistas, y también para los románticos²¹, vuelven a ser requeridas en este momento. Para todos ellos, y también para Verlaine y Darío, las flores y los colores contribuyen a la creación de una variedad cromática, que facilita la pintura de un mundo poético.

Olores, perfumes... todo un *corpus* que permite la creación de un ambiente poético propicio en la poesía de Verlaine. En los dos casos anteriores los perfumes toman cuerpo para contribuir a un ambiente místico, crepuscular en uno, y macabro en otro. En el caso de Darío, el uso de los perfumes se aleja de la veta baudelairiana y recrea un ambiente mucho más simbolista, más apacible, lleno de luz y color. Es momento ahora, y siempre que nos acercamos a las páginas de Darío, de

¹⁹ No habiendo encontrado una traducción apropiada, me limito a reproducir el vocablo original.

²⁰ RUBÉN DARÍO, *Azul. Cantos de vida y esperanza*, ed. J. M. Martínez, p. 214.

²¹ Recuérdesse la polémica que surgió en Alemania con la flor azul que tanto criticó Heinrich Heine, y que los consagró como grupo. Esa flor azul la vio en sueños el protagonista de *Heinrich von Ofterdingen*, obra de Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801). En el caso de Bécquer, baste recordar la rima de las “azules campanillas”, publicada en *El Museo Universal*, el 13 de mayo de 1866. G. A. BÉCQUER, *Rimas*, ed. Russell P. Sebold, Espasa-Calpe, Madrid, 1989, pp. 223-225). En el caso de Rubén Darío, él mismo declara en *Historia de mis libros*, que, tras una reciente lectura de autores franceses, “el azul es el color del ensueño, de lo helénico y célico”.

recordar que el poeta nicaragüense se destaca más que nada por su habilidad para integrar distintas “esencias de España, y de Francia, y del resto de Europa para unirlas, con sabia alquimia personal, a las arcanas esencias que había acumulado en los años formativos de su niñez centroamericana”²².

El silencio²³, es otro motivo común de la sinestesia. Verlaine pinta el silencio de negro en “Dans les bois”²⁴. Para pretender una atmósfera ideal en la que se pueda advertir la musicalidad de las palabras, se hace necesaria la presencia del silencio. Éste, junto con la música no son, ni mucho menos, dos términos antitéticos; en un entorno neoplatónico, nuestro silencio equivaldría a las notas acordadas de la música de las esferas, una música constante que carece de silencios. Por otra parte, la palabra no siempre sirve al poeta para expresar lo que quiere, ya que le puede resultar una cárcel. Por eso, en otras ocasiones se recurre al silencio, para no cargar a las palabras con un significado no pertinente en ese momento.

²² J. J. ARROM, “El oro, la pluma y la piedra preciosa. Indagaciones sobre el trasfondo indígena de la poesía de Darío”, *Certidumbre de América. Estudios de letras, folklore y cultura*, Gredos, Madrid, 1971, p. 99.

²³ Silencio y su uso poético no es nuevo cuando Verlaine lo lleva a sus páginas. Sobre las virtudes y beneficios del silencio, cabe recordar su importancia en los banquetes de la Roma clásica: a cada comensal se le colocaba en la mesa una rosa como recordatorio de la necesaria discreción del silencio. Es el “Sub rosa” (die Rose auch zum Symbol der Verschwiegenheit): en Hans Biedermann, *Lexikon der Symbole*, Droemer-Knauers, München, 1989, p. 365. El silencio y la discreción pasaron en el XVII español a la literatura, de la mano de Gracián, entre otros, quien elaboró toda una poética en torno al silencio. Recordemos que en *El Criticón*, Andrenio no se hace persona hasta que Critilo lo enseña a hablar. Gracián sigue a Erasmo en la idea de que lenguaje y juicio van unidos. Para ambos, el callar o el silencio avisa de los peligros y vicios de la palabra. El lenguaje debe ajustarse a la virtud de la prudencia. En la poesía moderna, Bécquer recurre también al silencio como ambiente propicio para la ensoñación, momento de la creación poética. En las letras alemanas fue Hölderlin quien se preocupó por el valor del silencio. En las francesas, Rimbaud. Sobre el uso del silencio en diferentes épocas literarias pueden verse los siguientes trabajos: CLAUDIO GUILLÉN, *Teorías de la historia literaria*, Espasa-Calpe, Madrid, 1989; GEORGES STEINER, *Language and silence: Essays on language, literature and the inhuman*, Atheneum, New York, 1967; MAX PICARD, *El mundo del silencio*, Chicago, 1967; AURORA EGIDO, *La rosa de silencio. (Estudios sobre Gracián)*, Alianza, Madrid, 1996; GILBERTO MENDONÇA TELES, *Retórica do silencio. T. 1: Teoria y prática do texto literario*, José Olympio Editora, Río de Janeiro, 1989.

²⁴ PAUL VERLAINE, “Poèmes Saturniens”, p. 29.

No es gratuito recordar este pensamiento neoplatónico porque, tanto en esta teoría como en Verlaine, el silencio hace posible alejarse de lo tangible de este mundo de cosas, para adentrarse en un mundo de ideas. Que el silencio sea negro en este caso, recuerda que los colores también contribuyen a crear ese mundo de inconcreción con su esencial vocación cromática. El significado de este silencio negro se entiende cuando se pone en contraste con otros silencios, de otros colores, tonos o matices. Esa diferencia contribuye también a la atmósfera que persigue Verlaine.

Los colores constituyen el principal eje vertebrador de la poesía verlainiana. El entrelazamiento de los sentidos y de los colores supone una rica fuente de matices, que modifica situaciones y descripciones dentro de ese mundo poético en el que dichos colores no describen objetivamente, sino que matizan subjetivamente. En uno de los cuentos que recoge Eckerman en sus *Gespräche mit Goethe (Conversaciones con Goethe)*²⁵, el escritor alemán hace referencia a los colores: "...die Farbe sei den Dingen angeschaffen; denn wie es in der Natur ein säurendes gebe, so gebe es auch ein Färbendes" (los colores aparecen asimilados a las cosas; entonces, lo que en la Naturaleza es algo ácido, lo es también en los colores)²⁶. La reflexión de Goethe es pertinente ahora, ya que la sinestesia equipara del mismo modo elementos pertenecientes a diferentes mundos sensoriales, e incluso elementos pertenecientes a la naturaleza, y fuera de ella.

De todos los colores el gris es el preferido del poeta francés, el que más sirve a sus propósitos de indefinibilidad: le otorga una categoría poética que no había tenido antes. Se reviste de un nuevo valor simbólico, de opacidad e imprecisión, lejano de lo brillante y acentuado, y muy propicio, por tanto, para construir un escenario etéreo: "La chanson grise/ où l'Indécis au Précis se joint" ("La canción gris/ donde lo Indeciso a lo Preciso se une...")²⁷, dice Verlaine en "Art Poétique".

Una "hora fría" se describe en "L'angélus du matin" ("El ángelus de la mañana")²⁸. Atrás queda apuntada la importancia del color gris en la poética verlainiana y su significado. Pero en este poema, el color gris no es más que el culmen de toda una serie de elementos relacionados con el

²⁵ JOHANN PETER ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens (Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida)*, Max Hesse's Verlag, Leipzig, 1902-1903, p. 149.

²⁶ La traducción es mía.

²⁷ La traducción es mía.

²⁸ PAUL VERLAINE, "Jadis et Naguère", p. 179.

mundo de los colores, en otras palabras, con imágenes visuales. Y sobre todo, la gama cromática de la que somos testigos en este poema: “des tons d’écarlate” (tonos escarlata), “aurore” (aurora), “horizon ensanglanté” (horizonte sangriento), “la nuit rêveuse, bleue et/ Pâlit, scintille...” (la noche soñadora, azul y/ pálida, centellea...), “au bord de rose...” (al borde del rosa), “brouillards légers” (nieblas ligeras) y “la lumière accrue” (la luz recrudece). Pareciera como si la aurora, que tanta tinta ha hecho correr en nuestra literatura desde la clasicidad grecolatina, sea ahora el momento idóneo para ver todos los colores que hemos localizado en “Poèmes Saturniens” y en “Jadis et Naguère”. Aunque en esta “hora fría y gris” no disponemos de un silencio matizado por los colores, si que disfrutamos de él: “L’ombre du bois plein de silence” (La sombra del bosque lleno de silencio). Y es que el silencio, una vez más en este caso, es elemento indispensable para la creación de un ambiente íntimo y próximo al del sueño de la noche que acabamos de abandonar. Ambos aspectos contribuyen a una expresión indecisa, y matizada, como ya hemos visto, por medio de los colores.

En “Effet de nuit”²⁹ nos envuelve un “aire negro”. Los elementos, los más típicos de nuestro siglo XIX literario: “la nuit” (la noche), “la pluie” (la lluvia), “une ville gothique” (una ciudad gótica), “l’horreur” (el horror), “fuligineux fueillis” (oscuras hojarascas). Hasta se nos pinta el follaje a derecha e izquierda (“feuillage”) como expresión del poder de la naturaleza sobre cualquier imposición artificial. Pero un “lointain gris” (lejanía gris) y un “air noir” (aire negro) nos traen de nuevo al tiempo de Verlaine. Junto al significado del color gris verlainiano, “l’air noir” (aire negro) es la expresión más clara de la amalgama de unos sentidos sobre otros, ya que el negro constituye la ausencia o la absorción total de los rayos luminosos.

En el segundo no es la noche quien nos envuelve, sino la niebla (“brouillard”) que crea en torno de sí toda una escena de melancolía: la luna tiñe el horizonte de un rojo que se confunde con el negro del aire. Las ranas y los juncos verdes emergen de entre los nenúfares para admirar cómo Venus asciende a su nocturna posición. Ahora el aire negro es el telón de fondo para que la Luna, o Venus, aparezca radiante entre “fleurs” y “lucioles”.

No encontramos en *Azul* un caso idéntico al de Verlaine, pero sí uno similar. En “Venus”, uno de los “Sonetos áureos”, pertenecientes a *Azul*, hallamos una imagen equivalente al “aire negro”, del que hablábamos

²⁹ *Ibid.*, p. 17.

más arriba. En el soneto áureo se dice así: “...En el oscuro cielo Venus bella temblando lucía,/ como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín...”; en este caso, “oscuro cielo” y “ébano” equivaldrían a “aire negro”³⁰. Por otra parte, por el conocimiento que Darío ha demostrado de las culturas indígenas, cabría una posible conexión entre este soneto y el sistema maya de combinación de día y noche: como es sabido, el planeta Venus aparece dos veces al día: una, como estrella de la Mañana, llamada *Phosphorus*; y otra como estrella de la tarde, llamada *Herperus*. Esa dualidad Lucifer-Vesper, como señala Paz, ha impresionado a todas las civilizaciones por su condición de ambigüedad esencial del universo, un nudo de imágenes y fuerzas ambivalentes³¹.

Una niebla rosa y amarilla se nos presenta en “Sonnet Boiteux”³². No olvidando el sentido melancólico de la niebla verlainiana, se advierten en este caso los colores que toma, cuando hemos cambiado de una escena de la naturaleza bajo la luna, por una en Londres. Ahora vemos cómo un animal se desangra, “martirio sin esperanza”, en un ambiente en que las cosas aparecen en escena en formas como “pequeñas viejas”, y en el que todo acaba tristemente. La niebla, propia de cualquier paisaje intimista, vestida de rosa y amarillo, está destinada a los ambientes poco agradables en un entorno poético.

¿Un mismo “ardeur”? Evidentemente no, como tampoco lo son el blanco y el rojo. El color blanco de “Allegorie” mantiene conexiones con “incolore” (incoloro), “nuage” (nube) y “lumineuses” (luminosas). Pero si vamos más allá y utilizamos los colores para caracterizar conceptos propios de otras sensaciones, el blanco encuentra otros puntos de apoyo: “matin” (mañana), “un souffle” (un soplo), “silence” (silencio), “immobilité” (inmovilidad) o “pierres” (piedras). En el caso de “Les loups” (Los lobos), el “ardeur rouge” (ardor rojo) tiene otra razón de ser. Es el color que da cuerpo cromáticamente a todo el poema. Es el protagonista, y unifica toda una serie de elementos con los que les une una filiación

³⁰ DARÍO, *Azul. Cantos de vida y esperanza*, ed. J. M. Martínez, p. 287. Téngase en cuenta el color de la madera de ébano; el *Diccionario* de la Real Academia Española lo define así: “Árbol exótico, de la familia de las ebenáceas, de diez a doce metros de altura, de copa ancha, tronco grueso, madera maciza, pesada, lisa, *muy negra* por el centro y blanquecina hacia la corteza, que es gris; hojas alternas, enteras, lanceoladas, de color verde oscuro, flores, verdosas y bayas redondas y amarillentas” (*DRAE*, 21^a ed., 1992).

³¹ PAZ, *Pedra de Sol / Piedra de Sol*, ed. y trad. de Horácio Costa, Edit. Guanabara, Río de Janeiro, 1988, p. 46. Nota del propio Octavio Paz.

³² VERLAINE, “Jadis et Naguère”, p. 148.

cromática: “bataille” (batalla), “gueules” (lenguas), “roux” (pelirrojos), “guerre” (guerra), “vermeils” (bermellones), o “amour” (amor). Esta omnipresencia del rojo acaba en la estrofa 25. Después, “Le soir. – Silence et calme...” Cuando el silencio acaba con la acción que representa el rojo, llega su tranquilidad, la lontananza gris, y la luna. En el ejemplo anterior hemos visto que el color blanco lo había utilizado Verlaine como símbolo de la incoloridad, quizá la incoloridad del color perfecto, pues resulta de la combinación de todos los colores del espectro solar. Y por eso es el destinado al silencio, en otras palabras, al elemento generador de la atmósfera poética.

La atmósfera poética que pinta Rubén Darío en *Azul* nos resulta, cuando menos, similar a la que ofrece Verlaine, aunque no con tantos matices. Atendamos ahora a la pintura de los sentidos que nos ofrece Darío en *Azul*. La sinestesia en Rubén es utilizada con similar finalidad que en la poesía del autor francés. Los sabores se confunden con los olores, los colores se huelen, la música se hace dulce y la lluvia deviene blanca.

En torno a la “dulzura musical” que describe en “El rubí”³³ una ligera caída de agua, encontramos varias imágenes que contribuyen a conformar el ambiente poético propicio. La imagen del “hilo de agua” que describe su caída, fue usada ya por los románticos, especialmente por Bécquer, creando toda un repertorio de imágenes relacionadas con “hilo” (“hilo de agua”, “de luz”, “de oro”...). La música que produce esa pequeña caída de agua, hecha de gotas armónicas, se hace dulce, como también era dulce la musicalidad de las palabras de Verlaine. El símil que cierra la imagen completa la inconcreción de la pintura. Una flauta metálica soplada levemente. Como en Bécquer, que utilizó tanto este adverbio, como su forma adjetival (leve), y como hemos visto en Verlaine, términos como éste contribuyen a la indefinición, quizá la que pretende producir el francés con su poesía.

El color blanco lo reserva Darío para la lluvia o la nieve suave, como en “El rey burgués”³⁴, cuando dice “lluvia blanca de plumillas cristalizadas”, o para el frío invernal, “...bajo la blancura implacable y helada”³⁵. El color blanco se asocia a la meteorología, pero no para describirla objetivamente, sino para pintar una imagen subjetiva. Una “lluvia blanca” y una “blancura implacable y helada” ponen más de manifiesto

³³ R. DARÍO, *op. cit.*, p. 193.

³⁴ *Ibid.*, p. 161.

³⁵ *Id.*

la sensación de frío, el sentimiento de la temperatura en la noche, que el color en sí del paisaje. Una vez más un color, que pertenece al campo de lo visual, sirve para referirse a otro campo de sensaciones.

La luz es otro de los motivos que Darío utiliza para inferir un sentido en otro. La luz puede ser dulce cuando ilumina todo³⁶, cuando es una luz clara. En otras ocasiones el sol ofrece una “caricia pálida”³⁷, cuando no es tan definida. Entre el espacio que ofrecen las “cúpulas doradas”, reservado para los aromas sagrados que ascienden a lo largo de las “altas columnas” y se extienden por los “hermosos frisos” la luz se adentra trémula y tímida como la “caricia pálida” a una violeta en flor.

A la luz de los textos de ambos escritores, y tras la comparación hecha entre algunos de ellos, nos parece clara la huella que el francés dejó en el nicaragüense, y que, por tanto, no cabría duda de si Darío leyó a Verlaine antes de escribir *Azul*. Por las razones que más arriba quedan expuestas, parece evidente.

El lenguaje y su supuesta insuficiencia para la poesía es el eje vertebrador de la poética de ambos poetas. En estas páginas hemos visto cómo la sinestesia resulta ser una solución adecuada a la insuficiencia del lenguaje³⁸. Este recurso les ha permitido ascender desde un lenguaje simple y corriente, a otro más elevado y etéreo, más propicio para la poesía, según ellos. Este lenguaje etéreo e inefable es creado a través de la sinestesia, que por el entrelazamiento de las experiencias sensoriales, nos eleva a una región de expresión tenue e indecisa.

Que el olfato y la vista sean los sentidos más utilizados no es una cuestión baladí, ya que son los sentidos que más y mejor plasman la evasión de lo tangible, que ambos escritores requieren. Pero el olfato y la vista son los que se sitúan en el aire, los que no necesitan soporte material; por eso son los más utilizados, por su naturaleza etérea e intangible, y ambos contribuyen al lenguaje pretendidamente indeterminado, al igual que los colores, aquellos que Rimbaud rescata en “Voyelles” como protagonistas de su poética. Y si Rimbaud dedica en sus versos un color a cada vocal, atrás quedan las correspondencias que Verlaine establece entre sus colores y determinadas sensaciones. De entre todos ellos, el gris, como emblema de su poesía, de su lenguaje indeterminado y difuso de la canción gris. El color que encarna el matiz por

³⁶ “El rubí”, *ibid.*, p. 192.

³⁷ “La canción del oro”, *ibid.*, p. 185.

³⁸ GUILLÉN, “Lenguaje insuficiente. Bécquer o lo inefable soñado”, *Lenguaje y poesía*, Alianza, Madrid, 1969.

autonomasia. Verlaine creyó en el matiz, e hizo de él una religión. En torno al gris, el negro, característico de la noche y su silencio; y el blanco, que se destina al silencio absoluto, propicio para la creación poética.

“Les parfums, les couleurs et les sons se répondent”³⁹ (Los perfumes, los colores y los sonidos se corresponden). Otros colores, como el rosa y el amarillo servirán para caracterizar negativamente; o el rojo, que vemos acompañado de todo un séquito de términos que pueden ser vistos u oídos en rojo.

Rubén Darío se impregnó de toda esta tarea poética y la supo plasmar en su obra, pero haciéndola suya, como siempre hizo, de modo y manera que no puede pretenderse encontrar en sus versos a un Paul Verlaine íntegro. Si hemos de poner en relieve algún aspecto común entre ambos autores, debe ser, sin lugar a dudas, la necesidad de los dos de crear una atmósfera poética propicia para la creación, bien sea mediante colores, perfumes, sonidos, siluetas, imágenes... Porque, según ellos, la poesía habita en un mundo que no es éste en que vivimos; es un espacio más allá de los sentidos, y llegamos a él a través de sensaciones interrelacionadas, matizadas las más de las veces, por colores. Victor Hugo dijo que “l’art c’est l’azûr”, abriendo un nuevo camino para una nueva era poética; y en pintura, Auguste Renoir afirmó en este momento que “con el azul el impresionismo nace”.

No es peregrino afirmar que el color azul estaba detrás de la poesía de Verlaine y de Darío; pero hay que hacerlo con matices. Al hablar de Verlaine y de Darío, estamos inmersos en una nueva estética, el simbolismo y el modernismo, principalmente, en las que los colores cobran una importancia suma, entre ellos, el azul. Si antes fueron los románticos y después los simbolistas o los parnasianos quienes recurrieron al azul, ahora eran Verlaine y Darío. Pero cabe recordar a los primeros porque tanto unos como otros hacen el mismo uso de dicho color. Todos ellos tienen en común la necesidad de creación de un mundo de ensueño en el que todo gire en torno al azul, el azul cerúleo de un cielo despejado, o el azul matizado de unas campanillas en flor.

CARLOS MIGUEL PUEYO

University of Illinois at Chicago

³⁹BAUDELAIRE, “Correspondences”, *Complet poems*, Pléiade, Paris, 1997, p. 18.

IDENTIDAD E IDENTIDADES EN LOS CUENTOS DE MEDARDO FRAILE

Medardo Fraile nació en Madrid el 21 de marzo de 1925. Su primera ficción narrativa surgió a la edad de cinco años en un banco madrileño de la calle Princesa, hecho que además de sorprendernos, hace que nos preguntemos por qué un niño de cinco años se sienta en un banco en Madrid y siente la necesidad de crear un relato, de manera aparentemente sencilla, y poco habitual en un niño de su edad, por la naturaleza del relato. La lectura de su obra narrativa, tan estrechamente unida a su biografía, así como alguno de sus numerosos artículos, nos confirman el efecto que produjo en el Medardo Fraile niño la ausencia de su madre, fallecida meses antes del surgimiento de ese primer cuento. Él mismo en “Crónica de mí mismo y alrededores” (artículo publicado en 1988 y posteriormente en 1997)¹ nos confirma sucintamente ese dato: “Hasta los cinco años, mi vida estuvo condicionada por la enfermedad de mi madre, que murió a los treinta y tres años de una cardiopatía de tipo reumático”. Este hecho, esquematizado aquí de modo meramente informativo, cobra una mayor emotividad al ser transformado en ficción narrativa en su novela *Autobiografía* (publicada en 1986)², que además de suponer un documento importante como testimonio del ambiente madrileño desde los años veinticinco a los años treinta del pasado siglo, es también el resultado de los sentimientos de ausencia y soledad que produjo en el jovencísimo Medardo Fraile la muerte de su madre, que marcó su vida, y de una forma decisiva también el desarrollo de su oficio, primero en España, y posteriormente, a partir de 1964 en el Reino Unido, donde vive actualmente. Y aquí tenemos la primera huella dactilar, las primeras señas de su identidad y la necesidad de contar, que lo lleva hacia la escritura. De las páginas de su novela, su única novela larga, extraemos el siguiente fragmento:

Al llegar al portal se soltó y subió la escalera a saltos. La puerta estaba entornada. La empujó y se lanzó a la alcoba a besar a su madre. Abrió

¹ “Crónica de mí mismo y alrededores”, en *Las Nuevas Letras. El cuento hoy en España*, Barcelona, 1988, núm. 8, pp. 70-79; reimpresso, con modificaciones en *Documento Nacional*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1997.

² *Autobiografía*, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1986.

la puerta y vió el cuarto vacío y el balcón de par en par y, en un rincón un montón de lana.

Alguien le llevó al comedor, mientras el beso que le corría prisa dar, ahorrado tantos días, se le anudaba incrédulo en el cuerpo, en el vacío, en el aire.

La muerte de su madre constituye un momento crucial aunque todavía temprano del desarrollo de su escritura, en ese despertar de su mente creadora, y se produce en Madrid, acompañado por otro niño. De este modo, en “Más de cien cuentos en busca de su autor” (publicado por primera vez en 1994, con posteriores versiones y reimpresiones)³ narra ese momento inicial de ficción narrativa necesariamente provocada por la realidad:

El primer cuento que recuerdo —y si lo recuerdo será por algo—, lo hilvané en Madrid, oralmente, a los cinco años, en un banco de la calle Princesa. Mi madre había muerto meses antes y yo vivía en nuestra casa con mi padre, casi siempre ausente, y mi madrina. Aquel día salí de mi colegio necesitando un pañuelo, no sé por qué. Llegué a casa, no había nadie, volví a la calle y me senté en un banco. A mi lado se sentó un niño y yo le conté la tragedia que suponía estar sin pañuelo y sin posibilidades de tenerlo, agregando por mi cuenta, que mi madrina, viuda y joven, se había marchado de casa para siempre, con un cabo de infantería destinado en África. Aquel cuento callejero fue mi primer relato adivinatorio, o cuento de verdad, y aún no sé por qué elegí un banco público para contar la historia a un desconocido y por qué, con intuición genial, enjugué tanta crónica —orfandad, abandono— en aquel pañuelo de mocos o lágrimas, e inventé una mentira que dejó de serlo, porque mi madrina no se fue a África con el cabo, pero sí a casa de sus padres a los pocos meses.

El mismo recuerdo de este episodio de la infancia lo encontramos ampliado en el cuento titulado “El banco”, contenido en *Contrasombras* (1998)⁴ y en su último libro, publicado en marzo de 2004, y que lleva por título *Escritura y verdad*⁵. En este relato se aportan más detalles sobre el espacio

³ En un principio Medardo Fraile publica este artículo con el título “Ochenta cuentos en busca de su autor”, en la revista *Lucanor*, en Pamplona, en mayo de 1994. Con posterioridad cambia el título por “Más de cien cuentos en busca de su autor” y lo publica en *Documento Nacional* (Huerga y Fierro Editores, Madrid, 1997).

⁴ *Contrasombras. Cuentos*, Pre-Textos, Valencia, 1998.

⁵ *Escritura y verdad*, ed. Ángel Zapata, Páginas de Espuma, Madrid, 2004.

urbano inequívocamente madrileño. La descripción mucho más detallada del suceso, lleva a otra descripción más detallada de una zona del Madrid de los años treinta. Se hace perceptible el movimiento de la ciudad a horas matinales. En plena descripción se nombran La Moncloa y el Parque del Oeste como lugares por los que transita la memoria del autor:

La escuela estaba cerca, pero había que atravesar una calle con tranvías y, cruzarla dos veces, volvía la mañana azarosa. Al principio era agarrar la mano loca de la madrina, que decía: “¡Espera!”, “¡Vamos!”, “No, ahora no”, “Vamos, corre, vamos”. Después de cruzarla solo, mirando y remirando, con cara de angustia, a un lado y otro. En la acera más cercana a casa había un banco doble con respaldo en el centro y enseguida, la esquina del bar; a continuación tres portales —el último era el mío— y, enfrente, los árboles añosos de la Moncloa. Entre los árboles y por las cuestas del Parque del Oeste, se perdía la madrina a veces cogida de la mano de un cabo...⁶.

Y posteriormente, el sentimiento de soledad y abandono florece en su contacto con la ciudad, al observar la cantidad de gente que hay en la calle. En medio de esa agitación urbana, nuestro protagonista, al no encontrar a nadie en su casa, salió a la calle de nuevo, miró hacia los árboles de La Moncloa y a su alrededor, y no vio a nadie. Se percató de que estaba solo y decidió sentarse en un banco, literalmente “de espaldas a los tranvías”; y en definitiva, de espaldas a su ciudad, pues ni siquiera la ciudad podía paliar su sentimiento de abandono en aquellos momentos en que, sin entender la muerte (“yo no entendía la muerte”, nos dice el protagonista en el cuento), sentía la ausencia afectiva como consecuencia de ella.

No nos equivocamos al afirmar que la memoria juega un papel fundamental como reveladora de su identidad y se encuentra estrechamente vinculada a un país, España, y a dos contextos, uno urbano, madrileño, y otro rural, de Úbeda —donde visita a su familia materna.

A partir de ese tiempo esencial y trascendente de los cinco años, la infancia de Medardo Fraile discurre, sobre todo, íntimamente unida a la vida cotidiana madrileña, con la que se identificará a lo largo de toda su vida. Por tanto, el material revivido y recreado en la mayoría de sus cuentos (exceptuando los de ambiente inglés y escocés, y algún otro), bebe fundamentalmente en las fuentes de esa infancia y gran parte de su juventud

⁶ Todos los fragmentos de los cuentos de Medardo Fraile citados en el presente estudio, se han tomado de *Escritura y verdad*, volumen que recoge la totalidad de sus relatos hasta el momento actual.

transcurridas en Madrid. Así encontramos en sus páginas desde instituciones de enseñanza, hasta personajes entrañables como profesores de los años estudiantiles y anécdotas que nos llegan con tierna y tolerante ironía. Paradigma de ello es un cuento titulado “Episodio Nacional” (recogido en *Contrasombras*), que nos relata el curso 1935-1936 en el Instituto de Bachillerato Calderón de la Barca, evocándonos aquella época con maestría, concentrando su atención en un personaje llamado Plácido Dornaletche, compañero de estudios, y trayéndonos al presente el recuerdo de sus entrañables profesores, “con nombres llenos de bonanza y luz” como eran Antonio Machado, Helena Gómez-Moreno, o Julia o Carmen Burell. Se nos describe el Madrid de aquellos tiempos y se nos describen los lugares, calles y esquinas significativos del mismo Madrid del autor, el que él recorría tantas veces. Así cuando su compañero y él salían del Instituto, doblaban por la esquina de Mártires de Alcalá, por Santa Cruz de Marcenado arriba, y no acababan de llegar nunca a la esquina de Conde-Duque. Se nos cuenta de manera entrañable cómo detenían el tiempo hablando parados –“sin oídos ni tiempo para los relojes” en palabras del autor–, entre charla y risas. Se nos describe por un lado un Madrid un tanto diferente al de su infancia, en el que se siente menos solo, y por otro lado, en el mismo relato, se nos comienzan a dar pinceladas de lo que fue la ciudad a partir del 18 de julio y cómo les afectó a ellos:

El 18 de julio, los ofendidos de derechas y de izquierdas decidieron mejorar España destrozándola y se enzarzaron en una guerra civil con matanzas horribles en ambas retaguardias y los bachilleres en ciernes que vivíamos en Madrid no pudimos continuar los estudios hasta bien entrado el año 37. Hubo colas enormes para saciar el hambre con lentejas, boniatos y pipas de girasol y caminatas de un día a las huertas y los pueblos cercanos para volver con un pan o tres lechugas, pero los niños aprovechábamos las barricadas para jugar con piedras a la guerra y, al atardecer, el parte bélico que se oía radiado por las ventanas abiertas parecía extender y adensar la tarde del crepúsculo.

Era el Madrid de la guerra, de la destrucción, que trascendía los juegos de niños, era la realidad que se estaba viviendo en España. No podía faltar la Guerra Civil en sus cuentos, al igual que no está ausente en la obra de otros compañeros de generación, de la llamada “Generación de los niños

de la Guerra”⁷. Y no es el único relato, dentro de su producción, que recoge un testimonio de lo que fue la Guerra. En “*El retrato*” por ejemplo, ésta se sugiere. El autor no dice que se trata de un episodio de la Guerra Civil, sin embargo, bastan unas breves pero inequívocas pinceladas para que el lector lo imagine.

Los cuentos de Medardo Fraile ofrecen una estrecha relación literatura-vida. Debido a esa manía de sinceridad, que viene a ser casi una necesidad en Medardo Fraile —como él mismo ha afirmado en varias ocasiones—, su vida y su obra son unitarias. En la mayoría de sus relatos se rastrean motivos o detalles autobiográficos, no obstante, hay algunos en los que son quizá más evidentes: en “Un alma sensible” Goyo, el protagonista, padece de excesiva sensibilidad. Medardo se burla discretamente de algunos aspectos del mundo que conoció en su juventud, cuando pertenecía al primer grupo de teatro experimental de la posguerra española. “La presencia de Berta” tiene que ver con una incómoda experiencia de Medardo en la primera casa madrileña de Ignacio Aldecoa, junto al Manzanares. Jacobo es un personaje tremendamente tímido que se azora ante la presencia de Berta, amiga del matrimonio de la casa en que se encuentran.

La experiencia de Medardo Fraile en la Universidad Complutense de Madrid, supuso un desencanto no sólo para él, sino para otros miembros de su generación, amigos y compañeros en las aulas. En “Crónica de mí mismo y alrededores” nos relata cómo fueron “sedientos de literatura” y se encontraron con asignaturas que no les gustaban. A pesar de todo, se licencia en 1957 y viviendo en Inglaterra desde 1964, regresa en 1968 para doctorarse en la Universidad Complutense, año de los movimientos estudiantiles.

Sin embargo, en esas épocas de estudios universitarios se conocieron una parte importante de los escritores de la llamada “Generación del medio siglo”: Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Josefina Rodríguez, Medardo Fraile, y otros. De esa mezcla de amistad y desengaño académico surgieron algunas narraciones medardianas. “No sé lo que tú piensas” por ejemplo, relata ese desencanto universitario. La relación literatura-vida es tan estrecha que se produce una identificación entre personaje y autor, como ocurre en las narraciones mencionadas, y especialmente en el presente relato, en el que Medardo Fraile se convierte en el protagonista y es él quien recibe las papeletas en blanco a final de

⁷ Sobre la llamada “Generación de los niños de la Guerra” véase la interesante antología de JOSEFINA RODRÍGUEZ DE ALDECOA: *Los niños de la Guerra*, Anaya, Madrid, 1983.

curso. Este ponerse en la piel de sus personajes, no es más que un retorno a sí mismo, a su yo, una búsqueda de sí mismo en el pasado vivido que se recrea en el presente.

La década de los años cincuenta en la narrativa española del pasado siglo señala el paso de determinadas actitudes existenciales que se mantienen en la inmediata posguerra, hacia un realismo que atiende a la vida cotidiana y a lo social. Paralelamente al desarrollo de la novela esa época fue sumamente fecunda para el cuento literario. El enfoque realista, a veces con intención social, fue la nota dominante en estos autores. En “La tonta” por ejemplo, Medardo Fraile se detiene a describirnos el ambiente de un patio madrileño de mediados del siglo xx. Nace del recuerdo la reconstrucción en su imaginación de una casa de vecindad en el barrio de Argüelles donde el autor vivió en su juventud, y se produce una identificación entre el escritor y el protagonista, que regresa de un país extranjero y comienza a recordar y a revivir tiempos pasados. La verosimilitud con que se nos describe el ambiente nos transporta por momentos a aquella época, que no está tan lejana si tenemos en cuenta que actualmente todavía se conservan algunos de esos patios de vecindad, aunque obviamente, las personas y las relaciones entre vecinos con el tiempo han ido cambiando. Dichas descripciones vienen a ser un retrato, una especie de fotografía a través de la cual el autor conserva una época, y en esa época una ciudad.

Veamos un fragmento de la descripción:

El patio era gris y la luz vibraba hasta hacerle a uno ver mariposas incoloras y ciegas por todas partes. El ascensor, como un corazón gastado, subía y bajaba de vez en cuando, o alguien se lo dejaba con una puerta abierta y había voces y timbres y un reanimarse de los vecinos, hasta que subía la portera —entonces había portera—, y cerraba la puerta gritando hacia el patio:

—Pero, ¡bueno!, ¿es que no saben ni cerrar la puerta? ¡Vamos, le digo a usted que...! ¡Es que hay gente que más valía que...!

Pero uno podía mirar también hacia arriba y veía un cielo pequeñito, inalterable, plácido. Era un consuelo mirar arriba algunas veces, aunque no pasara ni un pájaro, ni una nube, ni nada.

Resulta muy interesante observar al analizar el cuento, el interés del escritor, además de su capacidad de observación y su memoria, en describir el ambiente del patio de vecindad madrileño con esmerado detalle, cobrando tal protagonismo desde el comienzo de la narración, que el personaje principal, la tonta, no aparece hasta que el ambiente ha sido perfectamente

descrito. Podríamos decir que nuestro autor se comporta de modo inusual, porque lo que verdaderamente importa a Medardo Fraile es el ser humano. Normalmente siempre trasciende el realismo social para preocuparse de lo humano más hondamente y esta característica hace de él un caso especial dentro de su generación. Sin embargo en este relato tampoco nos traiciona, porque la descripción del ambiente le sirve para presentarnos de manera mucho más completa y profunda, a un personaje muy determinado dentro de un ambiente típico de un tiempo y un espacio dentro de la urbe. Es decir, un personaje como la tonta no hubiera sido el mismo en otro ambiente distinto que el del patio de vecinos madrileño que se nos describe y sin los comentarios de los vecinos que la rodean.

Todas estas narraciones vienen a ser cuadros magistrales de la vida cotidiana, “originales”, “sin resonancias ni escuela”⁸. En ellas busca su identidad con el hombre corriente, con su verdad, que es también la verdad interior de Medardo Fraile, el que se busca en el ser humano para reconocerse más humano.

Por ello, los personajes de Medardo Fraile suelen ser humildes, muchas veces ingenuos. Están tratados con esa ironía tierna que lo distingue de otros escritores. Así crea un personaje como Lucio, protagonista de “A la luz cambian las cosas”, un pintor encargado de pintar los letreros de una estación del metro de Madrid. Su jefe lo trata con displicencia y lo subestima, por lo que decide esmerarse en su trabajo. Cuando lo termina, sube a la superficie para respirar: “Arriba se movían las hojas de un árbol. Al llegar a la plaza, cerró los ojos y los abrió despacio. El sol era manso y grande y dormitaba en la tierra. Lucio respiró hondo con la cabeza erguida”. De repente Medardo Fraile cambia el ritmo en el relato para mostrarnos, utilizando con maestría las frases cortas, la quietud y el susto que se llevó Lucio al percatarse de que la estación del metro se llamaba “Pedro Navarro”, y no “Juan” como había puesto en el letrero. De esta manera traspasa la condición narrativa para influir en el lector y provocar la sonrisa. E incluso curiosamente hace sonreír al protagonista del relato, siendo ésta una sonrisa que a su vez podría ser la del lector si estuviera en la piel de Lucio. El efecto que produce en nuestra mente es inmediato.

De su residencia en Escocia e Inglaterra, surge en Medardo la necesidad de contacto con sus raíces y vuelve su mirada hacia su país y sus gentes,

⁸ En palabras del autor en su Prólogo a *Cuentos completos* (Alianza, Madrid, 1991): “...eran cuentos originales, sin resonancias ni escuela, que no bebían en el noventa y ocho ni adiestraban a su autor para novelista, cuya intensidad y emoción rebasaba el número de sus páginas y cuya anécdota era muy difícil de contar después”.

espejos de su identidad española, y por otro lado nos presenta la realidad de ingleses y escoceses, haciendo uso del humor más sutil. A Inglaterra ha dedicado dos interesantes libros de artículos –*La penúltima Inglaterra*⁹ y *La familia irreal inglesa*¹⁰. En cuanto a sus narraciones, podemos decir que la ironía tierna y tolerante a la que nos tiene acostumbrados se acentúa en los relatos de ambiente inglés y escocés. Paradigma de ello son los dos escoceses que esperan en el Jardín Botánico. Cuando el turista extranjero entra con ellos en el pabellón, se da cuenta de que la Botánica les interesa más bien poco. Igualmente se acentúa la ironía llegando a la sátira en un relato titulado “El camino más corto”, bastante alejado de lo que fueron sus primeros cuentos, pues estamos nuevamente ante un cuento de ambiente anglosajón. En este relato aparece un jubilado que crea una religión nueva llamada “ceroísmo” y que predica desde un agujero en el altar, con poco éxito, porque finalmente no asiste nadie¹¹.

No están ausentes tampoco los personajes que buscan su propia identidad, así el protagonista de “Las equivocaciones”, Lorenzo, a quien la gente confunde con otras personas.

Identidad nacional, identidad social, identidad personal, búsqueda de identidad en el hombre corriente, identidades que en definitiva, son una búsqueda de sí mismo, una búsqueda de la identidad del ser humano que es Medardo Fraile. Ambiente, lugares, personas, y una forma lingüística que recoge el habla madrileña, puesta en boca de muchos personajes... todo ello, representa un material de valor incalculable en la memoria viva de uno de los maestros del cuento literario, que vive en Escocia desde hace bastantes años y no ha olvidado ni la España de su infancia y juventud, ni olvida la España actual, que continúa observando todos los años cuando regresa, con esos ojos tan particulares, que como sus huellas dactilares son únicos¹², y lo caracterizan como ser humano y como escritor.

MARÍA ROSARIO QUINTANA

Marshall University

⁹ Sala Editorial, Madrid, 1973.

¹⁰ Hierbaola, Pamplona, 1993.

¹¹ Es interesante el estudio de JOSÉ LÓPEZ RUEDA titulado “Realidad y ficción en los cuentos de Medardo Fraile”, en el que comenta con más detalle alguno de estos cuentos entre otros (en *Lucanor*, Pamplona, 1993, núm. 10).

¹² El mismo Medardo Fraile nos dice que “Los ojos de cada persona son únicos” en una entrevista que le hace LUIS ALFONSO VÁZQUEZ (en *Sin Embargo*, Revista de Creación, Sevilla-Huelva, junio, 1996, núm. 5).

CORRESPONDENCIAS ARGUMENTALES,
REFERENCIAS INTERTEXTUALES Y CONTEXTUALES
EN *LUCHA DE PATRONOS* DE ALFONSO REYES

*Lucha de patronos. (En los campos Elíseos)*¹ de Alfonso Reyes (1889-1959) es un texto dramático breve que parece haber escapado a la mirada crítica. En realidad, pocos son los análisis que hay sobre el teatro de Alfonso Reyes, quizá porque la abundancia de sus ensayos ha atraído más la atención de la crítica. No habiendo encontrado análisis específicos sobre *Lucha de patronos*, partí para su estudio del concepto bajtiniano del eje axiológico. Esto es, la fluctuación, como de péndulo, hacia un lado y otro del diálogo entre el autor y su personaje, que va formando un eje de valores en discusión. O sea que entre el personaje literario y el autor se establece un eje axiológico, que forma un nudo en la enorme red de otros elementos y que, finalmente, como dice Bajtín, aunque: “cada héroe expresa su persona, la totalidad de la obra representa la expresión del autor”². Tomando ese concepto como brújula para mi trabajo me orienté primero hacia la búsqueda de un lazo común con los otros dramas de Reyes, específicamente con los tres que han sido llevados a la escena, y encontré ese lazo común, fundamentalmente, en dos de las características que tienen en general los textos de ficción de Reyes: una, su carácter anfibio (es decir, que el texto sigue dos o más modelos genéricos, de lo que resulta una estructura que integra equilibradamente dos o más formas literarias o artísticas o discursivas)³; la otra, su relación con dos

¹ Todas las citas de este texto están tomadas de la primera edición de *El plano oblicuo* donde Alfonso Reyes reunió sus textos de ficción escritos entre 1910 y 1914, en el siguiente orden: *La cena* (1912), *De cómo Chamisso dialogó con un aparcador holandés* (1913), *La entrevista* (1912), *La primera confesión* (1910), *Diálogo de Aquiles y Elena* (1913), *En las repúblicas del Soconusco* (México, marzo, 1912), *El fraile converso* (1913), *Lucha de Patronos* (México, mayo, 1910), *Los restos del incendio* (1910), *Estrella de Oriente* (1913) y *La reina perdida* (1914). Cómo se notará sólo en dos de ellos especifica que los escribió en la ciudad de México y uno de esos dos, es precisamente *Lucha de patronos*. El volumen se publicó en Madrid en 1920, en la Tipografía “Europa”, en las pp. 87-105.

² M. BAJTÍN, *Estética de la creación verbal*, trad. T. Bubnova, Siglo XXI, México, 1982, p. 64.

³ Mi definición de “texto anfibio” puede encontrarse en mi *Perfil y muestra del teatro de la Revolución Mexicana*, F.C.E., México, 1997, pp. 18-19.

elementos sustanciales: sus lecturas del momento y el contexto histórico y biográfico de la época en que los escribió. Así, en este estudio me propongo analizar *Lucha de patronos* en su aspecto formal, como una muestra más de género anfibio, y en relación con su contenido, estableciendo la conexión de los personajes con el contexto histórico-biográfico del autor, así como con los discursos filosófico, político y estético que se hayan dialógicamente insertos en él.

Un texto con el que podría compararse *Lucha de Patronos* por su forma anfibia⁴, es su palimpsesto titulado *Los tres tesoros*⁵, que parte de una novela corta de Robert Louis Stevenson, *The Treasure of Franchard*. Se trata de un palimpsesto que funde equilibradamente tres distintas funciones literarias: dramática/narrativa y poética, inmersas en un trasfondo filosófico. Sin embargo, decidí tomar como punto de partida para este estudio aquellos textos dramáticos que llegaron al escenario y que han sido más estudiados o reseñados por la crítica académica y periodística: *Ifigenia Cruel*⁶, fechado en 1923 y publicado en 1924. Su estreno tuvo lugar en el Teatro Hidalgo de México el 29 de agosto de 1934 y, en España, el 12 de abril de 1958 en el Teatro de Ensayo Hispanoamericano de Madrid. El segundo, es la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca*⁷, que escribió en 1937 y que llevó a la escena Margarita Xirgu en Buenos Aires, el 27 de diciembre del mismo año. El último texto dramático estrenado fue *Landrú*⁸, escrito entre 1929 y 1943⁹. Se representó póstumamente por primera vez, en México el 16 de febrero de 1964 en la Casa del Lago de Chapultepec. El primer paso en mi estudio fue descubrir las semejanzas y las diferencias en cuanto a su forma, con los otros tres textos dramáticos, para pasar después a una revisión de la correspondencia entre la biografía del autor, con el contexto histórico de México y su propuesta filosófico-discursiva.

En la primera edición de *El plano oblicuo*, hecha en Madrid en 1920, no aparece casa editora sino solo el taller de impresión que realizó el

⁴ Una explicación más detallada sobre la denominación de texto anfibio, la doy en mi libro: *Perfil y muestra del teatro de la Revolución mexicana* (pp. 18-19), pero básicamente se trata de un texto que combina dos o más géneros literarios, o dos poéticas o incluso dos o más disciplinas literarias o no literarias.

⁵ Tezontle, México, 1955.

⁶ En *Obras completas de Alfonso Reyes*, F.C.E., México, 1959, t. 10, pp. 313-59.

⁷ En *ibid.*, pp. 164-169.

⁸ En *Obras completas de Alfonso Reyes*, F.C.E., México, 1989, t. 23, pp. 483-494.

⁹ Incluyo entre las referencias los datos bibliográficos de los estudios, reseñas y comentarios sobre los tres textos representados.

trabajo, Reyes proporciona la fecha en que escribió cada uno de los textos de ficción que componen el volumen. Recuérdese que en 1920 Reyes era un joven de 31 años que se hallaba en el exilio en España, tratando de darse a conocer, sin embargo, el texto fue escrito diez años antes. Según el dato apuntado al final del texto, Reyes escribió *Lucha de patronos* en mayo de 1910. Fecha clave para la interpretación del texto, dado que el año anterior, su padre, el general Bernardo Reyes salió desterrado de México.

Si bien *Lucha de patronos* puede definirse como un texto anfibio, tal como los otros cuatro textos mencionados, hay una diferencia tanto en su hibridez genérica como en su contenido. He considerado texto anfibio a *Ifigenia Cruel* debido a la simbiosis que logra el autor en cuanto a las funciones poética y dramática. Tal simbiosis hizo que Reyes lo definiera como un poema dramático. La *Cantata...*, es un texto anfibio debido a la suma de varios géneros artísticos: drama, poesía, música e incluso: narración épica, ya que como Reyes lo explica en su comentario sobre la creación del texto, deseaba darle una expresión objetiva del *epos* griego¹⁰ y el tercero *Landrú*, es anfibio por mezclar en su función genérica: la opereta, la farsa greco-latina y el drama detectivesco.

La hibridez de *Lucha de patronos* es más compleja, debido a que no sólo mezcla modelos literarios, sino también modelos no literarios. Alfonso Reyes estructura su *texto* como una rapsodia de tradición greco-latina que pendula entre disputa de exégesis histórica, discurso filosófico polémico y juicio legal. Pero además, a través de un acercamiento dialógico contrasta dos visiones del mundo: la homérica y la virgiliana, a la vez que dos tiempos diacrónicos, por un lado, el mítico, de la Grecia clásica y por el otro, el histórico de las vísperas de la Revolución Mexicana.

Así, *Lucha de patronos* resulta un texto dramático anfibio debido a que si por las didascalias, la ficción conflictiva y la introducción del recurso del teatro dentro del teatro, son propias del género dramático, en cambio, el discurso filosófico-exegético corresponde al género del ensayo literario, y el lenguaje enlaza la forma objetiva de la referencia histórica con el contenido poético de la expresión del mundo interior del autor, lo que le da un carácter de poesía lírica, por insertar en el texto su conflicto personal familiar. Por lo que puede describirse como un *drama-ensayo-poético*, esto es como un texto anfibio de triple hibridez.

En cuanto al contenido, mi lectura contextualiza la exégesis filosófica greco-latina que expresa, con la exégesis de la historia política de México

¹⁰ Véase *Obras completas de Alfonso Reyes*, t. 10, p. 164.

y la historia familiar del autor, en un intento por desentrañar el conflicto personal de Reyes en 1910, que coincide con el conflicto político del país que habrá de desembocar en la Revolución Mexicana.

La semejanza de *Lucha de patronos* con *Ifigenia Cruel* consiste en un doble vínculo: uno, el del uso del recurso de la mitología griega para disfrazar la realidad mexicana, y el otro, el de la liga también disfrazada de los personajes con su propia biografía familiar. Si el personaje de Ifigenia fue la máscara que ocultaba el rostro del propio Alfonso Reyes, el personaje de Eneas, enmascara, como se vera más adelante, al general Bernardo Reyes, padre del autor.

La semejanza entre *Lucha de patronos* y la *Cantata en la tumba de Federico García Lorca* sólo es formal, en cuanto a que uno de los elementos de los dos textos es su discurso dramático, pero en cuanto a la diferencia ésta es fundamentalmente de contenido, ya que el aspecto épico y apologético de la *Cantata...* es ajeno tanto a la realidad mexicana como a la biografía familiar del autor. En cambio, hay una mayor semejanza con *Landrú*, ya que en él, Reyes injerta la farsa greco-latina y el drama detectivesco contemporáneo. Este texto, además, funde también la ficción con un elemento contextual, tal como lo hace en *Lucha de patronos*, por ser Landrú un personaje que representa a un criminal que existió en la realidad, así, Reyes textualiza un elemento histórico, ficcionalizándolo y otorgándole a las acciones criminales, una literariedad humorística propia de la farsa. La diferencia con *Lucha de patronos*, es precisamente el humor que priva en *Landrú* al pintar al criminal francés como representación caricaturesca de sus propios instintos reprimidos, y que es diferente al del discurso filosófico de *Lucha de patronos*, del cual, a pesar de sus expresiones irónicas, se desprende una voluntad de justificar la postura política de su propio padre en un discurso de abogado defensor que nada tiene de caricaturesco.

Al abordar el estudio de este texto hube que tomar en consideración el momento histórico y la relación contextual en un año crucial para México y para la familia Reyes: en mayo de 1910, Alfonso Reyes está cursando la carrera de Leyes, la política del país está a punto de hacer crisis. Su padre ha aceptado salir al destierro al que lo condenó el presidente Porfirio Díaz, por haber sido postulado por el Partido Liberal como candidato para sucederlo en la Presidencia de la República. Díaz, temiendo que la popularidad del que había sido su Ministro de Guerra y Marina, le arrebatara la silla presidencial, en las siguientes elecciones lo destierra a Europa. Pero mientras el dictador prepara las fiestas del Centenario de la Independencia, el desencanto de los que perdieron las

esperanzas de un cambio en las siguientes elecciones presidenciales, hace madurar el movimiento revolucionario que estalla precisamente el 20 de noviembre de ese mismo año de los vencidos en Troya, para dictaminar quién representa la paternidad de Roma, si Ulises, también llamado Odiseo, o Eneas, pero ¿hasta dónde este mundo helénico está sustituyendo simbólicamente la disputa nacional entre conservadores y liberales, anterior al estallido revolucionario de México? Podría aplicarse a los textos de ficción de Reyes, lo que Octavio Paz dice sobre la poesía de sor Juana Inés de la Cruz, que

...nace de la vida, a condición de comprender que la palabra vida—en todos los casos pero sobre todo en el suyo— designa no sólo a los actos sino a las imaginaciones, las ideas y las lecturas¹¹.

En Reyes, igual que en Sor Juana, la palabra “vida” está tan íntimamente relacionada con las lecturas que ninguno de sus textos puede desprenderse de ellas. Así, la lectura de la *Odisea* de Homero y la *Eneida* de Virgilio inyectan en la línea argumental su controversia sobre si el origen de Roma es griego o es troyano. Las lecturas que realiza Reyes para sus cursos universitarios en la carrera de Leyes, suministran a la forma de presentación de los argumentos un orden lógico-legalista de juicio político. Y sus lecturas del teatro clásico griego y del barroco calderoniano, le proporcionan la sustancia para la discusión metafísica: destino *vs.* libre albedrío, acatamiento a los designios divinos *vs.* rebeldía humana. Alternativas simbólicas de la disyuntiva nacional, que su familia vive en carne propia: acatamiento de la orden del dictador *vs.* rebeldía.

La factura argumental aunque sigue los lineamientos de la “Rapsodia” homérica:

Diálogo directo cortado por didascalias narrativas, rompe, sin embargo con el modelo, desde el momento en que sitúa la acción en los Campos Elíseos, lo que significa que sus personajes —antecediendo por décadas a Juan Rulfo—, están todos muertos. Uno de ellos es el virgiliano: Eneas, el otro, el homérico Odiseo. Los dos protagonistas son representación intertextual, uno de la *Eneida*, el otro de la *Odisea*. Al final del drama Reyes introduce a dos personajes con nombres esta vez no ficcionales: Quevedo y el historiador francés Fenelón, lo que rebela las lecturas de Reyes de la poesía española, así

¹¹ OCTAVIO PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la Fe*, 3ª ed., F.C.E., México, 1983, p. 371.

como de los *Diálogos de los muertos* y seguramente *Las aventuras de Telémaco* de Fenelón. La disputa entre estos *patronos*, Eneas y Ulises-Odisseo tiene lugar frente a otros muertos, a los cuales Eneas y las didascalías llaman “sombras” y que parecen representar ambos mundos, el del pasado, y el contemporáneo; ambas ideologías, la conservadora y la liberal. Las sombras escuchan los alegatos de la disputa, haciendo el papel de jurado y aunque jamás dictaminan quién es el vencedor, Si reaccionan emotivamente a lo que escuchan, lo cual las emparenta con el coro de la tragedia greco-latina.

La discusión entre ellas se convierte en el nudo del drama y versa sobre si Eneas tiene o no razón al adjudicarse la paternidad de Roma. El afirmar que él es el abuelo de los gemelos Rómulo y Remo, haría de los romanos sucesores de Troya y no de Grecia. Eneas se declara seguidor “de los mandatos inexplicables de la Divinidad” (p. 90). Podría hallarse aquí una referencia contextual, ya que el general Reyes ha salido al exilio por “mandato inexplicable” del Dictador, esto es, equivalente a la divinidad. Y añade Eneas:

Tal es mi orgullo: haber dominado a la jactanciosa bestezuela del libre albedrío; haber forzado la puerta misteriosa de mi conciencia, para que irrumpieran por ella las secretas comunicaciones del Cielo (pp. 90-91).

Odisseo-Ulises, opone a esa paternidad, la suya, diciendo que él preñó a Lavinia, la esposa de Eneas, pero éste asegura que Roma no nació de la descendencia de Lavinia, sino de Creusa, de cuyo hijo Ascanio, nacieron los gemelos. La disputa se acerca a su crisis, cuando Odisseo responde:

ODISEO — ¿Conque de Lavinia no nace Roma? Y dime, pues a precisiones vamos: ¿estás seguro de que tu nombrado Ascanio es el mismo hijo de Creusa que trajiste de Troya, o es un hijo que hubiste después en Lavinia?

Yo, como Tito Livio, tengo mis razones para sospecharlo (p. 100).

Aquí denuncia Reyes nuevas lecturas: las de la fundación de Roma, por el historiador latino Tito Livio, pero dentro de ese discurso exegético del origen de Roma, puede captarse el discurso contextual sobre el México de su tiempo, que polemiza sobre si son los liberales herederos de Juárez quienes han formado el México del nuevo siglo o son los

“científicos” positivistas y conservadores que detentan el poder en ese momento. El texto, a pesar de su brevedad muestra un abigarrado conjunto de intertextualidades, contextualidades y referencias metaliterarias, algunas irónicas como cuando Odiseo le dice a Eneas: “...detén el río de tus discursos. Ya no se usa la frase larga: no está de moda. Tampoco el tono muy patético” (p. 93). También echa mano de recursos metateatrales, como el del teatro dentro del teatro, al hacer que los protagonistas estén representando su acción no sólo para un público del teatro, sino también para espectadores insertos en el drama, tal como los actores que llegan al palacio de Hamlet y contemplan lo que Hamlet urdió, con la misma expectación que lo hace la reina madre y su nuevo esposo, además del público. Así, igual que los espectadores que presenciaran *Lucha de patronos* en el teatro las “sombras” son espectadoras de la disputa entre Eneas y Ulises; y la voz didascálica explica ampliamente sus reacciones, a veces describiendo sus actitudes:

Y algunas, marcando con ironía su relación contextual con los espectadores modernos, pasivos y sentados en las butacas:

(Las sombras, “cabezas sin vigor”, se agitan con una alegría de público sorprendido.)

...(Las sombras hacen algo que equivale a toser y acomodarse en la butaca para oír mejor) (p. 94).

Es a estas “sombras” a quienes se dirigen los protagonistas a veces con respeto, otras sin él, pero también a los destinatarios potenciales: los espectadores mexicanos:

ENEAS — ¡Oh, vosotros, los que escucháis! No hagáis caso de sus palabras:

ya sé adónde va. Acordaos de mis *fatigas*. Mirad las cicatrices de mi cuerpo y la curvatura de mi dorso cansado... No tratéis de penetrar el misterio: ¡yo salvé a los dioses de mi patria! Es todo lo que sé de mí mismo. Yo no puedo responder de los errores de los mitólogos, ni del falso nombre que me pongan. Yo solo sé que nada sé... yo... (p. 95).

Nueva referencia intertextual: Sócrates palpita bajo las palabras de Eneas, pero también subyacen en su discurso las del general Bernardo Reyes denunciando la injusticia de haber sido desterrado después de las muchas batallas que realizó para sostener la presidencia de Porfirio Díaz, en algunas de las cuales resultó herido. Es claro que intenta probar que él no es culpable de los errores del dictador. Si él luchó en su favor es

porque, como militar, era su deber obedecer las órdenes recibidas. Palabras con las que expresaba su lealtad al país más que al dictador. Al decir Eneas “yo salve a los dioses de mi patria” no puede dejar de relacionarse su discurso con el del general Reyes para quien Porfirio Díaz no era una persona, sino la representación del poder temporal de su patria, por ello, no se puso a juzgar los actos del dictador, y por ello se sentía obligado a acatar pacíficamente el “mandato divino”, es decir, la orden de salir desterrado, sin juzgar si hacía bien o mal, independientemente de que sus partidarios lo juzgaran como pusilánime y cobarde por no atreverse a contender contra Porfirio Díaz. Las palabras que Alfonso Reyes pone en boca de Enas se anticipan a las que expresara el general Reyes dos años después, al ser condenado por Madero por su rebelión y que se hallan en la *“Defensa que por sí mismo produce el C. General de División Bernardo Reyes. Acusado del delito de Rebelión”*:

Más lo vuelvo a decir, como lo expuse en el tiempo de su poderío [de Porfirio Díaz], refiriéndome a las adhesiones a su persona, mostradas no obstante la hostilidad que sufría, que ellas, SIEMPRE SUBORDINADAS DEBÍAN ESTAR Y ESTABAN EN MI ÁNIMO, A LOS SUPREMOS INTERESES DE LA NACIÓN.

Y esos supremos intereses me decidieron a aceptar un destierro, a pretexto de una comisión militar; y así, despidiéndome de cuanto me invitaba a permanecer en mi país, me dirigí a Europa, quedando por tal manera envuelto en las sombras del ostracismo¹².

No pueden dejar de relacionarse estas palabras del general Reyes, con las de Eneas: “Con palabras quieres persuadir a estas sombras de que eres el padre de mis hijos... Di lo que quieras; pero no olvides que palabras no destruyen hechos” (p. 92). Cuando el general Reyes se refiere a las culpas que se le imputan, la relación con el discurso de Eneas es aún más estrecha.

Todo lo cuerdo y noble que discurrí en horas de crisis social tan tremenda como la que hemos experimentado, cuando todo es ilógico, resultó un gran error, que pago con la destrucción de mi personalidad política y militar y que pudo ser más ejecutivamente vengado, aún con el final de mi vida, consagrada antes por siempre al servicio de la República.

¹² *Defensa que por sí mismo produce el C. General de División Bernardo Reyes. Acusado del delito de Rebelión*, s/e, México, 1912, p. 15.

Ahora, que me sentencie el Tribunal y que se formule en la conciencia de mis conciudadanos hábiles para apreciar mis acciones el juicio que selle por siempre mi existencia (p. 50).

Compárense con el discurso de autodefensa que expone Eneas:

Viajeros somos a quien una estrella conducía; y por sobre los dolores particulares se tiende, como una línea, la justicia general, la justicia sintética, de nuestra misión. Mucho hay de inexplicable en cada uno de nuestros actos. Lo único que importa es que nuestra vida, en conjunto, se justifique (p. 96).

Pero las palabras de Eneas sólo despiertan la burla de Ulises, a las que responde Eneas con palabras que podrían leerse en el discurso del general: “ENEAS: Ya veo que aquí solo hay burlas para las desgracias, sólo hay burlas para los misterios. ¡Oh, tiembla, Ulises! Las cosas son inexplicables” (p. 103).

En ese “Oh tiembla” Alfonso Reyes estaba ya intuyendo el futuro que le esperaba al dictador, después del destierro de su padre. No puede ser que las coincidencias entre lo expresado por Eneas en *Lucha de patronos* y por el general Reyes, en su discurso de *Defensa*, dos años después, sea casualidad. ¿Cuántas veces no las habrá escuchado Alfonso Reyes expresadas de viva voz de su padre? Y es innegable que si el texto dramático termina con la burla que las sombras hacen de Eneas: *La risa se hace general. Es imposible continuar la disputa* (p. 105) es porque el texto fue escrito por Reyes antes de la muerte trágica de su padre, cuando sólo veía sonrisas de burla en los llamados “científicos” que rodeaban al dictador, antes del estallido de la Revolución, y en los correligionarios del general que se sintieron defraudados al verlo partir sumisamente a Europa.

Siguiendo el hilo de Ariadna en ese laberinto de tradiciones culturales y contextos históricos, es claro que hay una relación simbólica entre Eneas y el general Reyes, pero entonces, se impone la pregunta ¿quién es Odiseo-Ulises, el otro *patrono* en la disputa, si no el propio afrancesado general Porfirio Díaz, aún vencedor en mayo de 1910, que se define a sí mismo desde el principio del texto diciendo: “Soy Odiseo, a quien los poetas llaman paciente y sutil, padre de civilizaciones e industrias...”? La respuesta a esta pregunta sólo es especulación, aunque la interpretación puede apoyarse en el hecho de que Fenelón, intervenga en la disputa hablando en francés, para burlarse de Ulises: “Calypso ne pouvait se consoler du départ d’Ulyse. Dans sa douleur, elle se trouvait malheureuse

d'être immortelle. Sa grotte..." (p. 104)¹³. Esta alegoría parece apuntar a la identificación de la gruta de la ninfa Calypso con la Silla Presidencial y a la ninfa que retuvo a Ulises por tantos años en su gruta, con el cargo de la Presidencia que retuvo a Díaz por más de treinta en la Silla. Palabras que privadas de la alegoría y llevadas a su referente contextual, podrían traducirse como: "La Presidencia no podía consolarse de la partida de Díaz. En su dolor se sentía infeliz por ser inmortal. Su Silla Presidencial..."

Finalmente, la última interjección que Reyes pone en boca de Odiseo-Ulises al responder a Fenelón, también es en francés: "¡Oh, lá-lá! ¡Oh, lá-lá!" (p. 105), que indudablemente alude a su predilección por todo lo francés.

En resumen, hasta mayo de 1910, en la lucha de esos dos generales, patriarcas del México de principios del siglo xx: Díaz y Reyes, Reyes era el vencido y Díaz el vencedor ¿No puede interpretarse acaso esta *Lucha de patronos* como una expresión del conflicto interior del hijo del vencido y una respuesta en forma de alegato judicial justificante de la actitud política de su padre? Y recuérdese que en ese momento el autor era estudiante de Leyes. Habría que volver a Octavio Paz, para aplicar a este texto de Reyes sus opiniones sobre los sonetos de Sor Juana:

...son doctorales y están llenos de antecedentes, precedentes, distinguos, deducciones y corolarios (p. 373).

Y, yo añado, en Alfonso Reyes, también, llenos de: subversión, juego filosófico, ironía, denuncia y acertijo.

MARCELA DEL RÍO REYES

Profesora Emérita
University of Central Florida

¹³ Mi traducción: "Calipso no podía consolarse por la partida de Ulises. En su dolor, ella se sentía infeliz por ser inmortal. Su gruta..."

CON EL ESLABÓN:
LOS AFORISMOS DE ENRIQUE JOSÉ VARONA

El ilustre escritor y filósofo cubano, Enrique José Varona (1849-1933), dedicó los últimos años de su vida a la composición de aforismos. Varona fue publicando paulatinamente sus breves creaciones en la revista *Cuba Contemporánea*. En 1926, el redactor de *Cuba Contemporánea*, Enrique Gay Calbó, agrupó los aforismos sueltos de Varona en un volumen; pero este compendio no concluyó la producción aforística de Varona. El gran pensador cubano escribió dos series más: a la primera serie le puso por título *Comprimidos*, la cual se editó en 1928 y principios de 1929; a la segunda la llamó *Nuevos Comprimidos*, y su publicación data de finales de 1929. En total, Varona escribió más de mil aforismos, y esta amplia colección integra el volumen que hoy conocemos con el nombre de *Con el eslabón*. El “eslabón” es un pedazo de hierro por medio del cual se saca fuego del pedernal. Para Varona, el aforismo es como un chispazo que ilumina súbitamente nuestra percepción y entendimiento. El mismo Varona presenta el carácter luminoso del aforismo cuando dice que “...es un rayo de luz que palpita de conciencia a conciencia, a través de las edades”¹. Pero también señala que la brillante luz del aforismo puede revelar cierta melancolía. En el prólogo “Al lector”, Varona indica que “Estos breves párrafos son las chispas de un alma herida por la realidad circunstante” (pp. 1-2). O sea, para Varona, son las reflexiones tristes de un intelectual que se acerca al ocaso de su vida.

Según Richard T. Gray, el género aforístico tiene dos vertientes principales: la francesa y la alemana. Gray menciona que el aforismo francés era un ingrediente importante de las tertulias que tenían lugar en el salón refinado y cortés. La tendencia principal de este tipo de aforismo “...could reiterate the traditional cultural and moral values coveted by this society”². En otras palabras, el aforismo francés tiene como propósito inculcar en el individuo un apego a las aspiraciones y los valores fundamentales de la sociedad. Por medio del aforismo francés, se facilita

¹ ENRIQUE JOSÉ VARONA, *Con el eslabón*, ed. Ana Cairo, Letras Cubanas, La Habana, 1981, p. 69. En adelante, citaré por esta edición y pondré en paréntesis en el texto el número de la página.

² RICHARD T. GRAY, *Constructive destruction. Kafka's aphorisms: Literary tradition and literary transformation*, Max Niemeyer, Tübingen, 1987, p. 40.

la compenetración del individuo con su propia cultura. Sin embargo, la visión alemana presenta a un escritor que contempla los asuntos humanos desde cierta distancia, y formula un punto de vista subjetivo, con el cual contradice las tendencias principales de la sociedad. El aforismo alemán es crítico, escéptico, y, con frecuencia, irónico. Gray declara que “...the German aphorist is commonly conceived as an individual isolated from any concrete, influential social context” (p. 40). Varona está más cerca del aforismo alemán que del francés.

J. P. Stern señala que el aforismo “...is a strange and surprisingly complex configuration of words. Its charm hides in an antithesis, perfectly integrated, issuing from a double look at a word or an idea”³. Podemos apreciar que, según Stern, la clave del aforismo se encuentra en el planteamiento de una antítesis. Pero, en otra parte de su libro, Stern amplía su visión, porque también menciona que el aforismo puede existir con varias formas, sin apoyarse exclusivamente en la antítesis: “...we would still come across configurations of words... which come under no figure at all...” (p. 207); o sea, el aforismo se puede construir con otros medios. La antítesis es un recurso fundamental para la creación del aforismo; pero no es el único recurso.

Debo apuntar que el aforismo manifiesta dos tendencias: la primera se inclina por lo individual. Aunque se encuentre rodeado por otros fragmentos aforísticos en un libro, cada aforismo tiene su propia idiosincracia, y cada uno trata un tema singular desde un ángulo específico. Se podría decir que el aforismo funciona como un enunciado aislado; la cercanía de otros aforismos no altera su soledad. Así pues, para diversos críticos⁴, el fragmento aforístico es un texto que se concentra en sí mismo. Su breve forma aporta un escueto pensamiento, que surge en un momento fugaz, cuando se ilumina la mente del escritor con una revelación particular. La segunda tendencia muestra que el aforismo puede rebasar su pequeña estructura para alcanzar contextos más amplios. Según Richard T. Gray, se puede dar el caso de que el aforismo consolide

³ J. P. STERN, *Lichtenberg: A doctrine of scattered occasions. Reconstructed from his aphorisms and reflections*, Indiana University Press, Bloomington, 1959, p. 216.

⁴ Además de RICHARD T. GRAY y J. P. STERN, ya citados, el lector curioso puede consultar a BRIAN VICKERS, *Francis Bacon and Renaissance prose*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968; LOGAN PEARSALL SMITH (ed.), *A treasury of English aphorisms*, Constable, London, 1928; EUDO C. MASON, “The Aphorism”, en SIEGBERT PRAWER (ed.), *The romantic period in Germany*, Schocken Books, New York, 1970, pp. 204-234, y BALTASAR GRACIÁN, *Arte de prudencia*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Los Pequeños Libros de la Sabiduría, Palma de Mallorca, 2000.

“...a coherent ideological position...” (p. 10). En otras palabras, su aislamiento como texto no resulta ser tan intenso y excluyente. Stern indica que “...even the rejection of coherence, if it is at all vigorous, cannot help implying a coherence and system of its own” (p. 275). Creo que se podría decir que la partícula aspira a sumirse en el todo, en una entidad mayor. La opinión que se plasma en el aforismo es inestable e inquieta, porque está en proceso de desarrollo, y busca la manera de integrarse a una estructura superior. Así pues, el fragmento aforístico posee una tendencia centrípeta; pero también es capaz de exhibir una fuerza centrífuga que disminuye su aislamiento.

Si hay un tema central que ofrezca unidad y coherencia a los aforismos de Varona, éste sería el lenguaje. A mi ver, en el libro *Con el eslabón*, Varona presenta una complicada y abarcadora meditación sobre las limitaciones del lenguaje y su esencia subjetiva. El filósofo arremete contra frases y conceptos que ya han perdido su frescura y originalidad. Con elocuencia y precisión, el pensador cubano muestra los enunciados que, por haber tenido mucho uso, han quedado sin vigencia en el pensamiento. Denuncia las simplificaciones ideológicas, y condena las frases que se han convertido en clisé, porque un público pasivo las acepta sin presentar reparos o dudas. Con metáforas novedosas, Varona desautomatiza la percepción que tenemos de la realidad, y rompe la visión rutinaria de las cosas y de los asuntos humanos. En este ensayo, estudiaré el concepto que Varona tenía del lenguaje.

En su larga meditación, Varona presenta dudas sobre el valor intrínseco de la palabra. El filósofo considera que la palabra es intangible, pues se le esfuma a uno de las manos. Nadie la puede sujetar, nadie la puede definir. Es inasequible, moviente, cambiante, fluida. La definición que ofrece Varona de la palabra va de esta manera: “¡Oh, la palabra, la palabra! ¡Su perenne espejeo, su inestabilidad de hoja trémula, su fluidez de azogue! Cuando más firmemente la quieres asir, con más facilidad se te escapa” (p. 239). La antítesis de este aforismo se plantea en el contraste de los verbos “asir” y “escapar”. La palabra es huidiza, ya que se desvanece con facilidad en nuestro entendimiento. Para Varona, la palabra resulta, con frecuencia, insuficiente, porque, a través de ella, llegamos a conocer muy poco. En otro momento de *Con el eslabón*, Varona expande el tamaño de la antítesis cuando señala que “—Hablamos el mismo lenguaje, y no me entiendes. —Hablamos el mismo idioma, no el mismo lenguaje” (p. 197). La antítesis se plantea entre los términos “idioma” y “lenguaje”. El idioma es el léxico completo que aparece en el diccionario; el lenguaje es la íntima interpretación que cada cual da al léxico.

Varona presenta las limitaciones del lenguaje en varias actividades humanas; por ejemplo, el intento profundo de dilucidar el contenido de una vida le parece un esfuerzo intelectual meritorio; pero siempre condenado a quedar incompleto. La urdimbre de querencias, ideas, pasiones y vicisitudes de que se compone una vida supera las posibilidades del lenguaje. Cuando un biógrafo intenta aclarar la trayectoria vital de un individuo célebre, se enfrenta a un trabajo enorme, que rebasa sus fuerzas. Por medio del símil, Varona construye el siguiente aforismo: “El verdadero biógrafo ha de ser un verdadero Champollión. Porque estudiar una vida de hombre implica descifrar un carácter. El gran jeroglífico” (p. 71). El biógrafo es como Champollión; el carácter de una persona es como un jeroglífico. La vida se perfila como un misterio o enigma. Varona regresa a este mismo tema en otro aforismo: “Hablan de la gran Esfinge, allá en los arenales egipcios. ¿Allá? Si nos codeamos con ella. Tú, tú, mi semejante, tú eres mi gran Esfinge. Te estrecho la mano, te rodeo con los brazos, te miro a los ojos, te escucho acucioso, y sigues siendo para mí lo eternamente impenetrable” (p. 235). La base de este aforismo es un símil: el ser humano es como una esfinge. Conocer al prójimo es prácticamente imposible.

Otro tema de Varona es la subjetividad implícita en las opiniones y juicios de las personas. Las palabras que un hombre dice en un debate, los pensamientos que escribe en un ensayo representan su criterio particular, y nada más. Varona hace hincapié en el aislamiento del hombre, en su intensa soledad. En muy diversos aforismos, Varona perfila la dramática situación: cada individuo tiene su perspectiva, cada cual ve el mundo a su manera, y entre dos personas que careen sus puntos de vista puede surgir un gran vacío. En el siguiente aforismo, el filósofo cubano percibe el terror que produce la fragmentación: “¡La verdad! No existe la verdad. Existen mi verdad, tu verdad, su verdad. Y debemos temblar, con temblor de muerte, al reconocerlo” (p. 99). El filósofo se conmueve con el “temblor de muerte” que debe sentir el hombre al contemplar la incoherencia de su vida. En otro aforismo, Varona muestra desconfianza ante los sistemas y métodos que tratan de definir la vasta realidad: “Una doctrina quiere decir cierta manera parcial y limitada de considerar la realidad multiforme e ilimitada. Mirar con lentes verdes o azules o amarillos la policromía infinita del mundo” (p. 72). Varona rechaza las concepciones que pretenden dar una explicación abarcadora de hechos y fenómenos complejos. Los grandes dogmas, las doctrinas e ideologías, representan tan sólo un punto de vista individual. Debo aclarar que Varona no desdeña el conocimiento; lo que Varona repudia es la verdad

absoluta, la doctrina que impone un criterio único. A este tipo de planteamiento se opone el ilustre escritor cubano.

Podemos apreciar lo subjetivo cuando Varona compara la vida a un cinematógrafo. Aquí tenemos una metáfora original e inesperada, con la cual el filósofo señala que el contenido de nuestra mirada depende, en gran parte, de nuestro íntimo parecer. Así va el aforismo: “La vida es un cinematógrafo, pero sin letreros indicadores. Cada espectador interpreta los cuadros a su manera” (p. 170). Para Varona, la existencia es como una película en la que cada individuo explica los sucesos según su gusto e inspiración.

En algunos aforismos, Varona arremete contra las frases trilladas, que han perdido su brillo por la rutina del uso, y también critica las imágenes que, de tanto aparecer en el lenguaje, han quedado sin vigor y originalidad. El propósito de Varona es denunciar los clisés y renovar la expresión, eliminando lo superficial, lo consabido, lo inerte; quiere acabar con los lastres que le dan un carácter trivial al lenguaje y al pensamiento. Como primer ejemplo, veamos el siguiente aforismo: “¡Pasmoso edificio el de la civilización! Siempre le estamos echando los cimientos” (p. 17). Por lo general, para crear la impresión de firmeza y estabilidad, muchos oradores y escritores han utilizado la imagen de los “cimientos”. Sin embargo, Varona destruye el clisé al señalar que la esencia de la vida humana es el cambio y la renovación constante. Otro clisé que aparece con frecuencia en el lenguaje presenta al hombre como un sembrador; o sea, el hombre planta la semilla, la cual cultiva con esmero y dedicación, fomentando así el crecimiento. Aquí tenemos una imagen gastada por la rutina del uso frecuente. Veamos lo que escribe Varona: “Cierto. El hombre es un sembrador. Lanza sus granos de noche, sobre arena y con viento” (p. 35). Podemos apreciar que Varona quiebra la imagen típica del hombre como sembrador. Acaba con el concepto trillado.

En *Con el eslabón*, Varona evalúa algunos tópicos que aparecen frecuentemente en la comunicación social. Por ejemplo, sobre la vejez se dice que el aspecto más negativo es la disminución física del individuo y el malestar de las enfermedades; la decadencia del cuerpo es el más triste pesar de la vejez. Sin embargo, Varona resalta otro aspecto. Aquí va lo que dice el pensador cubano sobre el tema: “El bagaje más incómodo de la vejez no son las enfermedades, ni la falta de fuerzas, ni el enflaquecimiento de la memoria; el más incómodo es la experiencia” (p. 86). Es decir, lo peor no es la debilidad física, sino la sabiduría que ha alcanzado un anciano. Lo más difícil no son los múltiples achaques del cuerpo, sino el amplio conocimiento, acumulado a lo largo de décadas, sobre el hombre

y los asuntos humanos. Podemos apreciar que Varona transforma el lugar común que se le aplica usualmente a la vejez. En su interpretación, los quebrantos físicos no molestan tanto como la inquietud moral y la agonía que provocan la experiencia y la sabiduría.

Pues bien, esta tendencia a sustituir un tópico por un punto de vista distinto e inusitado se aprecia también en temas que pertenecen a la literatura y a la filosofía. Tomemos el caso de Sócrates, a quien diversos comentaristas le han otorgado un temple noble y un espíritu abnegado. Aunque quizás estas cualidades puedan tener un índice de verdad, Varona incluye en su aforismo un aspecto que no se menciona con mucha frecuencia. Estas son las palabras de Varona: “Los panegiristas de Sócrates han olvidado su más portentosa facultad. La de convertir en idiotas a sus interlocutores” (p. 79). Varona no soslaya el carácter festivo, irónico y burlón de los interrogatorios socráticos. Según Varona, la crítica ha concentrado su interés en ciertos rasgos específicos, y ha echado a un lado otros que no congenian con la imagen tradicional de Sócrates. En este aforismo, Varona resalta el aspecto que ha quedado relegado a un plano secundario.

A veces, Varona construye sus aforismos usando como elemento principal una breve cita o una frase célebre que ha sacado de la obra de un autor extranjero. Con frecuencia, el tema central de estos aforismos tiene que ver con la opresión que el poderoso ejerce sobre el débil; es decir, vemos que un país potente quiere avasallar a otro por medio de la fuerza. Varona manifiesta siempre su postura anti-colonialista, o, simplemente, anti-imperialista. Al distinguido filósofo le preocupa la rapiña y el saqueo que el fuerte pueda imponer a otro de escasos recursos. Por ejemplo, veamos el siguiente aforismo:

Matthew Arnold solía repetir “Force till right is ready”. Apliquemos la fuerza hasta que el derecho esté a punto. En eso estamos. Pero ¿quién va a resolver cuándo estará el derecho bien cocido, bien dorado y bien salpimentado para servirnoslo? (p. 32).

Lo que tenemos en el aforismo es que el poderoso usa la fuerza arbitrariamente para lograr sus propósitos. Primero apabulla al desvalido, y después estimará lo que digan las leyes.

La cita de Matthew Arnold nos muestra el uso peculiar de la intertextualidad en la creación de aforismos. A las palabras de Arnold, se opone Varona con su tajante ironía. Varona quiere poner en entredicho o contradecir la aseveración de Arnold. Esta técnica intertextual se usa en muy diversas partes de *Con el eslabón*. Aquí tenemos otro ejemplo, en

el cual Varona reflexiona sobre los devastadores acontecimientos de la Primera Guerra Mundial:

Deutschland über alles, éste fue el grito de guerra de los alemanes. *Frankreich, England, Italien über alles*, les podían contestar en coro franceses, ingleses, italianos. Y en la boca de cada uno el *sobre todo* se convertía en *sobre todos*. Pero ¿por qué encima?, ¿por qué no al lado, al mismo nivel? El hombre envenena cuanto toca. Al patriotismo, que debería ser un cordial, lo convierte en tósigo (p. 168).

Aquí Varona arremete contra el afán de conquista; censura el patriotismo vehemente que emponzoña las relaciones humanas. La famosa frase *Deutschland über alles* se convierte en el acicate de una profunda meditación sobre la política de los pueblos.

No quedaron los cubanos incólumes ante los juicios de Varona. Les dedicó muy diversos aforismos. Por su sutileza, el que viene a continuación es uno de los más interesantes: “Arte de gobernar. Traducido a cubano: arte de embrollar” (p. 144). Sabemos que, desde la Antigüedad, el gobernar era un arte excelso, reservado para los hombres más capaces y de mayor probidad. Sin embargo, en Cuba, el arte de gobernar es el embrollo, o sea, el enredo, la confusión, el embuste, el desorden. Ahora bien, nótese la agudeza que plantea Varona en este aforismo: el arte de gobernar tiene que traducirse “a cubano”; es decir, los cubanos están un poco perdidos porque no conocen la lengua en que se escribió el original. Se podría decir que a los compatriotas de Varona les llega el arte de gobernar como de segunda mano, ya que lo leen solamente en traducción.

En resumen, Varona identifica los problemas que plantea el lenguaje. Se da cuenta de la insuficiencia de las palabras, de la subjetividad y el perspectivismo del lenguaje. Aunque Varona es muy consciente de estas limitaciones, en sus aforismos también palpamos la tenaz lucha del filósofo que quiere depurar el lenguaje para darle profundidad a la expresión. Quiere deshacerse de los lastres lingüísticos, de las frases gastadas por el uso, de todo lo que sea cosmético y superficial. Rechaza las consignas políticas que, mal interpretadas, podrían servir para supeditar a los débiles. A primera vista, le vemos pesimista y desilusionado. Al leer sus fragmentos, quizás fijemos rápidamente nuestra atención en cierta tendencia escéptica de su pensamiento. Sin embargo, una lectura minuciosa de *Con el eslabón* revelará al viejo filósofo motivado todavía por

el intenso deseo de construir algo mejor. A mi ver, en los aforismos del pensador cubano palpita una tenue esperanza⁵.

ALBERTO RODRÍGUEZ

Dickinson College, EE.UU.

⁵ Sobre el pensamiento de Varona, véanse: MEDARDO VITIER, *La lección de Varona*, El Colegio de México, México, 1945; y también de Medardo Vitier, *Las ideas y la filosofía en Cuba*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 1970. ELÍAS ENTRALGO, MEDARDO VITIER y ROBERTO AGRAMONTE escribieron ensayos importantes para el volumen *Enrique José Varona: su vida, su obra y su influencia*, Edición Oficial, La Habana, 1937.

LA GUERRA COMO PLACER ESTÉTICO EN *CARTUCHO*

En el siglo XVII, cuando el Reino de la Nueva Vizcaya comprendía, entre otros territorios, el del actual Estado de Chihuahua, en los linderos del mineral de San José del Parral daba inicio la “frontera de indios”, territorio que los indígenas nómadas del noroeste defendían como condición primordial para sobrevivir: por ello Chihuahua sufrió el asedio constante por lo menos de ocho etnias diferentes. “Las guerras indias”, o antigua “guerra apache”, se prolongaron durante el siglo XIX hasta 1886, dejando un cruento testimonio histórico de genocidio, pues las cabezas indígenas se tasaban en moneda¹ y eran exhibidas ante la población. Al mismo tiempo, Chihuahua padeció otras guerras: de Independencia (1810), las incursiones de texanos (1836), de intervención usamericana (1846) con pérdida de territorio, y de intervención francesa (1862), en que el Estado dio refugio al gobierno de la República.

El episodio bélico que había de prefigurar la revolución de 1910, fue la rebelión mestiza del pueblo serrano de Tomóchic, aniquilado por las tropas federales por órdenes del dictador Porfirio Díaz al incendiar la iglesia donde sus habitantes se habían refugiado, lo cual provocó la inmediata publicación del testimonio novelado *Tomóchic* de Heriberto Frías (1892) en *El Demócrata*, periódico de la ciudad de México, reeditado en 1894 en Rio Grande City, Texas, por el periodista Jesús T. Recio, enemigo de Díaz, que circuló en la frontera.

Mediante esta compacta reseña he intentado dibujar el carácter de esa región desértica y boscosa, beligerante y trabajadora, sencilla y compleja, considerada en su tiempo como la mayor riqueza territorial, minera y ganadera del país, que poseía un sustrato cultural propio pues, por ejemplo, su relación se estableció con el occidente de México, con Guadalajara como centro²; convivían núcleos protestantes al lado de

¹ En 1837 la junta de vecinos formuló un proyecto de guerra que disponía la contratación de mercenarios, conocida como “contratas de sangre”, que subsistieron hasta la rendición del jefe apache Gerónimo en 1886. Cf. VÍCTOR OROZCO, *Las guerras indias en la historia de Chihuahua*, Conaculta, México, 1992, pp. 132 ss.; y FRANCISCO R. ALMADA, *Diccionario de historia, geografía y biografía sonorenses*, ISC, Hermosillo, 1990.

² BLANCA RODRÍGUEZ, *La lira chihuahuense 1896-1901*, introd., notas y apéndice de..., ms. en edición.

feligreses católicos, se publicaban diarios en español o en inglés, a lo cual se sumaba la condición de frontera con la pujante nación usamericana, por cuyas vías ferroviarias y marítimas se viajaba o se recibían distintos bienes culturales de Europa como libros, compañías de ópera y zarzuela, mobiliario y obras de arte. En 1910, al estallar la revolución mexicana, Parral se convirtió en un sitio estratégico por su ubicación al pie de la sierra, su cercanía a la fértil comarca de La Laguna y por ser un centro minero donde operaban compañías extranjeras comunicado con agilidad mediante vías ferroviarias.

Por tales razones, al escribir *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, Nellie Campobello³ no se sentía ajena a su cruenta historia regional, ni a los sucesos de la historia nacional que por descuido y abandono afectaron al aislado y extensísimo Norte mexicano, de modo que puede afirmarse que en la sociedad chihuahuense los sentimientos en torno a la violencia, la zozobra y la muerte inesperada fueron resultado de condiciones históricas compartidas por todos sus miembros. En lo concerniente a la humilde familia de Nellie, originaria de San Miguel de Bocas, se trasladó a la villa de Parral poco después de 1906, momento en que la población sufrió los estragos de la baja internacional en el precio de los metales, lo cual provocó el cierre de diversas fuentes de trabajo. Durante el transcurso de la revolución mexicana, ella, su familia y la comunidad no dejaron de sufrir los embates de la guerra entre las tropas federales y las diversas facciones de revolucionarios, ya que en Chihuahua se gestó un auténtico movimiento popular, integrado por pequeños agricultores y comerciantes, vaqueros y mineros que habían trabajado incluso en la nación vecina y que descendían de la estirpe aludida: “Nacieron guerreros en un lugar de guerreros”, declaró Campobello⁴.

A poco de iniciada, la revolución por sí misma convocó a diversos escritores a testimoniar, narrar y ficcionalizar sus sucesos. La experiencia de escribir sobre la guerra en Chihuahua, perteneció al hombre de combate, como en el caso de Máximo Castillo, líder regional, pero

³ NELLIE CAMPOBELLO, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, Eds. Integrales, Xalapa, 1931. En adelante citaré por esta edición.

⁴ NELLIE CAMPOBELLO, *Mis libros*, en *Obras completas*, Cía. General de Ediciones, México, 1960, p. 11.

también convocó a periodistas y escritores testigos de ella como John Reed, Martín Luis Guzmán y Rafael F. Muñoz⁵.

La literatura mexicana dedicada al tema de la guerra se inició con los cantares náhuas de 1528, referidos al drama de la conquista, y con la posterior obra de Bernal Díaz del Castillo⁶. Los escritores del XIX la abordaron a través de: anecdotarios, memorias, testimonios, ensayos, poesías, narraciones y novelas. En el caso de la mujer, a lo sumo escribió poemas patrióticos de inclinación romántica, que fueron publicados en revistas femeninas⁷. Brevemente, para anticipar por qué Nellie no comparte con ellas código alguno, advierto que las escritoras decimonónicas se apegaron al de las “buenas costumbres” que formó parte del ideario de la nación como el amor a la patria, el altar y la familia, cuidaban de la religión y eludían situaciones “inmorales” y, sobre todo, las escritoras ostentaban el apellido de casadas como demostración de prestigio y autoridad, lo que también indicaba que su marido o el sacerdote podían imponer límites a su creación⁸. De acuerdo con lo que examinaremos a continuación, por su distancia respecto de ellas, Nellie se revelará como fundadora de una nueva forma de escribir.

Cartucho, la obra pionera de Nellie, descubre, desde su título y subtítulo, que la guerra era una veta de creación inusitada: es manifiesto que es el primer paso para inaugurar el siglo XX en la literatura femenina de México y debido a ello, en este trabajo sólo me referiré a su primera edición. En el *incipit* de la obra se lee una oración crucial: “Cartucho no dijo su nombre”. Lo es no sólo por la complejidad de que dota a ese

⁵ Este trabajo se concreta a la revolución en Chihuahua, abordada en la obra de Rafael F. Muñoz y Martín Luis Guzmán. El líder regional escribió desde la cárcel *La simple historia de mi vida* fue transcrita en: JESÚS VARGAS VALDÉS, *Máximo Castillo y la Revolución en Chihuahua*, pról. Friedrich Katz, Nueva Vizcaya, Chihuahua, 2003.

⁶ Cf. *Visión de los vencidos*, intr., sel. y notas de Miguel León-Portilla, UNAM, México, 1982. Bernal dictó su obra en 1578 y se publicó en 1632.

⁷ Cf. JOSÉ MARÍA VIGIL, *Poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX*, UNAM, México, 1977.

⁸ Algunas de las fuentes consultadas son: MARÍA GUADALUPE GARCÍA BARRAGÁN, *Narrativa de autoras mexicanas. Breve reseña bibliográfica 1900-1950*, Universidad, Guadalajara (México), 2002; MARÍA DEL CARMEN RUIZ CASTAÑEDA y S.M.A., *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias*, UNAM, México, 2000; *Anónimas. Escritoras potosinas del Porfiriato*, El Colegio de San Luis, San Luis Potosí, 2000; ANA ROSA DOMENELLA y NORA PASTERNAK (eds.), *Las voces olvidadas: antología crítica de narradoras mexicanas nacidas en el siglo XIX*, El Colegio de México, México, 1997.

relato y al conjunto, sino porque su efecto se extiende hacia su narrador, una niña-púber que nunca revela el suyo, nunca se identifica ni es convocada mediante apodo o diminutivo. Sin embargo, el lector podría decidir que Nellie es el narrador, de acuerdo con los dos prólogos de esta edición (eliminados en las reediciones), el primero, anónimo, atribuible al editor Germán List Arzubide, menciona a la autora, y en el segundo, sin firma, es evidente haber sido escrito por Nellie en tercera persona: “dijeron las dos Campobello, Nellie y Gloria” para cambiar de pronto a primera: “Así fue como cada tarde le llevaba... mis fusilados escritos en una libreta verde”. En la segunda edición su nombre se deslizó en un relato⁹ que formó parte de los que se adicionaron en la edición de 1940. Dicha inclusión me atrevo a considerarla un gazapo desde mi punto de vista, con ánimo de promover la restitución plena del intenso blanco que crea su condición anónima en la edición original.

En *Cartucho* se devela el despertar erótico de una niña-púber y el de las jóvenes adolescentes que lloran por la ausencia o muerte de sus hermanos como si hubieran enviudado. En *Las manos de mamá*¹⁰, *Ella*, la madre, recibe el discreto tributo de un oficial; por tanto, en ambas obras, las batallas y la consiguiente presencia de la muerte, afinaron el deseo de supervivencia despertando con intensidad la relación con el otro. Por ejemplo, en el cuento “Mugre”, la narradora¹¹ juega con su muñeca, convertida en su *alter-ego*, que se enamora de un joven blanco, guapo, trajeado, al que imagina vestido con “espada brillante, botones «oro y plata»... yo sentaba a Pitaflorida en la ventana para que lo viera y cuando la vestía le contaba las palabras que él decía. Mi muñeca se estremecía” (*Cartucho*, pp. 75-76). Tras un combate, la púber se encamina a buscar entre los muertos a su hermano, quien ha sobrevivido, no así el presunto novio de la muñeca:

Vimos unos quemados debajo del kiosko, hechos chicharrón, negros, negros; uno tenía la cabeza metida dentro de las rodillas... la banqueta [estaba] regada de muertos carrancistas, se conocían por la ropa mugrosa, venían de la sierra y no se habían lavado en muchos meses. Nos fuimos por un callejoncito que sale al Mesón del Águila, que olía a orines —es tan angosto que se hace triste a los pies—, pero

⁹ “Las rayadas”, en NELLIE CAMPOBELLO, *Cartucho*, GCE, México, 1960, pp. 153-154.

¹⁰ Juventudes de Izquierda, México, 1937.

¹¹ Tras haber abordado bajo “narrador” un asunto de índole teórica, a partir de aquí emplearé el término narradora, en concordancia con su género.

al ver un bulto pegado a la pared corrimos; estaba boca abajo, el cabello revuelto, las manos anchas, morenas, las uñas negras, tenía en la espalda doblado un sarape gris, se veía ahogado de mugre, se me arrugó el corazón. “En este callejón tan feo”, dije yo abriéndome de piernas para poder voltearlo y verle la cara, pura curiosidad para que no me siguiera en la noche. Me quedé quebrantada de susto. ¡José Díaz, el del carro rojo... murió devorado por la mugre... (*Cartucho*, pp. 78-79).

En este fragmento se aprecia el tema de la mugre, que por su naturalismo causa repulsión, pero por su constante recurrencia en la obra, manifiesta la subyugante atracción que ejerce sobre la protagonista, ya que se deleita en observar los despojos mortales, de acuerdo con la propia acumulación descriptiva del ejemplo, y por la forma en que se sitúa frente al cadáver para conjurar su presencia en sueños, comete un auténtico *lapsus*. Campobello, que poseía en forma innata el don de lo escénico, ha privilegiado lo visual y ha evitado aludir a lo olfativo inherente a los cuerpos, porque es un sentido ligado con afectos y sentimientos¹², como cuando Rafael Galán, un villista que visita a la madre, hace que la púber rememore sus palabras y acciones:

“Esta noche es de nardos. Se me antoja esa flor” [dijo...]. Traía una brazada de nardos, la calle se llenó de perfume: los bajó y se los entregó. / “Esta virginal flor fue creada para coronar a la mujer, yo quiero esta noche coronarla a usted –dijo tristemente, quitándose el sombrero–. Vamos a salir hoy. Tenemos que atacar Santa Bárbara...” (*Las manos...*, p. 58).

La situación de desastre familiar y económico que provocó la guerra, obligó a muchas jóvenes a buscar su propia vida y subsistencia. “El *Kirili* enamoraba a Chagua: una señorita que tenía los pies muy chiquitos”, detalla la narradora en otro relato, a poco, él cayó en una emboscada: “Chagua se vistió de luto, y poco tiempo después se hizo mujer de la calle” (*Cartucho*, pp. 23-24). Aquellas jóvenes que se convirtieron en soldaderas, no siempre fueron aceptadas en su maternidad si no mediaba la constancia de una relación. De acuerdo con Campobello y otras fuentes históricas, Villa veía por las familias de sus hombres, pero si no se sabía quién había sido el padre, se rehusaba: “–Que se vaya, no quiero ayudar a piedras sueltas. Hoy soy el padre de todas las viudas de mis

¹² ALAIN CORBIN, *El perfume o el miasma*, F.C.E., México, 2002.

hombres” dijo con los ojos hechos vidrio quebrado” (*Cartucho*, p. 39). Este relato fue retirado en la segunda edición, pero en la obra no es la única alusión a esas mujeres afectadas por el desquiciante proceso bélico. La actitud moralizante que aquí se desprende de Villa, no tenía sentido en él, que disfrutó de prole numerosa, habida con diferentes madres, que convivía con él en su hacienda, pues eso sí, gustaba de casarse con ellas, para lo cual siempre encontró juez en el momento preciso.

En el mundo de los combatientes la violencia fue inaudita, los cadáveres sufrían la profanación y se convirtieron en fuente de riquezas materiales: se les despojaba de toda prenda u objeto que portaran y, si era necesario, se les mutilaba para quedarse con sus humildes posesiones. El mundo doméstico también sufrió el asedio a sus hijas adolescentes, que debían ser escondidas para no ser robadas. En “El general Rueda” (*Cartucho*, pp. 89-92) un carrancista fusilado con posterioridad, irrumpe con sus hombres en casa de la narradora, ella observa el pánico de la madre, mujer valiente que sabía manejar el rifle, pero está imposibilitada de defenderse para no exponer a su prole. En la miseria en que la familia llegó a vivir, los ojos asustados de la niña contemplaban el destrozo de los escasos muebles que poseían, efecto que nunca desapareció de su vista, pues al correr del tiempo, ella lo descubre mientras él desciende de un edificio en la ciudad de Chihuahua y vuelve a sentirse paralizada y a condolerse por su madre.

La miseria que provocó la guerra, obligó a la madre a buscar el alimento para los numerosos hijos que tenía. Los relatos no registran si cuando ella se dedicaba a curar a los heridos, recibía alguna compensación, pero al menos debe haber obtenido escasos víveres, pues todo Chihuahua se vio empobrecida, como lo registra el historiador Friedrich Katz en su *Francisco Villa*¹³. La situación de hambre en que la familia apenas si pudo subsistir está narrada con detalle en *Las manos de mamá*, pero en *Cartucho*, hay un pequeño relato grotesco, que simula insignificancia y, sin embargo, algo oculta:

...vimos venir unos soldados con una bandeja en alto, pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “Oigan, ¿qué es eso [color de rosa] tan bonito que llevan?” ...Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven, clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos, al oír son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si no

¹³ Era, México, 2003.

tuvieran punta, “tripitas, qué bonitas: ¿y de quién son?” dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo... las llevamos a enterrar al camposanto”. Se alejaron con el mismo pie todos, sin decir nada más (*Cartucho*, pp. 93-94).

En el pasaje contrasta la actitud despreocupada de los soldados con la de su orden, ocurre igual cuando se reitera lo “bonito” de los despojos, a lo que se suma el juego erótico de miradas entre las niñas y los soldados. El fragmento, sin embargo, se resignifica cuando se visualiza el gesto inicial de los soldados, caminando con la forma rítmica del final, “con el mismo pie todos...”, y con la *bandeja* en alto: la imagen los revela como meseros que portan con gallardía un platillo apetecible, se redondea con la imagen de las tripitas, que forman parte de la tradición culinaria del pueblo mexicano, y el conjunto crea una imagen carnavalesca y antropofágica, dados los tiempos de penuria que rodean la obra, pues en otro relato no se dudó en sacrificar al palomo que era la mascota familiar, para asarlo y aliviar el hambre.

La guerra, al lado del terror y la desolación crea, sin embargo, territorios para la escritura. De la antigüedad subsisten vigorosos, los poemas épicos: entre ellos *La Iliada*; en la tradición occidental el tema se cultiva en los textos medievales e ingresa en la novela del XIX, entre tantos otros escritores, a través de Stendhal y Tolstoi. La mayor guerra civil de México, si no convulsionó físicamente a todo el país, sí lo afectó de inmediato; el estado de Jalisco no presenció prácticamente nada en su demarcación, pero Mariano Azuela se vio obligado a abandonar su terruño y refugiarse en El Paso, Texas, donde finalizó, para ser publicada, su novela *Los de abajo* en 1915. Campobello, siendo niña presencia el inicio de la revolución: su cuerpo y su carácter se transformaron durante el transcurso de diez años de guerra, para convertirse en una atractiva joven. Pese a que sus obras denotan aspectos que coinciden con un posible texto autobiográfico, el deslinde sobre los hechos o vivencias que incidieron en ella con mayor profundidad, es un imposible: el único testigo, la única realidad, es su propia escritura.

En su reflexión sobre las motivaciones entre la literatura y la guerra, Pierre Yana considera que:

por el acto de escribir sobre la guerra, el propio escritor confronta la paradoja de tener que estetizar un objeto repulsivo cuya finalidad es la destrucción... la guerra metamorfosea las concepciones de la escritura, cuando no a los mismos escritores... todos los escritores se ven en la obligación de constituir una estética fundada en una nueva

práctica del lenguaje impuesta por la guerra. Cualquiera que haya sido su campo político, los escritores se han visto tentados, en la guerra, a modificar, tal vez en forma imposible, la escritura¹⁴.

Abordemos, entonces, un texto cifrado de Campobello, “Desde una ventana” que ayudará a esclarecer su relación con la escritura. El relato inicia como un croquis matemático que sitúa a una tríada de personajes con marcada gestualidad: dos niñas viendo abajo, diez hombres con las armas apuntando bajo la dirección de un oficial, y un joven arrodillado que alarga sus manos; la acción se consuma de inmediato: el cuerpo reaccionó con un movimiento contundente y “cayó *manándole*”¹⁵ sangre por muchos agujeritos”, así, la narradora ha recurrido a un verbo de fertilidad precisamente para “estetizar” o “embellecer” la escena. Este primer párrafo concluye con un escueto descanso explicativo con su nombre y filiación del joven, propio de otros relatos.

El segundo párrafo, aunque realista, está inmerso en lo subjetivo, y podría tratarse, a la vez, de un ensueño o una visión: “ya me había acostumbrado a ver el *garabato* de su cuerpo, caído hacia su izquierda con las manos en la cara[;] durmiendo allí, junto de mí, me parecía mío aquel muerto”, que suscita preguntarse ¿Es el cuerpo forma de la escritura o ésta la de aquél?... Quede no una respuesta sino un dilema que intensifica la visión estética de la autora, que aún aporta, en el párrafo final otra representación escritural: “El muerto tímido había sido robado por alguien, *la tierra se quedó dibujada y sola*”, esto es: la tierra, una página. Mediante oraciones de una compleja sencillez, la narradora ha transformado unas cuantas acciones en un código que puede extenderse al dominio total de su obra por excelencia, *Cartucho*, porque tras la pérdida de vida de aquel joven, recupera ella su paraíso mediante la erotización del cuerpo exangüe, y ¿qué otra cosa es escribir, sino el acto erótico por excelencia?

Afirmábamos que por su escritura Nellie se convirtió en una fundadora de nuestra literatura desde las facetas de lo bélico, de modo que ahora relacionaremos brevemente dos asuntos fundamentales derivados del primero. Con agudeza, Germán List Arzubide, desde su prólogo de 1931, detectó las cualidades insólitas de *Cartucho*, cuando señalaba su simplicidad, “única en la historia de nuestras letras, su fuerza

¹⁴ “Écrivains dans la guerre”, *Revue des Sciences Humaines*, [pról.] Pierre Yana, Université de Lille, núm. 204, pp. 3-4. Traducción libre de la autora.

¹⁵ Cursivas mías en éste y dos ejemplos más.

emotiva ante la muerte y su ausencia de ambiciones”¹⁶. Sensible, Germán detectó en Nellie una fuerza indescifrable en ese momento, pero sin duda originada en su insólito lenguaje. Nellie, como Juan Rulfo veinte años más tarde, deseaba escribir como se hablaba, pues confesó que había escrito sus cuentos tal como los contaba, esto es, el lenguaje de Campobello es representación de la oralidad del español mexicano del Norte y su sintaxis, elíptica, no sólo es causa de la aceleración en su ritmo narrativo, sino que refleja, asimismo, la rapidez, a veces atropellada por abreviar o “comerse” palabras, a la manera en que se comunican algunos núcleos populares del noroeste. Las historias que Nellie relata, además, tienen como contexto inmediato el espacio familiar en que se gestaron: para apaciguar la angustia de la guerra se platicaba una y otra vez lo mismo: las mujeres, al menos se escuchaban entre sí mientras resguardaban sus proles; por tanto, la escritora recrea un estilo narrativo propio de mujeres¹⁷. Como fundadora del cuento del siglo XX por el lado de la escritura femenina, desde 1931 Campobello ciñó el espacio narrativo del cuento condensándolo y aportando algunas obras maestras de lo que hoy por convención se denomina cuento breve o brevísimo y, por último, en *Las manos de mamá*, exploró en forma escueta el monólogo¹⁸.

A poco más de setenta años de la aparición de *Cartucho* y observando la madurez que la literatura mexicana alcanzó a lo largo del siglo XX, fenómeno que se sumó a la posición universal que por mérito de sus escritores obtuvo la literatura iberoamericana en conjunto, hoy nos es dable situar a Nellie Campobello como un peldaño vigoroso para que aparecieran voces de alto linaje como las de Elena Garro, Rosario Castellanos e Inés Arredondo, creadoras cada una de un estilo propio con visión universal.

BLANCA RODRÍGUEZ

Universidad Nacional Autónoma de México

¹⁶ GERMÁN LIST ARZUBIDE, pról. a Nellie Campobello, *Cartucho*, s/n.

¹⁷ El origen de estas ideas se encuentra en BLANCA RODRÍGUEZ, *Nellie Campobello: eros y violencia*, UNAM, México, 1998, pp. 314-339. Sobre Campobello y Rulfo: pp. 327, 334, 336 y 338.

¹⁸ BLANCA RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 308. NELLIE CAMPOBELLO, *Las manos de Mamá. Tres poemas. Mis libros*, pról. Blanca Rodríguez, Factoría, México, 1999, pp. vii-xxvii.

LOS REPORTERS: UNA PLAGA

Al tiempo que el gobierno de Porfirio Díaz, ya en su persona, ya en la de Manuel González, enjuiciaba y encarcelaba periodistas y se solazaba en clausurar redacciones y subvencionar otras, la labor de los literatos en los periódicos variaba para desaparecer fatalmente. Los escritores que vivían ese momento eran testigos de la transformación violenta del ejercicio periodístico.

La modificación a la ley de imprenta llevada a cabo durante el gobierno de Manuel González¹ y el nacimiento de *El Imparcial* marcaron para siempre el modo de ser de la prensa decimonónica. En 1882, Manuel González, a la sazón presidente de la República, remitió una iniciativa al Congreso para reformar la Ley Zarco y obligar a los periodistas a someterse, si era el caso, a un tribunal del orden común, negándoles el beneficio del tribunal popular². Aunque para 1885, durante el segundo mandato de Díaz, la ruptura de la prensa con su gobierno era evidente, ésta se acentuó en 1888; para entonces, la cárcel de Belem fue visita forzada de los periodistas opositores mientras Díaz subvencionaba cerca de una treintena de periódicos en la capital (de no más de cien, aproximadamente)³. En realidad, ni Manuel González ni Díaz creyeron más en la ley que “en la prensa subvencionada para

¹ Porfirio Díaz fue “reelegido en 1884, después de un intermedio de cuatro años, en el que fue reemplazado por uno de sus fieles, el General Manuel González. Constantemente reelegido a partir de entonces —lo cual precisó de numerosas revisiones constitucionales—, su poder en 1900 es exclusivo y las elecciones que constantemente lo confirman en su cargo son completamente ficticias” (FRANÇOIS-XAVIER GUERRA, *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, F.C.E., México, 2000, p. 29).

² STANLEY ROBERT ROSS es preciso a este respecto: “Verdaderamente, aparte de la persecución y la violencia, el aprisionamiento por la «ofensa de la difamación» fue el medio más frecuentemente utilizado para suprimir el periodismo de oposición” (“El historiador y el periodismo mexicano”, *Historia Mexicana*, 14, 1965, p. 364).

³ Para estos datos estadísticos, véase FLORENCE TOUSSAINT ALCARAZ, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*, Fundación Manuel Buendía-Universidad de Colima, México, 1989 y “La prensa y el Porfiriato”, en A. CANO ANDALUZ (coord.), *Las publicaciones periódicas y la historia de México. (Ciclo de conferencias)*, UNAM, México, 1995, pp. 45-51.

contrarrestar a la prensa opositora”⁴, su fe estaba, sobre todo, en la corrupción de los periodistas.

Es ya lugar común afirmar que *El Imparcial* fue el primer periódico moderno, pero no se puede negar que marcó un hito en la historia del periodismo nacional⁵. *El Imparcial* nació con el estigma de la subvención y el servilismo de la mano del empresario-periodista Rafael Reyes-Spíndola; contaba con maquinaria muy desarrollada y una novedosa línea comercial: era el periódico de a centavo, contra el que era prácticamente imposible competir. Frente a lo costoso que resultaba hacer y vender *El Diario del Hogar* o *El Siglo XIX* o *El Monitor Republicano* (cuyo costo no bajaba de los seis centavos), la maniobra de *El Imparcial* surtió efecto. Tanto *El Siglo XIX* como *El Monitor* desaparecieron, para fortuna de Díaz, ese mismo fatídico año de 1896 (con un poco más de cincuenta años de vida a cuestas, pues ambos habían nacido en 1844⁶), y el nuevo modo de hacer periodismo —más llamativo, sensacionalista y complaciente—, si bien convivió durante un corto período con la prensa tradicional —más reflexiva, doctrinaria y partidista—, terminó por desplazarla:

Durante el porfiriato coexistieron publicaciones al estilo de los grandes diarios políticos de la Reforma como *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano* con los nuevos periódicos escritos bajo otros principios: la ligereza informativa por sobre la polémica, la inclusión de técnicas del periodismo amarillo estadounidense, factura industrial, grandes tirajes, el menor precio posible, adhesión al poder camuflada tras la apariencia de la imparcialidad y el punto de vista objetivo⁷.

⁴ RAFAEL PÉREZ GAY, “Prólogo” a *Manuel Gutiérrez Nájera*, Cal y Arena, México, 1998, p. xxxiii.

⁵ MARÍA DEL CARMEN RUIZ CASTAÑEDA señala al respecto: “*El Imparcial* inaugura la etapa del periodismo industrializado en México” (*El periodismo en México. 450 años de historia*, de M. del Carmen Ruiz Castañeda, Luis Reed Torres y Enrique Cordero y Torres, Editorial Tradición, México, 1974, p. 223). Lo mismo opina S. R. ROSS quien además cree que: “La tradición del periodismo informativo industrial iba a ser continuada en el siglo XX por *El Diario* y *El País*, y más tarde por *El Universal*, *Excelsior*, *El Nacional* y *Novedades*” (art. cit., p. 364).

⁶ MÍLADA BAZANT asegura que ambos periódicos recibían subvención del gobierno y que el retiro de ésta para beneficio de *El Imparcial* fue lo que los llevó a la ruina (“Lecturas del Porfiriato”, en *Historia de la lectura en México*, Ediciones El Ermitaño-El Colegio de México, México, 1998, p. 218).

⁷ F. TOUSSAINT, *op. cit.*, p. 7.

El éxito del diario se explicaba por su contenido. Reyes-Spíndola quería hacer un periódico para el pueblo, para las masas: “en mi periódico se escribe para las cocineras”⁸, decía, de ahí que su contenido, su modo de llegar a estos hipotéticos lectores fuera simple: frente al texto crítico del periodismo tradicional, *El Imparcial* ofreció un “diarismo informativo”, la noticia no buscaba al diario, el diario iba a la caza de la noticia⁹. Su objetivo tenía, además otras intenciones: dirigir el interés hacia asuntos ajenos para extraviarlo de los comunes; Porfirio Díaz quería “clausurar el debate político-ideológico y... despolitizar a la población”¹⁰. Blanca Aguilar Plata explica: “lo que constituyó el modelo de este diario durante los casi 20 años de exitosa vida, la materia prima más codiciada fue la nota roja. Condensaba en breves textos toda clase de accidentes, crímenes, suicidios, desastres”¹¹, en este tipo de notas, además, los *reporters* coincidían plenamente con la idea que el gobierno

⁸ Palabras citadas por BLANCA AGUILAR PLATA, “*El Imparcial*: su oficio y su negocio”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 1982, núm. 109, p. 93.

⁹ IRMA LOMBARDO acota esta afirmación: “los inicios del cambio en el mecanismo de obtención de noticias, particularmente el surgimiento de los reporteros en México, quienes dan lugar al desarrollo de los géneros informativos, se localiza con cierta claridad en el periodo de la República restaurada. De allí que *El Imparcial* sea el resultado de una larga experiencia periodística, la síntesis de diversos elementos manifestados por más de veinte años en distintos periódicos mexicanos” (*De la opinión a la noticia. El surgimiento de los géneros informativos en México*, Eds. Kiosko, México, 1992, p. 18). Es de justicia señalar, además, como antecedente fundamental de *El Imparcial* a *El Noticioso*, diario especializado en reportaje, entrevista y notas de tema sensacionalista, primero en venderse a centavo. Una interesante publicación, sin duda que, además, comparaba noticias a sus lectores (cf. *ibid.*, p. 131).

¹⁰ ELISA SPECKMAN, “La prensa, los periodistas y los lectores”, en *Revista Moderna de México (1903-1911)*. T. 2: *Contexto*, coords. e introd. B. Clark de Lara y F. Curiel Defossé, UNAM, México, 2002, p. 109. La fórmula que aprovechó *El Imparcial* había sido probada muchos años antes, como señala Habermas, con igual éxito en otros países. Habermas explica: “La prensa de masas se basa en la transformación comercial de la participación de amplias capas en la publicidad, que tiende a hacerla accesible sobre todo a las masas. Esa publicidad ampliada mermó el carácter político de la prensa en la medida en que el medio de la «facilitación psicológica» pudo convertirse en el fin en sí mismo de un mantenimiento comercialmente fijado del consumo. Ya en aquella temprana «prensa de penique» puede observarse cómo para la maximización de las ventas se cuenta con una despolitización del contenido” (*Historia y crítica de la opinión pública*, vers. cast. A. Doménech, con la colab. de R. Grasa, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, p. 197).

¹¹ B. AGUILAR PLATA, art. cit., p. 94.

de Díaz tenía de la criminalidad; el poder sobre sus lectores y la fidelidad al dictador les advertía exonerar al gobierno de obligaciones y echar mano de explicaciones científicas que señalaran al criminal como responsable único de sus actos; predeterminado al delito¹².

La prensa tradicional del siglo XIX era más interpretativa; a medida que la noticia se convertía en el alimento de la redacción se desarrollaba la figura del *reporter*¹³. Cuando se decía reportero se decía, entonces, noticia o, mejor, caza-noticias, y se decía también improvisación. Aunque el reportero comenzó a aparecer en la prensa por los años setenta, en realidad, el primer reportero reconocido en México fue Manuel Caballero, cuya carrera inició en *El Noticioso* en 1880 (a su lado es imposible dejar de mencionar a Ángel Pola, “iniciador de los reportajes de carácter histórico en México”¹⁴, y el primer entrevistador de la prensa nacional¹⁵). De Manuel Caballero importa recordar que fue él quien, en 1907, intentó infructuosamente revivir la *Revista Azul* para una segunda época, y por quien los jóvenes, agrupados en torno a lo que fuera *Savia*

¹² Cf. E. SPECKMAN, *Crimen y castigo: legislación penal, interpretaciones de la criminalidad y administración de la justicia (Ciudad de México, 1872-1910)*, El Colegio de México-UNAM, México, 2002, p. 199. La estudiosa añade: “La lealtad hacia el régimen se nota también en la renuencia del periódico en criticar a sus miembros o a sus políticas”.

¹³ ALBERTO DEL CASTILLO, “Prensa, poder y criminalidad a fines del siglo XIX en la ciudad de México”, en R. PÉREZ MONFORT (coord.), *Hábitos, normas y escándalo. Prensa, criminalidad y drogas durante el porfiriato tardío*, CIESAS-Plaza y Valdés, México, 1997, p. 28.

¹⁴ IRMA LOMBARDO, “La figura del reportero mexicano”, en L. NAVARRETE y B. AGUILAR (coords.), *La prensa en México. Momentos y figuras relevantes (1810-1915)*, Addison Wesley Longman, México, 1988, p. 125.

¹⁵ Para la obra de Caballero (1851-1926) puede consultarse a LAURA EDITH BONILLA, *Manuel Caballero: precursor del periodismo moderno. Historia y periodismo (176-1889)*, tesis de maestría, UNAM, México, 2002; véase, también, el material que ha recuperado en los cuadernillos de la serie de *Divulgación de avances de investigación*, de la UNAM, México: *El reportaje en el porfiriato: Manuel Caballero* (2003). A la obra de Ángel Pola Moreno (1861-1948) dedicó tres cuadernillos: *Ángel Pola: una interpretación decimonónica de la realidad a través del periodismo* (2002); *Entrevistas en el siglo XIX: Ángel Pola*, primera y segunda parte (2003). Consúltense también, para el trabajo de Pola, las entrevistas que éste hizo a José María Ramírez y Emilio Rabasa y que B. CLARK DE LARA recuperó en *Literatura Mexicana*, 2002, núm. 13, 199-229.

Moderna (más tarde constituidos como Ateneo de la Juventud), organizaron una marcha y publicaron una protesta¹⁶.

El *reporter*, en palabras de Reyes-Spíndola, era “el cazador que recoge y lanza la noticia aún fresca, cuando todavía el suceso es palpitante. Ya no se le pide un estilo de maestro, sino buenos pies, un ojo avisado e investigador”¹⁷. Y es que el prestigio de los diarios no se cimentaba en “la profundidad de sus doctrinas ideológicas y políticas, sino en algo mucho más concreto, prosaico y pragmático: su circulación”¹⁸. Es decir, el periódico se transformó en un asunto mercantil; de ahí que, para la prensa de oposición el reportero fuera una figura detestable: vivía de la maledicencia y la infamia, y traficaba con el silencio y la adulación¹⁹.

El *reporter* se convirtió en uno de los nuevos personajes literarios del momento y ayudó a llenar algunas páginas. Los guiños al lector referidos a la polémica entre literatura y nuevo periodismo no son abundantes en la narrativa hacia el final del siglo XIX, pero sí significativos. Señalo cuatro casos. En 1887, Emilio Rabasa llevó a la imprenta su cuarteto de novelas, que iniciaría con *La bola* y remataría con *Moneda falsa*, en el que el protagonista, Juanito Quiñones, encuentra su perdición en el periodismo²⁰. Dos años más tarde, Ángel de Campo, “Micrós”, entregaba a *El Nacional*, *La Rumba*, su única novela²¹. En ella, “Micrós” cumplía su

¹⁶ Véase, acerca de la segunda *Revista Azul* y la protesta pública en su contra, FERNANDO CURIEL, *La Revuelta: interpretación del Ateneo de la Juventud (1906-1929)*, UNAM, México, 1998, pp. 108-120. Conviene apuntar que Heriberto Frías publicó un texto en defensa de la figura del *reporter*—nota francamente elogiosa—a propósito de la protesta escrita que el proto-ateneo publicó en *El Diario* en 1907 contra Caballero: “Notas de combate. ¡Un anciano reportero! Las protestas de la torre de marfil”, *Revista Azul*, mayo de 1907, 82-83, reproducida en I. LOMBARDO, *De la opinión...*, pp. 191-195. En ella dice: “El literato que ha sido *reporter*... luce el gozo de poseer un tesoro de conocimientos no heredado de los libros, sino conquistado directamente a la vida... Sólo el *reporter* conoce la esencia de los hechos y respira su ambiente propio” (*ibid.*, p. 192).

¹⁷ R. Reyes-Spíndola, *El Imparcial*, 6 de marzo de 1896, cit. por A. DEL CASTILLO, art. cit., p. 33.

¹⁸ A. DEL CASTILLO, art. cit., p. 35.

¹⁹ Cf. I. LOMBARDO, art. cit., p. 134.

²⁰ E. RABASA, *La bola y La gran ciencia. El cuarto poder y Moneda falsa*, ed. y pról. A. Acevedo Escobedo, Porrúa, México, 1990, 2 ts. (cito por esta edición por número de página entre paréntesis). Para ese momento, Rabasa llevaba un año de vivir en México.

²¹ A. DE CAMPO, *La Rumba*, ed. y pról. M. del C. Millán, Porrúa, México, 1986. Cito por esta edición por número de página entre paréntesis.

intención paródica al remedar un modo de hacer periodismo que rechazaba, el de la plaga conocida como los *reporters*. Heriberto Frías, tres años después de aparecida *La Rumba*, era perseguido por la justicia y los redactores de *El Demócrata* encarcelados por la publicación, por entregas, de su novela *Tomóchic*. En 1896, al tiempo que nacía *El Imparcial*, veía la luz *El último duelo*, también de la autoría de Frías —esta vez explícita²². Su novela narra la muerte de uno de los protagonistas en un duelo forzado, indudablemente, por la presión social que ejercía la prensa en ese momento. Todavía en 1900, Porfirio Parra dedicaba al tema su única novela: *Pacotillas*²³, relato que transcurría, sin embargo, entre 1880 y 1884, durante el gobierno de Manuel González, y que narraba las desventuras de un joven honesto y de principios en un país que, sobre todo en su prensa, no sólo se negaba a reconocer esos valores sino que los castigaba. Conviene detenernos ahora en estos textos²⁴.

Cuando en la novela de “Micrós” se comete el crimen, la Rumba (personaje y barrio) quedan al descubierto ante el exterior de manera total: “Remedios” [dice la enigmática voz en segunda persona, que bien puede hacer las veces de su conciencia], querías que se hablara de ti... no discuto los medios... tu nombre ha recorrido el espacio que separa la mesa de un gacetillero de ese monstruo que te fascinaba: la sociedad” (p. 280). El juicio que se dibuja en *La Rumba* es muy acabado, al punto que, de acuerdo con Federico Gamboa, *La Rumba* “alcanzó a dar tales toques de verismo, que al lanzarla primero en folletines de *El Nacional*, miles de lectores creyeron que el «jurado» que en ella describese a propósito del *Crimen de la calle de las Maravillas*, había sido real y no imaginado”²⁵. En

²² H. FRÍAS, *El último duelo*, Premiá, México, s. a. Cito por esta edición por número de página entre paréntesis.

²³ P. PARRA, *Pacotillas*, Premiá, México, 1982. Cito por esta edición por número de página entre paréntesis.

²⁴ E. SPECKMAN construye la historia de los personajes que hicieron la prensa de la época echando mano de algunos textos dedicados al tema, muy pocos según su juicio, pero, sobre todo, de las novelas que cito, véase art. cit., pp. 119-132. Merece la pena consultar también la parte segunda de su *Crimen y castigo*, sobre todo el capítulo que dedica a “El criminal como personaje literario” y “Los criminales célebres en la nota roja”, pp. 137-156 y 173-199, respectivamente.

²⁵ *Mi diario IV (1905-1908)*. *Mucho de mi vida y algo de la de otros*, Conaculta, México, 1995, p. 25. Esta idea la repite M. del C. Millán: “el tono es tan sincero y está tan cerca del pueblo que las escenas del juicio de Remedios hicieron creer a muchos lectores de *El Nacional* que se trataba de la crónica de un acontecimiento real” (ed. cit., p. xvii). FERNANDO ALEGRÍA, por su parte, borda una teoría diversa: acaso De Campo leyó la crónica del suceso en la prensa y a

este lugar la intimidad se desnuda y la colectividad puede asistir al acto como lo hace a la fiesta o a la plaza pública, y, ahora, como cuando lee esta nueva prensa. Lo que se desvela en el juzgado y que el *reporter* lleva al papel es el espacio secreto, oculto, de ahí su enorme atractivo. No sólo se describen con morboso detalle el modo de vida y el tipo de relaciones que mantenían la juzgada y el occiso; también se dibuja —en un croquis que repite, parodiándolos, los usos de la crónica de nota roja— el interior de la casa; por ello la violencia en la exposición de la intimidad de Remedios es tan evidente. En el reportaje se expone lo privado, ensayando una apertura brutal. Los tonos en los que "Micrós" describe son más bien paródicos y exagerados —porque la intención del narrador es reproducir las monstruosidades de la prensa escrita—; sin embargo, la idea que queda en el lector, al final, es que la justicia no se imparte más desde el tribunal, sino desde el escritorio del *reporter*. Ya Manuel Gutiérrez Nájera escribía, con referencia al inusitado poder del *reporter*, que éste: "ha transformado el orden social y el orden constitucional. A un delincuente no le juzga ya el jurado; un proceso ya no es instruido por el juez: toma el *reporter* las declaraciones, y absuelve, condena desde las columnas del periódico"²⁶.

Tipográficamente, "Micrós" imitó la gacetilla (con el croquis citado y una serie de subtítulos encabezando la supuesta crónica de nota roja²⁷), y ese juego se continuó temáticamente también. Si es cierto que la novela encarnaba una parodia de la crónica policiaca, al reproducir sus temas y recursos, sin embargo, corría el peligro de inducir en el lector sensaciones similares a las que ponía en duda, terminando por ratificarlas. Con

partir de ella elaboró su novela (*Historia de la novela hispanoamericana*, De Andrea, México, 1966, p. 68). En México, a partir de la reforma al código penal en 1932 dejó de existir la figura del jurado, pero este tipo de juicios era absolutamente común en la época, lo que confirmaría la opinión de Gamboa.

²⁶ "La otra epidemia: «los reporters»", *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*, ed. G. Boyd Carter, SEP, México, 1974, p. 162.

²⁷ Para vislumbrar la importancia del lenguaje gráfico en la prensa del porfiriato, sobre todo en la nota roja, véase ALBERTO DEL CASTILLO TRONCOSO, "El surgimiento del reportaje policiaco en México. Los inicios de un nuevo lenguaje gráfico (1888-1910)", *Cuicuilco*, 1998, núm. 13, 163-194. Castillo Troncoso apunta: "en 1892 las cosas darían un vuelco. Poco a poco, las páginas del diario, particularmente la primera plana, se empezaban a poblar de imágenes. Uno de los espacios privilegiados donde puede observarse el cambio es en los reportajes policiacos, que empezaron a acompañarse de grabados" (p. 167).

la parodia “Micrós”, pese a todo, obtuvo la redención de su figura como escritor.

De Campo enfrentó una crítica virulenta por parte de sus contemporáneos literatos más jóvenes al punto que se vio obligado a abandonar la novela como género; en la prensa, peleó por un espacio y un estilo (el del cronista) contra los *reporters*. La opción final de “Micrós” fue el mutismo, lo mismo que su personaje, la Rumba, la muerte por silencio (por encierro). La lucha entre géneros, como vemos, es clara también: a uno abierto como el reportaje periodístico, de naturaleza pública, ultramoderno, se contraponen uno cerrado como la novela, más íntimo, más privado, tradicional. La muerte de Remedios es el silencio fatal de “Micrós”. Aquí se sientan las bases de la polémica que establece De Campo entre la figura del *reporter* y la del cronista. Para “Micrós”, mientras que el cronista “había ganado su buena reputación a partir de la experiencia, los conocimientos, «brillantes artículos» y «recto criterio en arduas cuestiones de prensa», el *reporter* hacía su labor usufructuando el saber y la opinión de los demás. En pocas palabras, el *reporter* era un indiscreto que vivía de confesar a otros”²⁸.

En toda la tetralogía de Rabasa, pero sobre todo en *El cuarto poder*, hay señales de esta polémica. Hay una burla vedada, una verdad que se dice sin decirla, y la voz de una conciencia cruda y cruel encarnada en un personaje secundario cuya acción es estratégica. Con “Un buen consejo”, título del capítulo en que inician las aventuras en la prensa de Juan Quiñones, su protagonista, Rabasa echa a andar la vida de un personaje que va de desgracia en desgracia hasta terminar con un capítulo cuyo encabezado es, ciertamente, reporteril: “A última hora”, donde nos enteramos que Quiñones ha optado por la muerte por encierro, aunque sin condenarse al silencio: las novelas que leemos son obra suya en la vejez. El “buen consejo” viene de Sabás Carrasco, que invita a Juan Quiñones a trabajar en la prensa:

- Por lo menos —indiqué— sería preciso estudiar un poco la gramática.
- ¿Y para qué? —me replicó mi amigo con ingenuo entono—. Nosotros no tratamos nunca cuestiones gramaticales.
- Pero, hombre...
- Ni de otra ciencia, a no ser que nos lo propongamos, y en tal caso se lee alguna cosa y eso basta (p. 24).

²⁸ BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA, “Estudio preliminar”, *Kinetoscopio. Las crónicas de Angel de Campo, Micrós*, en “*El Universal*”, UNAM, México, 2004, p. 79.

A la hora de reflexionar sobre su vocación, Juan se convence: la gramática y la retórica no se usan, no se conocen y no hace falta, dice, los periodistas no son literatos y muchos de ellos, sin conocer estas disciplinas, son reconocidos. Como se ve, el periodismo es un oficio no del todo positivo²⁹. La sentencia negativa la ofrece Pepe Rojo de manera directa:

- ¿Qué opinión tiene usted de Carrasco?...
- Me parece un animal —me contestó—, pero como le conozco de poco tiempo acá no es difícil que sea dos animales y yo no lo haya notado todavía.
- Es periodista —agregué.
- Sí, ya lo sé; y es capaz de ser otra cosa peor...
- Según eso, cree usted que no debe uno ser periodista.
- Pero, hombre —replicó Pepe con cómica ingenuidad— ¿cuándo le he dicho a usted que no se deben hacer cosas malas? (pp. 41-42).

La historia de Quiñones, en la prensa y fuera de ella, está plagada de desaciertos debidos a su natural ingenuidad; la muerte de sus seres queridos y el retorno al pueblo son la condena que paga por ellos. Como periodista recibe la expiación de su infamia, pues el mal que provocan sus artículos acaba por afectarlo de manera fatal. Rabasa es sumamente crítico con la prensa, aunque con disimulo. La idea de las novelas es que hay que despolitizar la prensa, del mismo modo que se propone despolitizar la vida pública: política y prensa son una misma cosa, representan corrupción, inmoralidad y farsa. Rabasa, al igual que Frías y Parra, opta por rematar trágicamente su narración, si bien con un tono de humor tal que el drama queda en crítica aguda y fina. Parece que el tema del periodismo en la literatura de este momento tiene siempre consecuencias funestas.

Por su parte, Heriberto Frías propone que la discusión se lleve al terreno de los hechos reales, para que su tesis tenga un referente comprobable y sus lectores interés en seguir la historia. *El último duelo* se puede leer, entonces, en varias direcciones. Se trata de un último duelo por honor, resabio romántico vacío de sentido entonces, pero también un duelo entre la prensa honesta y la corrupta, entre el *reporter* y el periodista responsable, un duelo de poder. Frías siente una pasión genuina por el

²⁹ Para CARLOS MONSIVÁIS, esta novela expresa un nuevo lugar común "que se transmitirá de quienes compran y corrompen hacia los lectores: el periodismo es corrupción, servilismo y abyección" (*A ustedes les consta. Antología de la crónica en México*, Era, México, 2003, p. 32).

reportaje y algunas de sus novelas lo atestiguan porque lo ejercitan; al contrario de sus contemporáneos, Frías cree que el reportaje, y el buen reportero, han liberado a la prensa de un sedentarismo dañino y la han acercado a la vida.

Es fácil vislumbrar la descomposición moral del porfiriato en el quehacer periodístico expuesto, los protagonistas se ven obligados a cumplir con las reglas que impone una fuerza hasta ese momento desconocida en su magnitud, y asignada a “pobres diablos”. El periódico era capaz de enlodar, de ultrajar. Uno de los protagonistas, Joaquín Montiel, sufre este poder en su persona:

Paseaba... ante el periódico que dolosamente lanzaba a los cuatro vientos de la publicidad, el escándalo de la noche anterior, ultrajando, enlodando, haciendo jirones dos nombres estimables lanzados fatalmente desde la hora menguada en que la pluma de un miserable *entintador* goteó sobre quién sabe qué sucia cuartilla toda la artificiosa y contundente fantasía de un Yago invisible, incorpóreo y anónimo. ¡Misero gacetillero! (p. 51).

Al final, el periodista honesto, Luis Borostia, debe rendirse al dominio de la mala prensa, sufrir la confusión que lleva a creerlo autor de artículos infamantes y, en consecuencia, morir (o suicidarse, lo cual es significativo, sin duda). La muerte, en este caso, puede ser considerada una victoria, no obstante en el fondo es una desoladora derrota. Conviene recordar que el narrador establece, desde un principio, que la base de su narración está en un hecho real (lo mismo que sucede con *Tomóchic*), un hecho trasladado a la ficción en un juego, parece ya regular en Frías, que combina el estilo del reportaje y la literatura, en donde, al contrario de lo que sucedía con la nueva prensa, la ficción gana. Los reportajes echaban mano de la literatura al punto que atrapaban a sus lectores con un estilo de fórmula probada, y lograban confundirlos en un alarde de uso de técnicas de narrativa realista simple. Los límites entre ficción y realidad estaban desdibujados y ambos géneros se contaminaban y corrumpían uno al otro³⁰. Lo cierto es que el nuevo lector probable

³⁰ J. HABERMAS explica: “las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones (*new stories*); cada vez con mayor frecuencia se borra la diferenciación entre *fact* y *fiction*. Las noticias y los informes, incluso los editoriales, echan mano de los recursos de la literatura de pasatiempo, mientras que, por otra parte, las colaboraciones literarias se someten de un modo rigurosamente «realista» a lo existente, captado siempre a través de clichés y

mente sufría de esa ineptitud literaria a la que se refiere C. S. Lewis, que le impedía pensar en la invención como una actividad lícita o cuando menos posible³¹ (esto en referencia a cómo lee un mal lector, acostumbrado por la nueva prensa a historias con resabios de técnicas literarias accesibles con sustento, muy dudoso, en hechos ciertos, o cuando menos, con la promesa de su posible verificación). Aquí está el centro de la pugna entre cronistas y *reporters*, en el valor que se otorga a la realidad por encima de la ficción, lo que deriva en dos métodos diversos de trabajo que no pueden tocarse, así como en dos lectores completamente divergentes. Un lector sin sensibilidad literaria se interesará de manera exclusiva en los hechos, de ahí que el recurso que usa Frías pueda tener algún efecto en el nuevo lector, lo mismo que sucede con De Campo. El primero atrae con el anzuelo de lo referencial en consonancia con los recursos del nuevo periodismo, pero para privilegiar la ficción; todavía mejor, De Campo hace uso de los procedimientos reporteriles para relatar no un hecho real, sino uno ficticio, obligando a su lector a dar un giro absoluto. Por su parte, en *Pacotillas* se alude de manera directa a una tradición periodística de prestigio con la intención de adherirse a ella, la tradición sanciona la obra. De boca de don Marcos –editor de un periódico de oposición en el que Paco Téllez, protagonista de esta novela, trabaja de boletínista– escuchamos: “A este pobre joven, sin ir más lejos, en mi época se le habrían brindado amplios y luminosos senderos, en la prensa hubiera sido un Zarco, en la tribuna un Altamirano; sus conciudadanos se hubieran fijado en él, y sacándolo de la oscuridad le habrían encumbrado a elevados puestos, en que sus dotes hicieran el bien del país, llenándole a él de gloria” (p. 356). Ahora, en cambio, Téllez acaba en la cárcel, enfermo de tifo para, finalmente perecer. Su muerte es, aunque parezca disfrazarse de determinismo biológico, un asesinato. El periodismo en esta novela no recibe el trato de oficio negativo; terribles son aquellos que lo utilizan inescrupulosamente.

Para Gutiérrez Nájera, la crónica, donde el literato se consolidó como “poeta-periodista” –dualidad escindida hasta entonces³²–, había muerto “a manos del *reporter*... La pobre crónica de tracción animal, no puede

rebasan la frontera que separaba novela y reportaje” (*op. cit.*, p. 198).

³¹ *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*, trad. de Ricardo Pochtar, Alba Editorial, Barcelona, 2000, p. 34.

³² B. CLARK DE LARA, *Tradición y modernidad en Manuel Gutiérrez Nájera*, UNAM, México, 1998, p. 73.

competir con esos trenes-relámpago”³³. No está de más apuntar que la figura de nuestros autores era, en esencia, dual; en ellos, como en la mayoría de los escritores del diecinueve, se conjugaron los espacios y tiempos del creador y el periodista: “el «boudoir», su saloncito, y la oficina de redacción... [y el tiempo] infinito de la poesía y el inmediato del redactor”³⁴.

Existía, asimismo, el asunto del anonimato que pobló la prensa de textos irresponsables e hizo del oficio un asunto de accidente y de los reporteros empleados desechables. Un literato daba prestigio con su pluma y su nombre a una publicación periódica, la pluma del *reporter* lo anulaba³⁵. Un editorial de *El Combate* sostenía al respecto:

Aquí ya no hay periodistas, ya no hay literatos, ya no hay poetas; no hay más que *reporters*. El escritor erudito, el polemista invencible, el redactor chispeante han desaparecido... para dejar su sitio al *reporter* analfabético (*sic*), que sin más elemento que sus piernas para correr todo México y sus narices para husmear todo chisme, es el rey actual del periodismo mexicano³⁶.

³³ M. Gutiérrez Nájera, “Crónica”, *El Universal*, 3 de diciembre de 1893, citado por B. E. TREVIÑO, *op. cit.*, p. 80. Esta distinción se mantuvo un tiempo, pero los literatos acabaron cediendo ante la presión del sensacionalismo que ofrecía el reportaje: “género de revelaciones y denuncias ante el cual poco tiene que hacer la crónica, relegada por lo común a banalidades, nostalgias o apuntes hogareños” (C. MONSIVAÍS, *op. cit.*, p. 39).

³⁴ B. CLARK DE LARA, con referencia a Manuel Gutiérrez Nájera, “Ascensión en la visión del mundo de Manuel Gutiérrez Nájera”, en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de julio de 1998*, t. 3: *Hispanoamericana. Lingüística. Teoría literaria*, Castalia-Asociación Internacional de Hispanistas-Fundación Duques de Soria, Madrid, 2000, p. 48.

³⁵ E. SPECKMAN recuerda que los reporteros eran figuras anónimas, y que su oficio, generalmente forzado por el hambre, podía durar cuando mucho tres años (cf. art. cit., pp. 124-125). RUBÉN M. CAMPOS cree que esta maniobra, justamente, tenía la finalidad de suprimir la literatura (cf. *El bar. La vida literaria en México en 1900*, pról. S. I. Zaitzeff, UNAM, México, 1996, p. 84). Hay que apuntar, también, que a los reporteros se les encomendaba la búsqueda de la noticia y de los detalles de interés, pero que la redacción de la nota podía estar a cargo de otros empleados del periódico, como el director o el jefe de redacción.

³⁶ Fechada en 1897, *apud* MARÍA TERESA CAMARILLO CARBAJAL, *El sindicato de periodistas, una utopía mexicana. Las agrupaciones de periodistas en la Ciudad de México (1872-1929)*, UNAM, México, 1988, p. 22.

No es extraño, entonces, que se hubiera declarado una “guerra al reportazgo”, cuya existencia proclamó *El Eco Universal*, diario que se obligó a aceptar, en un editorial publicado en agosto de 1888, que la molestia en contra de este nuevo periodismo era genuina porque respondía, sobre todo, a la parcialidad con la que se manejaban los casos tratados por los *reporters*, sin embargo, opinaba: el *reporter* “no debe omitir detalles interesantes de ninguna especie... cuidando siempre de advertir de qué fuente tomó sus informes, para ayudar a la justicia en sus pesquisas, satisfaciendo a la vez, la justa curiosidad de sus lectores”³⁷ (esta curiosidad era la coartada perfecta para su malas acciones). El modo de hacer periodismo que los literatos conocían y respetaban desaparecía en manos de individuos improvisados, negligentes, irrespetuosos y deshonestos. La crónica estaba por morir asesinada, el modo de vida que sus autores habían conocido, por desaparecer, y los cronistas, por ser relegados, no sólo al interior de las redacciones y en el formato del diario, sino a una suerte de *ghetto* que los marginaba de su misión: crear literatura y, se entiende, los lectores aptos para ella. Para Gutiérrez Nájera la fórmula era clara: “A medida que los escritores baja[ba]n los *reporters* sub[ía]n”³⁸. Y, paradójicamente, las diferencias que existían, por naturaleza, en una cultura urbana, gracias a la enorme difusión que el precio y el contenido le permitieron ostentar a *El Imparcial*, disminuyeron³⁹. El texto de un literato publicado en un periódico capaz de tirar cerca de 140,000 ejemplares, sin duda llegaba a una mayor cantidad de lectores, sensibles o no; más allá, importa recordar que estos escritores participaron en la nueva prensa como lo hicieron siempre con el diarismo artesanal—de algún modo tenían que vivir—, comulgando, en una misma redacción, con políticos, gacetilleros y *reporters*⁴⁰.

³⁷ M. Caballero, “Guerra al reportazgo”, *El Eco Universal*, 17 de agosto de 1888, núm. 49, *apud* L. BONILLA, *El reportaje en el Porfiriato*, p. 4.

³⁸ M. GUTIÉRREZ NÁJERA, “La otra epidemia...”, ed. cit., p. 162.

³⁹ Cf. NORA PÉREZ-RAYÓN ELIZUNDIA, *México 1900. Percepciones y valores en la gran prensa capitalina*, Miguel Ángel Porrúa-UAM, México, 2001, pp. 36-46.

⁴⁰ Cf. F. TOUSSAINT, art. cit., p. 46. De Campo publicó su *Rumba* en *El Nacional*, al lado de la gacetilla; Rabasa era amigo, y fue compañero en la escuela de leyes en Oaxaca, de Reyes-Spindola; con él fundó, en 1888, *El Universal*, uno de los antecedentes de *El Imparcial*, y en este último publicó su novela *La guerra de los tres años* (1891). H. Frías, lo hemos dicho, militó en el periodismo opositor, pero no dejó de defender la figura del *reporter* durante el incidente que involucró a Caballero con la *Revista Azul*.

Los temas de que se ocupaban los *reporters* eran muy otros de los que interesaban a los literatos, no había en su horizonte, en una palabra, información educativa en ningún sentido. En *Pacotillas*, Gregorio Hernández, director de un periódico sensacionalista deseoso de seducir a Téllez para que escribiera para él, detalla el contenido de su diario, pero, sobre todo, a sus lectores:

No sea usted niño, aquí las gentes gustan del escándalo, la calumnia, de la diatriba. Anuncie usted un periódico prometiendo no dejar títere con cabeza, desnudar al mundo entero y azotarlo en pleno Zócalo... y verá cómo tiene lectores de sobra, y verá usted cómo le pagan a peso de oro lo que escriba y hasta lo que no escriba... las gentes nacieron para el mal y cuando no tienen el placer de hacerlo, quieren tener, por lo menos, el gusto de pensar en él o de oír hablar de él (p. 224).

La naturaleza del contenido explicaba su preocupación, pues la prensa era el único canal posible de expresión literaria, pero era, además, un espejo de la sociedad que la producía y la leía, se trataba ya de un producto comercial. La demanda, pues, establecía la oferta: “hay sensacionalismo porque hay un público ávido de noticias de este género. El círculo es entonces perfecto. La sociedad está en crisis, la crisis se refleja en la prensa y el público acepta la situación que se vive”⁴¹. Amado Nervo ilustró bien esta idea cuando sentenció: “La hermosura para el *reporter* y el facultativo está, pues, ahí, donde los otros hallan el horror”⁴²; esos otros eran los antiguos periodistas y sus lectores, liquidados, lo mismo, que la prensa opositora.

YLIANA RODRÍGUEZ GONZÁLEZ

El Colegio de México

⁴¹ I. LOMBARDO, *De la opinión...*, p. 97.

⁴² “Un ideal”, *Obras completas*, eds. F. González Guerrero y A. Méndez Plancarte, Aguilar, Madrid, 1962, p. 689.

SINTAXIS PERIODÍSTICA DE LOS TITULARES EN LOS DIARIOS DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Durante mucho tiempo, y todavía en la actualidad, no sólo los tratadistas sino también quienes redactan titulares periodísticos siguen sosteniendo que éstos expresan el contenido de las noticias o destacan el aspecto más importante de ellas. Basta con dar una ojeada a las noticias de las primeras planas de los diarios para advertir otras posibilidades.

Los titulares no necesariamente expresan el contenido de las noticias, ni subrayan lo más importante de ellas, lo que sí hacen es destacar lo que, a juicio de los dueños de los medios de comunicación, atraerá la atención del lector y “lo tendrá informado”.

En este trabajo daré a conocer algunos de los resultados de la investigación que estoy realizando¹, desde hace algunos años, sobre los titulares de diversos diarios de la ciudad de México.

MUESTRA

El *corpus* de la investigación que he estado realizando está constituido por 13,773 titulares que abarcan tres muestras distribuidas de la siguiente manera: 4595 titulares en la semana del 24 al 30 de octubre de 1999, 4695 en la semana del 1 al 7 de octubre de 2000 y 4483 en la semana del 23 al 29 de febrero de 2004.

Los diarios seleccionados en 1999 fueron: *Unomásuno*, *Novedades*, *La Jornada*, *El Día*, *El Sol de México*, *El Heraldo de México*, *El Universal*, *La Prensa* y *Excélsior*. Para poder hacer comparaciones y verificar los cambios o tendencias, intenté trabajar con muestras similares en los años posteriores; no obstante mis deseos, hubo variantes pues en los catorce años que se ubican las muestras ya habían desaparecido tres diarios: *El Nacional*, *Novedades* y *El Día*; por ello, incluí tres diarios nuevos: *Reforma*, *Milenio* y *El Independiente*.

¹ Véanse los resultados de las investigaciones en LOURDES ROMERO ÁLVAREZ, *Análisis sintáctico de los titulares en diez periódicos nacionales*, tesis de maestría, UNAM, México, 1990 y “Los períodos subordinados objetivos en los titulares de los diarios de la ciudad de México”, en *Memorias del XIV Congreso de la AIH*, 2000.

RESULTADOS DEL ANÁLISIS SINTÁCTICO

Los resultados obtenidos del análisis sintáctico que, a mi juicio, son más relevantes para consolidar la teoría del periodismo, en los tres *corpus* estudiados, los cito a continuación:

1) La mayoría de los titulares analizados (aproximadamente el 60%) están expresados como oraciones (simples y compuestas) con verbo explícito (entendidas éstas como aquellos enunciados en los que se establece una relación S-P)². Tanto en los escritos como en el habla común la oración es la forma más usual para expresarse. No es de extrañar que esta tendencia se confirme en el lenguaje periodístico.

2) Entre las oraciones con verbo explícito predominan las que empiezan con verbo sobre las que empiezan con sujeto. El sujeto ocupa el segundo lugar y en ocasiones no aparece. Asimismo, prevalecen las que inician con verbo transitivo por arriba de las expresadas con verbo intransitivo.

3) En la última muestra fue significativo encontrar algunos titulares expresados solamente con el verbo, o acompañado por algún adverbio, tales como: Ya basta, Probando, Truenan.

4) Aproximadamente el 20% de mi *corpus* lo constituyen las oraciones con verbo implícito. Al respecto se encuentran dos variantes:

4.1) Destacan de manera considerable las oraciones de predicado nominal. Tanto en el habla escrita como en la oral es común elidir en este tipo de oraciones el verbo copulativo, pues su contenido léxico es fácil de sustituir en la primera por un signo ortográfico y en la segunda por la entonación o una pausa. Por ello, no es de extrañar que este fenómeno se refleje en los titulares sobre todo cuando para su redacción existe una norma de economía de espacio. En los *corpus* analizados, este tipo de construcciones oscila entre el 6 y el 7% del total de los titulares estudiados.

4.2) Además de las oraciones de predicado nominal donde es común elidir el verbo, el conocimiento del contexto sobre un asunto determinado permite, en los titulares, que se elidan otros verbos. En los *corpus* analizados este tipo de construcciones los constituye, aproximadamente, un 13% del total de los titulares estudiados. Observemos algunos ejemplos en donde la coma sustituye al verbo elidido:

Galilea, doble triunfo (obtuvo)

² JUAN M. LOPE BLANCH, *Análisis gramatical del discurso*, UNAM, México, 1983.

Imelda Miller... una voz de oro (posee)
 Juan Diego, a los altares (llegará)
 A prisión, conductores ebrios (serán llevados)
 Zacango, de hacienda franciscana a zoológico (se transforma).

Dentro de esta posibilidad de eliminación de verbo se encuentran casos en que se da el proceso de nominalización de los titulares porque el verbo nuclear de la oración se traspone por una unidad lingüística nominal con idéntico contenido léxico. Veamos como en los siguientes ejemplos los sustantivos muerte, cierre e informe por poseer idéntico contenido léxico han sustituido a los verbos morir, cerrar e informar:

Muerte en Cancún

Cierre total de México al pollo de EU

A fines de marzo, *informe* de Cuenta Pública 2002.

5) Merecen atención especial los titulares expresados en períodos subordinados objetivos (el 25% del total de los titulares en los *corpus* analizados). Periodísticamente quiere decir que estos titulares se refieren a declaraciones desgajadas de un discurso y que se caracterizan por la existencia de dos elementos. Una oración que introduce el discurso del personaje (oración subordinante) y otra oración que es propiamente el discurso (oración subordinada). Es significativo que del total de este tipo de titulares en el primer *corpus*, el de 1990, se encontró que en un 57% el verbo de la oración principal se encontraba omitido; en los *corpus* de los años 2000 y 2004 el porcentaje aumentó aproximadamente al 66%.

Esta peculiaridad, si se considera la restricción del espacio disponible para los titulares, no debe sorprender. Por otro lado, la ausencia del verbo no implica confusión ni ambigüedad para el lector, pues le resulta fácil reproducir el verbo elidido. Los verbos omitidos, en general, introducen las opiniones o declaraciones de personajes e instituciones cuya información es noticia. Se trata de verbos de entendimiento (creer, pensar, reconocer, proponer, saber) de lengua (decir, referir, informar, anunciar, exponer) y de verbos que expresan actos de la voluntad (querer, desear).

Para marcar la supresión del verbo y la separación de las oraciones subordinante y subordinada, los diarios utilizan, primordialmente, los dos puntos; en raras ocasiones, la coma. Observemos esta construcción en algunos ejemplos:

Absoluta disposición para integrar la paz en Chiapas: Fox
 En el PRI tenemos que romper el silencio para oír a los demás: Sauri
 Sada sólo viene como empresario: Creel.

Esta construcción “declaración: declarante” puede también encontrarse invertida, es decir, “declarante: declaración”:

Fox: hay absoluta voluntad para llegar a la pacificación en Chiapas
 Zedillo: rechazan los mexicanos un crecimiento ciego e incapaz.

De las dos opciones, la primera posibilidad representa el 65% frente al 35% de la segunda posibilidad.

6) No obstante, que sean las oraciones las que predominen en los titulares, es significativo en los *corpus* la presencia de otro tipo de construcciones que día a día van adquiriendo presencia y cuya tendencia si bien no aumenta considerablemente si permanece estable. Tal es el caso de los titulares expresados como frases, es decir, construcciones nominales.

Los titulares expresados en frases³ constituyen, aproximadamente, el 20% del total de los titulares analizados en los tres *corpus* estudiados. Estos enunciados adoptan diversas formas de expresión tales como:

Sintagmas nominales: Alerta papal, Desastre aéreo, Brutalidad policiaca, Misión triunfal, Delincuencia atea, Estallido de percusiones, Rescate en el fondo del mar.

Sustantivos aislados: Complot, Ejecución, Masacre, Una promesa, Un experimento.

Formas interjectivas: ¡Adiós amigo! ¡Hasta siempre! ¡Hasta siempre, Calambres! ¡Vergüenza! ¡Sainete!

La mayoría de las veces, estos titulares se ven acompañados de fotografías o de sumarios que proporcionan más información sobre la noticia que encabezan. De no ser así, es decir, de no saber el contexto el lector tendrá que adivinar o imaginarse el contenido de la noticia. Aunque parezca paradójico, este tipo de titulares no sólo predomina en

³ La frase es “la expresión constituida por un solo morfema o, más comúnmente, por varios morfemas ordenados en torno a un elemento nuclear —generalmente un nombre— pero no organizada de acuerdo con la estructura [S-P]. Su contenido puede corresponder al de una oración, pero se distingue de ésta por la manera de estructurar sus elementos constitutivos: en la frase no se establece la relación predicativa esencial en toda oración”, LOPE BLANCH, *op. cit.*, pp. 13-14.

periódicos de corte amarillista como *La Prensa* sino que también los encontramos en diarios como *El Universal* y *La Jornada*.

7) Titulares en los que se desgaja el elemento locativo de la oración principal para colocarlo al principio del titular y a continuación del cual se colocan los dos puntos. Observemos esta posibilidad: Haití: rapiña, muerte y caos; Irak: Ataques suicidas, el arma más temida por Estados Unidos.

ANÁLISIS SEMÁNTICO Y PRAGMÁTICO

Obtener, primero, los resultados del análisis sintáctico y, después, interpretarlos no ha sido tarea sencilla. En ocasiones resultó difícil la clasificación sintáctica de los titulares. En esos momentos, fue necesario abordar el análisis desde el punto de vista semántico y pragmático, ya que los titulares deben considerarse como unidades de comunicación y no sólo como unidades gramaticales. La diferencia entre estas dos unidades, en ocasiones es confusa, pues con frecuencia se superponen. Por ejemplo, aunque es común que los titulares estén expresados en oraciones y constituyan, a su vez, unidades comunicacionales, hay ocasiones en que se presentan titulares que no son gramaticalmente oraciones pero que sí constituyen unidades de comunicación en una situación concreta, que tiene que ver con el contexto en el que se presenta. Por esta razón, es necesario estudiar los titulares como enunciados de comunicación, es decir, como actos de habla, y como tales comprenderlos, pues “el contexto, en sentido amplio, sustituye con facilidad las funciones de expresar una intención significativa por parte de la lengua”⁴.

Al tomar en cuenta este aspecto del titular, se ha detectado que no todos los titulares expresamente informan sobre el acontecimiento que encabezan, sino que a veces lo dan por conocido y sólo llaman la atención del lector sobre él, presumiendo que el lector lo conoce. En este sentido, los titulares suelen ser más expresivos o apelativos que informativos. Para encontrar los criterios que determinan que tan informativo es o no un titular, se analizarán de acuerdo con las funciones que según Bühler⁵: tiene el lenguaje expresiva o sintomática, apelativa e informativa.

⁴ LUIS NÚÑEZ LADAVEZE, *Manual para periodismo*, Ariel, Barcelona, 1991, p. 220.

⁵ BÜHLER, *Teoría del lenguaje*, Revista de Occidente, Madrid, 1967, p. 69.

TITULARES EXPRESIVOS

Como podrá observarse en los ejemplos siguientes, este tipo de titulares llamados “expresivos”⁶ no se orientan a informar sobre un hecho y sus circunstancias sino, más bien, se dedican a evocar el hecho que, en mayor o menor grado, se presume como conocido por el lector:

¡VERGÜENZA!
 ¡TRUENAN!
 ¡CERCADO!
 ¡SAINETE!
 ¡COMLOT!

Quien redacta el título da por sabido que el lector comparte su código y su contexto, no necesita darle información sobre el acontecimiento ocurrido, pues está seguro que con una expresión evocadora, el lector identificará el asunto del que se habla. En ocasiones, el contexto se da, como podemos ver en los diarios, por las fotografías y los sumarios que acompañan los titulares. Otras ocasiones se comprenden porque es tan evidente el acontecimiento y las reglas de evaluación son tan similares a las del medio leído que periodista y lector se entienden de maravilla.

TITULARES APELATIVOS

Llamamos “títulos apelativos aquellos que utilizan el lenguaje para atraer la atención sobre un hecho cuyo conocimiento se presume pero del que no se informa”. Estos títulos dan algún elemento de identificación temática generalizadora sobre el tipo de suceso, pero sin llegar a dar información que permita singularizarlos como un hecho en sus circunstancias específicas. Observemos algunos ejemplos:

SOSPECHOSA RECLUSIÓN DE UNA MILLONARIA
 MORTAL AVENTURA ROMÁNTICA
 IMPROCEDENTE, JUICIO POLÍTICO CONTRA CINCO
 MAGISTRADOS.

En los titulares anteriores, reclusión de una millonaria, aventura romántica y juicio político son la referencia temática generalizadora sobre los sucesos; en cambio, sospechosa, mortal e impropio son los juicios que merecen los acontecimientos.

⁶ L. NÚÑEZ LADAVEZE, *op. cit.*, p. 221.

Este tipo de titulares es común en los diarios sensacionalistas y se utilizan, principalmente, para encabezar noticias de las llamadas de interés humano, van dirigidas a despertar sentimientos en los lectores. También, se encuentran como títulos de los géneros interpretativos y de opinión ya que son meramente temáticos.

DIFERENCIAS ENTRE TITULARES EXPRESIVOS Y APELATIVOS

Como se podrá observar no hay mucha diferencia formal entre los titulares expresivos y los apelativos, la tipografía, las fotografías y los elementos ortográficos (signos de admiración o interrogación) acompañan a los titulares expresivos y apelativos. No obstante, podemos establecer las siguientes diferencias:

Es expresivo cuando no aporta información sobre hechos, es apelativo cuando sólo aporta información temática y generalizadora de algún tipo de tema y su circunstancia.

En los títulos expresivos se presume que el destinatario identifica el acontecimiento sin necesidad de que el título aporte los datos, En los títulos apelativos se presume que no es necesario identificar materialmente el hecho sino que basta con indicar la evaluación que merece al informador para que el destinatario se interese por el suceso. En los primeros, si se prescinde del conocimiento contextual, no es posible a partir de los recursos expresivos, delimitar la unidad de acción a la que se refieren. En los segundos es posible identificar temáticamente el tipo de acción pero no de manera singularizadora⁷.

TITULARES INFORMATIVOS

Los titulares informativos son los que permiten identificar el acontecimiento de manera singularizada, por ello, los títulos más informativos se orientan a especificar el sujeto de la acción, la acción misma y sus circunstancias. “La frecuencia de nombres propios es indicativa de esta función. Lo que importa es mencionar lo ocurrido como caso singular y no como género de acontecimiento”⁸.

Pero la función del título no se agota nada más en expresar la singularización o identificación del acontecimiento del que se informa sino que procura identificar lo nuevo del acontecer o, al menos, lo no sabido por el público con relación al período de vigencia del medio de que se trate. En otras palabras, en la elaboración de un título interesará

⁷ *Ibid.*, p. 223.

⁸ *Ibid.*, p. 224.

singularizar la novedad del acontecimiento. Se trata, pues, de destacar una novedad cognoscitivamente, no lingüísticamente. A veces lo nuevo coincide con el título y lo conocido con el contexto.

TITULARES INFORMATIVOS QUE ENCABEZAN DECLARACIONES

Tomando en cuenta estos y otros aspectos hay muchas posibilidades de clasificar y estudiar los titulares periodísticos informativos. Para los objetivos de esta plática sólo me interesa mencionar aquellos titulares que encabezan las noticias que denoten actos de habla intencionales o institucionales, puesto que una gran cantidad de noticias provienen de declaraciones.

Lo primero que debe de preguntarse quien elabora un titular de este tipo es: ¿qué hizo el declarante cuando habló además de decir algo?

La respuesta se expresa en palabras que indican una intención del hablante, tales como: argumentó, advirtió, amenazó, insinuó y otros verbos más que denotan el sentido global de una locución.

La pregunta anterior ¿qué hizo cuando habló además de decir algo? puede sustituirse por estas otras ¿qué pretendía cuando dijo tal? o ¿cuál era su intención o propósito?

La respuesta es similar a la anterior: argumentó, advirtió, amenazó, insinuó. Son verbos que describen o denotan el componente elocutivo de un acto de habla, verbos que se refieren a un contenido realizativo (en el sentido de Austin⁹) de la emisión de un actor, lo cual los separa de aquellos verbos que únicamente denotan el hecho de decir algo y lo hecho por decir algo. Veamos los siguientes ejemplos:

Delincuencia no intimidará a la PFP, *advierte* Wilfrido Robledo;
 Nueva relación con medios, *anuncia* Vicente Fox;
 Engaña PGR a juez, *acusa* Raúl Salinas;
 La Iglesia no censura, sólo da líneas doctrinarias, *afirma* el Episcopado;
 México se *derechiza* y se entrega al “poder yanqui”, *alerta* Alfonso Herrera Franyutti.

Aquí debemos distinguir entre los verbos que denotan el decir (descriptivos o constatativos), de los verbos que denotan lo hecho por decir. Los primeros se limitan a describir la emisión lingüística; los segundos,

⁹ J. L. AUSTIN, *Cómo hacer cosas con palabras*, Paidós, Barcelona, 1998.

describen la intención del hablante al decir algo, lo que se propone como efecto del conjunto de su intervención oral o escrita.

No obstante lo anterior, quien hace una declaración no ofrece siempre la regla de interpretación de conjunto de su intervención, o si lo hace, nada impide que sea solamente estrategia y no corresponda al significado total de su intervención. Tampoco nada obliga al informador y, mucho menos a quien redacta un titular, a aceptar que tal designación del informante sea la más adecuada para informar a sus lectores. El informador es quien interpreta y decide la palabra que utilizará para designar el sentido de la intervención hablada.

Es necesario destacar el componente interpretativo que se incluye en los titulares para designar la intención del hablante. Veamos el siguiente ejemplo:

Cree la PGJDF que el Papa sí atajó la incidencia delictiva.

¿Cómo puede saber quien redacta el título si la PGJDF interpreta o no interpreta sin que a su vez su alusión no sea una interpretación?

Desde luego que si hay una interpretación por parte de la PGJDF en su declaración, pero, podríamos hacernos la pregunta, por qué no se utilizaron otros verbos como:

Interpreta la PGJDF...

Considera la PGJDF...

Sospecha la PGJDF...

Piensa la PGJDF...

Estima la PGJDF...

Aunque podría argumentarse que todas estas palabras actúan como sinónimos con relación al título, nosotros sabemos que el grado de sinonimia es muy débil y que la razón es otra: depende de los intereses de los dueños de los medios.

MARÍA DE LOURDES ROMERO ÁLVAREZ

Universidad Nacional Autónoma de México

EL GÉNERO, LA MÁSCARA Y EL MITO EN PAYNO

La vasta y excelente obra de Manuel Payno (1810-1894) se ha convertido en pieza clave de la literatura mexicana y ha despertado no pocas preguntas a los investigadores. Gracias a la curiosidad de Margo Glantz por el siglo XIX mexicano debemos un libro excepcional, dedicado a explorar las variables de esa obra¹. El enorme trabajo de Robert Duclas, que escribió la única biografía que existe sobre Payno, ha enriquecido la visión, la vida, los contratiempos y el mundo del autor de *Los bandidos de Río Frío*. Así, una obra un poco relegada ha pasado a ocupar un primer plano en la atención de la crítica y de la industria editorial. Si los libros de Payno se habían publicado de manera desordenada, y muchos ya estaban agotados, esta falta la vino a sustituir el esfuerzo editorial del Conaculta, que ofrece en catorce tomos las *Obras completas* de Manuel Payno, en una edición de primera.

El asombro crece aún más, cuando los lectores de Payno descubrimos que su imagen del robo, de las relaciones entre el poder y la corrupción, el paisaje urbano de los miserables y de la opulencia, son muy semejantes a los que nos permite ver a veces la televisión y escuchar la radio. Aquella hipérbole del ladrón incrustado en el centro del gobierno es similar a la que el ciudadano cuenta y reconoce en su vida cotidiana actual.

Esa obra es un expediente preciso y lleno de imaginación del siglo XIX, que invita a preguntarse. ¿Qué tipo de escritura fue la que produjo la pluma de un romántico, liberal y naturalista mexicano del siglo XIX como Manuel Payno? ¿Cuáles son los géneros que combinó en su novela última para que se le llame no sin razón un “clásico” de nuestras letras? Diplomático, periodista, viajero, escritor, político, Payno resume al siglo XIX mexicano. Escribió en una época en que la novela de folletín cumplía varias funciones morales en una sociedad rural, porque era el género solicitado, y el “ámbito donde el melodrama, la historia patria, las pasiones, las traiciones y la aventura, combinados, lo explican todo o explican la ausencia de sentido”. México podía llamarse y verse como una “novela de folletín”².

¹ MARGO GLANTZ (coord.), *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte*, UNAM, México, 1997.

² CARLOS MONSIVAIS, “Manuel Payno: México, novela de folletín”, en MARGO GLANTZ (coord.), *Del fistol a la linterna*, p. 241.

Payno escribió crónicas de viaje, artículos y ensayos, novelas y cuentos. Sus crónicas periodísticas son notables pero más aún sus relatos breves, cuyo ejemplo irremplazable es *El hombre de la situación* (1861), una novela escrita después de *El fistol del diablo*, y en la que abarca al menos tres periodos: el de la última etapa de la Colonia en el siglo XVIII, las guerras de independencia que comprenden entre 1810 y 1821, y por último, una parte del comienzo de la vida de la República.

Pero sin duda su libro de madurez es *Los bandidos de Río Frío* (1891)³, una puesta en escena del drama étnico y racial, miserable y atrasado, que vive el país como un sino de su historia. Y es un ejemplo magnífico de la poética, el arte de la composición literaria, que llegó a dominar Payno. La estructura del libro descansa en realidad en la variedad de estilos y géneros; Payno echa mano del recorte de periódico y del habla popular, del cuadro de costumbres y el mensaje naturalista. Ahí aparece desnuda esa nobleza criolla que se daba aires de legitimidad europea en plena mitad del siglo XIX, y la clase rica, que el autor compara con el pueblo descalzo y humillado, objeto de toda clase de abusos. De la opulencia salta con facilidad a la miseria más hiriente. El dinero no sólo es valor de cambio, sino una ética y un futuro, en un país de clases sociales polarizadas.

Los personajes de esa novela encarnan verdaderos mitos. Evaristo parece héroe de la novela romántica, en su doble representación: la del bandido audaz y atrevido que desafía a la autoridad y al mundo entero porque su voluntad es de acero, y la del pobre diablo que forma parte de una red de corrupción política y social. Su contraparte es Juan Robreño, héroe positivo, que se levanta del desprecio y de la basura donde es aventado como un desperdicio; y desde la pobreza se consolida su temperamento que será ejemplo de justicia y libertad, en un juego siempre peligroso que lo conduce al encuentro de su identidad perdida. Don Pedro Martín de Olañeta es el hombre puro y virgen que ha pasado su vida sirviendo a los demás, que despierta un día a sus sesenta años enamorado de Casilda, la cocinera, encarnación de la paciencia y del trabajo pero principalmente del deseo puro.

En Casilda, Payno depositó un puñado de virtudes indescifrables; belleza pura que seduce, su temperamento corresponde a la heroína romántica. Evaristo padece un delirio amoroso, perverso, por ella; el adolescente Juan no puede sino tocarle el cabello y soñar con una sola

³ MANUEL PAYNO, *Los bandidos de Río Frío*, ed. Manuel Sol, en *Obras completas*, ts. 9-10, Conaculta, México, 2000.

caricia de Casilda, que más que mujer del pueblo parece ángel bajado del cielo. Y policías, señores prominentes donde ha servido, abogados, maridos, una vez que la han visto y han escuchado su voz, quieren poseerla.

En su novela, Payno emplea a menudo el contrapunto; así convierte sus situaciones y sus historias en una visión de contrastes de su tiempo; pero no es el contrapunto entre pobres y ricos, sino un viaje al pensamiento liberal y a la novela de folletín. Como se sabe, este género nació en Francia hacia 1836, y en México tuvo como fundadores a Justo Sierra O'Reilly y Manuel Payno. Impulsada por la prensa, la novela folletinesca era el gran género del XIX, en ella era posible casi todo: el crimen,

el amor imposible o funesto, traiciones y maleficios, ascensos vertiginosos y derrumbes brutales, vicios públicos y vergüenzas privadas... regodeo en la violencia, sexualidad omnipresente pero siempre velada, dinero, ambición, culto de las apariencias, dobles identidades, reconocimientos y desconocimientos repentinos, mujer fatal y hombre diabólico⁴,

y una lista muy vasta de temas y personajes. Y sobre todo fue una radiografía del bandido, de “villanos que se vuelven héroes” y “héroes que se vuelven villanos”.

En el folletín encontró Payno su verdadera escritura. Pero el género no fue entendido a tiempo. En su comentario a *Los bandidos de Río Frío*, Mariano Azuela le encuentra varios defectos; el más notable lo veía en los personajes que son leves porque el autor no supo crearles una estructura compleja. Además, “su vieja educación y su tendencia renovadora lo hacen producir una revoltura híbrida”⁵.

El reproche es lo que salva precisamente a la gran novela de Payno, ya que gracias al folletín, la pudo dotar de esa “revoltura híbrida”, es decir, de un compendio de géneros que le dan movimiento y verosimilitud a su historia. En cuanto a los personajes basta recordar que Evaristo o Relumbrón, por citar dos casos, son personajes difíciles de definir; se dedican al robo pero su conciencia a cada momento parece herida, contrariada entre lo que desean y lo que la existencia les ofrece. Aquél tiene sin duda una mentalidad neurótica, que busca encontrar su estrella

⁴ JOSÉ EMILIO PACHECO, “*Inventario*. Bandidos de ayer y hoy”, *Proceso*, núm. 441, 19 de abril de 1985, pp. 52-53.

⁵ Véase MARIANO AZUELA, *Cien años de novela mexicana*, Eds. Botas, México, 1947, pp. 73-92.

en esta vida a través del asalto, aprovechando la corrupción y la incertidumbre del país y sus instituciones. Y Relumbrón es un genio del mal, en cuyo centro laten ecos de la lucha entre el Diablo y el Ángel, entre el poder y la razón.

Los bandidos de Río Frío tiene mucho de la “novela de enredos”, en la que la madeja no se aclara y cuando parece a punto de despejarse, un incidente, trenza de nuevo el tejido que sigue su curso para prolongar el relato y, además, intensificar la trama. Esto es visible en la historia de Casilda y Evaristo. Payno no desenreda de inmediato el nudo del texto, sino que lo mantiene bien agarrado, es decir, oculto para el lector y para los personajes. El relato avanza dando enormes rodeos, retrocediendo en el tiempo, cortando acciones que vuelve a rescatar ocho o diez capítulos más adelante. Hay por tanto una combinación acertada de tiempos y de escenarios, de tramas y temas que el narrador va desenredando. Galería de personajes pero también de anécdotas y de enredos sentimentales, *Los bandidos* es novela que sirve de gran escaparate para exhibir las calamidades sociales y políticas de un tiempo sin nombre. Es, como dice Margo Glantz, la predilecta. “Su hilo narrativo es novelesco, pero también histórico y antropológico. Numerosas voces, vastas fabulaciones, discursos diversos entreverados hacen de su novela un extraordinario laberinto, aún por descifrarse”⁶.

Novela de costumbres, *Los bandidos de Río Frío* está construida con un lenguaje plural que muestra paso a paso que la vida es una máscara, igual la sociedad, las clases sociales tanto las de arriba como las de abajo, la política y el poder ejecutivo que dirige a la nación. Y una máscara fue el siglo XIX mexicano, sus leyes, sus jueces y autoridades, su iglesia y sus curas, los proyectos de regeneración del país. Consecuente con su misión, político equilibrado, Payno fue un escritor dedicado al estudio de la poesía y la literatura universal. Un rasgo que define su obra es el escepticismo a ultranza, propio de un siglo de luchas internas, invasiones del extranjero, golpes de Estado, incertidumbre política, y el comienzo de la dictadura de Porfirio Díaz. La suya es una escritura descreída y un retrato del XIX. Pero el “retrato” no es lineal, su narrativa no obedece el canon de la época, más bien trata de romper la armonía de la obra de arte y colocarse en la historia, es decir, en el reino de los hechos insólitos y fragmentados, propio de las vanguardias del siglo XIX. Creo que

⁶ MARGO GLANTZ, “Huérfanos y bandidos: *Los bandidos de Río Frío*”, en *Del fístel a la linterna*, p. 222.

Ruedas de la Serna ha puesto el dedo en la llaga al decir en el prólogo de *El hombre de la situación*, que Payno evoca el *Arte poética* de Horacio:

Si el gran poeta latino, siguiendo a Aristóteles, hablaba de la armonía que debía reinar entre el todo y las partes de la obra, y que ésta debía tener necesariamente principio, medio y fin, Payno anuncia que su novela romperá con los cánones clásicos, porque, como él sabía, y lo sabían los autores que impulsaron la revolución romántica, era ya la historia, con su falta de congruencia y de sentido común, la que debía servir de marco a la ficción⁷.

La novela de Payno fue una subversión del género, aunque se haya reconocido tarde. Los bandidos no sólo pertenecen al hampa, son “máscaras” de la honradez, máscaras de grandes figuras de alta sociedad. En el fondo del pensamiento de Payno late la idea de que la esencia del país está podrida, y que en el alma nacional no hay más que violencia. El instinto de la raza aparece como un gesto salvaje. Vemos en esa historia de complicidades sociales a un mexicano a la deriva. Cuando Relumbrón habla de la magna organización de la delincuencia que no perdonará nada ni nadie, es muy claro:

Estamos hablando sin máscaras, compadre —le dice Relumbrón al platero, su padre verdadero pero a quien reconoce solamente como compadre—, y la máscara de la honradez es la que usan de preferencia los que más roban. ¿Cree usted que yo soy el primero que roba a la nación?

El éxito de esa novela, Monsiváis lo atribuye al uso del folletín que es el melodrama de la sociedad que “le da sentido a la Historia”. En “el folletín, los espacios se marcan: el baile de máscaras es el laberinto de la buena y la mala suerte, en la zona rural se esconden las utopías, a los huérfanos los adoptan mentalmente los lectores... y, siempre, lo que acontece es sólo la punta del iceberg”⁸.

El mito puebla el horizonte narrativo de *Los bandidos de Río Frío*. El de la riqueza, el del bandido y el que nos ofrece el aventurero. El robo es sin duda un motivo central; tratado con cruda veracidad y bajo la lupa del realismo, en la acción de robar Payno encontró una historia sin principio

⁷ Véase, JORGE RUEDAS DE LA SERNA, *Estudio crítico de “El hombre de la situación”*, Alfaguara, México, 2004, p. 239.

⁸ C. MONSIVÁIS, art. cit., pp. 243-244.

ni fin. ¿Quién fue el primero en ejercer tan antigua profesión? La ficción le toma prestado a la historia a don Antonio López de Santa Anna, el “hombre del siglo”, el gobernante “reiterativo” tan polémico como misterioso. Para Monsiváis

es el déspota a quien las turbas aplauden y encumbran a nombre de la libertad, es el militar que contamina a la sociedad del placer de la derrota y es el caudillo que vende el territorio nacional... es soberbio, populachero, enloquecido por los placeres de la Corte, irresponsable, enemigo de los derechos civiles, venal, rencoroso, adulador, valiente y cobarde a sus horas (p. 247).

Es el dictador que la ficción busca con avidez; en su figura lejana, Payno encuentra el motivo de los males nacionales. Para el pueblo, la redención parece imposible. El pensamiento de Payno es positivista: ve en el robo una denigración de la raza. Robar por hambre, por costumbre, también el robo hecho vida cotidiana, parte del ocio y de la cultura popular, alegato público, hábito del poder y del sistema de gobierno. Robar, como en los cuentos infantiles, para aliviar el mal ajeno, pero además para alimentar la maldad y el destino de los mexicanos. El robo, visto así, se vuelve emblema de las mitologías diurnas y nocturnas de la ciudad de México. Margo Glantz vio con claridad el sentido utópico que tiene el robo en *Los bandidos de Río Frío*, es un fin en sí mismo.

Su género, lo ha anotado la crítica, es diverso: novela de folletín, novela de aventuras, novela picaresca y novela costumbrista; “a ellas se aúna el melodrama, la farsa, la sátira, la caricatura, las memorias, la nota periodística, la correspondencia amorosa y de ocasión, y el proceso judicial”, que no son más que “formas de extracción eminentemente popular, expresadas con frecuencia por medio de la ironía, la estilización paródica, cuando no la pura parodia y el relato oral”⁹.

Basada en un hecho real, *Los bandidos de Río Frío*, rebasó esa misma realidad. Quería contar o denunciar la historia de una red de ladrones dirigida por el general Juan Yáñez, colaborador cercano del presidente don Antonio López de Santa Anna a mediados de siglo.

Los bandidos de Río Frío es varias cosas a la vez: la novela más ambiciosa que se haya escrito en el siglo XIX, la más representativa novela de

⁹ Véase MARÍA TERESA SOLÓRZANO PONCE, “Cultura oficial y tradición popular en *Los bandidos de Río Frío*”, en R. OLEA FRANCO (ed.), *Literatura mexicana del otro fin de siglo*, El Colegio de México, México, 2001, pp. 341-342.

costumbres del siglo pasado, la historia de, al menos, dos grandes personajes de nuestra narrativa, Relumbrón y el licenciado Pedro Martín de Olañeta¹⁰.

Es, en síntesis, una novela abierta a los lectores de hoy y de mañana.

ÁLVARO RUIZ ABREU

Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco

¹⁰ RAFAEL PÉREZ-GAY, "Avanzaba el siglo por su vida", *Biblioteca de México*, marzo-abril de 1994, núm. 20, pp. 21-24.

EL CÍRCULO DE LA VIOLENCIA EN *CAMBIO DE PIEL* DE CARLOS FUENTES Y *JOSÉ TRIGO* DE FERNANDO DEL PASO

Me propongo estudiar dos novelas mexicanas publicadas en la década de los años sesenta, *José Trigo* de Fernando del Paso¹ y *Cambio de piel* de Carlos Fuentes², a la luz de las reflexiones de René Girard sobre la violencia y lo sagrado.

Una serie de vasos comunicantes provoca encuentros entre *José Trigo* y *Cambio de piel*. Sobresale la búsqueda de nuevos lenguajes, pues las novelas en cuestión son un complejo experimento formal que corresponde a una época de efervescente renovación estética. El interés de ambos novelistas en crear una realidad que parece inagotable, cultivar un rango enciclopédico de referencias, trabajar de manera exhaustiva procedimientos narrativos y lingüísticos, y por último fusionar el mito con la historia son los puntos cardinales de la aventura escritural que los acerca al *Ulysses* de James Joyce.

Del Paso y Fuentes exploran las posibilidades del mito del eterno retorno a través de la yuxtaposición de diferentes momentos históricos. La fragmentación permite que los acontecimientos alejados en el tiempo irradien una luz diferente al aparecer en contigüidad con otros. Aquí, el tema del sacrificio emerge como una constante que propicia el acercamiento del mito y la historia con el presente de la ficción.

En *Cambio de piel* y *José Trigo* aparece tanto la violencia con mayúsculas, la violencia histórica, como la violencia atávica que se explica por analogía con el mito. Junto con esta violencia del gran relato se arrastran como notas al margen las miserias, las violencias a pequeña escala, las traiciones, las agresiones, los celos, y también el incesto, la monstruosidad, el parricidio, el infanticidio.

La lectura de las tragedias que ofrece René Girard en *La violencia y lo sagrado* bien puede aplicarse a las novelas en cuestión, pues la transferencia de lo histórico a lo mítico, y la presencia de arquetipos nos habla de una indiferenciación que se percibe como violencia. Tanto en *Cambio de piel* como en *José Trigo*, el sacrificio ya no ocurre solamente en un plano ritual, sino que se incorpora al devenir histórico de tal manera que la violencia permanece imbuida en todo este proceso, pues el sacrificio

¹ Argos Vergara, Barcelona, 1983.

² Joaquín Mortiz, México, 1971.

ofrece al apetito de violencia una solución parcial que se renueva constantemente.

El sacrificio aparece como un *ethos* que se concentra en un espacio simbólico: la pirámide, donde lo sagrado nace estrechamente ligado a la violencia, y donde el sacrificio se concibe como un destino que aleja las promesas del futuro. Es curioso, escribe Girard, que “la destrucción de las diferencias aparece de manera especialmente espectacular allí donde la distancia jerárquica y el respeto son, en principio, mayores”³. Las víctimas de la violencia se relacionan precisamente con un sistema vertical dentro del cual éstas no tienen mayor movilidad. Su estamento es destino. En el sacrificio confluyen las dimensiones histórica y mítica. Como he dicho anteriormente, gracias a la fragmentación se pierde la noción de linealidad al volverse simultáneas acciones distantes en el tiempo. La circularidad histórica es un punto de coincidencia entre *Cambio de piel* y *José Trigo*, aunque la novela de Del Paso se centre exclusivamente en temas mexicanos y la novela de Fuentes haga referencia, además, al nazismo.

La pirámide es el código a través del cual dialogan a la manera bajtiniana *Cambio de piel* y *José Trigo*, al ser el centro donde se construye la historia cultural de México desde sus orígenes prehispánicos. En el caso de *Cambio de piel*, el centro ceremonial de Cholula es el símbolo de ese ayer en donde unos personajes del siglo XX hacen el 11 de abril de 1965 escala de un día y una noche en su viaje desde la ciudad de México hasta las costas de Veracruz, trayectoria inversa a la que hiciera Hernán Cortés en su expedición a Tenochtitlán. El tiempo real se comprime y al mismo tiempo se desdobra en las diferentes capas de la historia.

Cabría preguntarse por qué ambos novelistas eligen como metáfora del sacrificio algo tan evidente como la pirámide. La pirámide ha adquirido una dimensión sagrada, ya que: 1) los actos se convierten en arquetipos, 2) concentra violencia al ser el espacio ritual donde la víctima sacrificial se ofrece para complacer a la divinidad, y 3) congela y fosiliza el tiempo. ¿Cómo, entonces, se podría desplazar la violencia del objeto si aparecen dos tipos de violencia, una legal y legítima y la otra ilegal y culpable? Si seguimos la ruta teórica de René Girard, encontraremos que la venganza, el sacrificio y la penalidad judicial se equiparan: no existe diferencia entre el principio de justicia y el de venganza. La violencia y lo sagrado son inseparables, pues se presentan en ambos textos como un

³ RENÉ GIRARD, *La violencia y lo sagrado*, 3ª ed., Anagrama, Barcelona, 1998, p. 55.

imperativo absoluto. Incluso, la venganza legal, judicial es más eficaz por ser una arma de opresión asociada a un poder político. Existe un común denominador de la eficacia sacrificial: ésta se vuelve más visible cuanto más viva permanece la institución.

Ahora bien, ¿cómo se aplica el principio de venganza? Cholula (en *Cambio de piel*) y Nonoalco-Tlatelolco (en *José Trigo*) no son lugares escogidos al azar. Son espacios “impuros”, campos magnéticos de violencia. Estos espacios no sólo son depositarios de la violencia original, sino también son —en relación con lo sagrado— centros que irradian violencia. ¿Por qué? De nuevo, recorro a las ideas de Girard:

Si echamos una mirada hacia atrás descubriremos que, desde el principio, la violencia se nos ha revelado como algo eminentemente comunicable. Su tendencia a precipitarse sobre un objeto de recambio, a falta del objeto originariamente apuntado, puede describirse como una especie de contaminación... Las precauciones rituales tienden a prevenir este tipo de difusión (p. 38).

En *Cambio de Piel*, la pirámide aparece como el símbolo de la institución sociopolítica mexicana donde las relaciones se establecen en forma piramidal, incluso las familiares de las cuales Javier, el personaje principal de la novela, ha querido huir. El centro ceremonial de Cholula es un espacio donde confluyen diferentes capas históricas al ser receptáculo de siete pirámides contenidas una dentro de la otra, como cajas chinas. Ombligos del mundo que concentran el dolor, la pirámide de Cholula y el ghetto judío de Theresienstadt se identifican como laberintos cuyo centro es la degradación y la muerte. El narrador imagina estos receptáculos del sacrificio proyectados al futuro como semilleros de un vasto campo de concentración. Franz, al estilo de un personaje de “road movie”, conduce el Volkswagen por la carretera y escucha el *Réquiem* de Brahms en su trayecto a Cholula. La pieza le trae a la memoria otro *Réquiem*, el de Verdi, que una orquesta improvisada de prisioneros judíos ejecutara en el campo de concentración donde él se encontraba como arquitecto de un horno crematorio.

El tema de la muerte parece tener varias resonancias en la novela, ésta es una de ellas. A semejanza de la estructura de cajas chinas de la pirámide de Cholula, el recuerdo de Franz trae consigo otros momentos en la historia en que los judíos fueron los chivos expiatorios de sus comunidades, quemados, torturados y asesinados para así lograr alejar la violencia o la epidemia. Franz lleva consigo a los muertos de seis siglos reunidos, pues el recuento del exterminio se remonta hasta el siglo XIV.

La violencia es, entonces, una especie de emanación que se enquistaba en lo sagrado. Elegir un espacio con estas características tiene una fuerza expresiva contundente para el propósito de presentar la irracionalidad humana. En el caso de *José Trigo*, la parte intermedia del puente abre la comunicación entre el inframundo de los campamentos ferrocarrileros, de la guerra cristera, con el mundo cósmico, la región de los dioses y las sucesivas creaciones de los cuatro soles o edades del mundo donde hay una lucha atávica entre los dioses Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. La vida en el puente se convierte en rito de creación y destrucción en consonancia con el Quinto Sol, mito que fusiona fin y principio de la escritura. La palabra se vuelca a lo sagrado para quemar el pasado; la violencia y la derrota de y entre los de abajo se remonta a la violencia fundacional. La pirámide, entonces, es una metáfora totalizadora del orden cultural, de un todo jerarquizado y diferenciado. Una estructura que se desordena de golpe cuando se instala la violencia. La pérdida de las diferencias provoca la lucha a muerte entre las personas de una misma comunidad, nos explica Girard, con lo cual la justicia humana es imposible pues ésta se arraiga en un orden diferencial que no existe en un sistema tan jerarquizado como el que aparece recreado en la novela de Del Paso. La impureza ritual va unida, pues, a la disolución de las diferencias. ¿Cómo se designa en *José Trigo* esta crisis sacrificial? Quizá “El puente”, el capítulo central de la novela, sea el espacio donde se representa con mayor fuerza la crisis sacrificial, al ser el lugar donde se escamotean todas las diferencias.

La violencia es también entendida como una necesidad de combatir a ese otro: lo extranjero, lo que llega de fuera y trastoca el orden que debe ser restaurado. Sin embargo, en ambas novelas el sacrificio parece una empresa inútil, pues la violencia se desencadena contra los seres a los que el sacrificio hubiera podido preservar. Lo viejo queda atrapado lejos del fluir del nuevo orden: en *José Trigo*, los campamentos ferrocarrileros semejan cementerios de trenes desvencijados, vagones-habitación de seres oprimidos, más cercanos a una fantasmagoría. La muerte de Luciano, el líder ferrocarrilero, significa una derrota equiparable a la del dios Quetzalcóatl. Sólo que en este caso, la muerte del personaje no anuncia un nuevo orden, sino que perpetúa la desesperanza. En el caso de *Cambio de piel*, el presente es un receptáculo del pasado: recordar sólo lleva a repetir. La grafomanía, el arte del exceso, y la fuerza transgresora parecen anunciar en ambas novelas el miedo al vacío, al silencio que se sofoca al constatar la tragedia histórica como un debate sin solución posible.

El título de la novela de Fuentes es evocador, pues se refiere a la criatura que constantemente cambia de piel pero que en esencia es la misma. Esto coincide con la conclusión que da René Girard sobre la violencia y el mal como una forma cultural: el juego de la violencia en las relaciones humanas, aunque se metamorfosea, tiene siempre la muerte de alguna víctima como pivote (p. 266). Valgan las afirmaciones de Georgina García Gutiérrez sobre *Cambio de piel*: “El tiempo circular, mítico y mitificante de la historia de México repite una y otra vez el tiempo no superado”⁴. Nora Dotorri hace una aseveración parecida en su estudio titulado “*José Trigo* o la negación de la historia”.

La trama de ambas novelas se desarrolla desde la perspectiva de narradores y personajes que semejan archivos mnemónicos, almacenes del recuerdo, pues en ambas novelas queda manifiesta la importancia de la memoria viva. ¿Qué significa recordar? ¿qué implicaciones tiene reactualizar el dolor? *Cambio de piel* y *José Trigo* constituyen una especie de exorcismo escritural en el cual se hurga en la historia a la manera de una terapia psicoanalítica para quemar el pasado. La acumulación de datos y de procedimientos estilísticos gira en torno a la metáfora de la pirámide como una afirmación de la presencia no resuelta del México prehispánico en el México moderno. La pirámide es, en conclusión, una figura icónica, un centro gravitacional de las interrogantes sobre el destino y la memoria.

¿Cómo se nos comunica en las novelas la doble condición de lo sagrado en su estrecha relación con la violencia y el mal, pero también con la restauración del orden? ¿cómo accedemos a entender el sacrificio como una violencia atávica, parecida a la serpiente que se muerde la cola? Si el sacrificio ritual es una forma en la que se repite la operación de la violencia fundadora, ¿cuál es el sentido de abreviar en el origen sin encontrar una salida? Fuentes y Del Paso intentan aproximarse a una fuente universal de significaciones para explicar el presente que surge como un eco del pasado a pesar de los cambios en las formas: parece que son otros los tiempos y sin embargo todo permanece estático.

Si bien la pirámide es la metáfora de la tradición de un mundo prehispánico imbuida en un mundo mestizo, el símbolo del tiempo petrificado, el espacio del combate corresponde a los personajes, a su debate trágico. El tema del doble es otro tema de relevancia para este análisis.

⁴ GEORGINA GARCÍA GUTIÉRREZ, *Los disfraces. La obra mestiza de Carlos Fuentes*, El Colegio de México, México, 1981, pp. 169, 171.

Girard explica que todo rito sacrificial se basa en dos sustituciones: la primera viene ofrecida por la violencia fundadora en la que hay una víctima que es inmolada en representación de todos los miembros de la comunidad; la segunda sustituye a una víctima sacrificable por una víctima propiciatoria (p. 279). Para Girard, el crimen que la venganza castiga casi nunca se concibe a sí mismo como inicial; se presenta como venganza de un crimen más original⁵. El tema del doble sustenta la idea del sacrificio como violencia de recambio, como una auténtica operación de transferencia colectiva: “La mimesis de rivalidad de los dobles es contagiosa como la peste y acaba por contaminar al grupo entero de una locura mimética, acaba por hacer a todos enemigos de todos, en la indiferenciación de la represalia vengadora” (*id.*).

La simetría en conflicto en *Cambio de piel* y *José Trigo* juega un papel esencial pues ambas novelas nos presentan la idea de una violencia indiferenciada. En *Cambio de piel*, Franz y Javier, Elizabeth e Isabel son figuras especulares. Podríamos decir incluso, que la relación entre Elizabeth e Isabel, la mujer madura y la mujer joven que intercambian identidades repite el juego establecido por Fuentes en *Aura*. Por otra parte, la especularidad en *José Trigo* no se da entre los personajes, sino más bien en la relación de los personajes con los dioses aztecas: Luciano, el héroe del campamento ferrocarrilero muere a manos de Manuel Ángel, truncando la esperanza de los oprimidos que vagan por los campamentos como los trenes por las vías. Esta lucha hace eco de otra lucha inmemorial, la de Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Parece que la metáfora cede su paso a la analogía. De nuevo, el tropo nos atrapa y los atrapa pues en *Cambio de piel* Franz y Elizabeth mueren aprisionados por las pirámides que se derrumban y la muerte de Luciano en *José Trigo* significa una vez más la derrota de las promesas revolucionarias. Los personajes-arquetipos anuncian una historia y un mito imbricados de violencia sin posibilidad de redención.

Por último, ¿cuál es la naturaleza de las víctimas?, ¿cuál es su común denominador? En *Cambio de piel*, Elizabeth y Franz, los extranjeros, son los que mueren. En este caso, estas víctimas son sacrificables porque caen fuera del seno de la comunidad. Franz, un arquitecto nazi, y Elizabeth, una judía norteamericana llevan consigo el peso de su pasado individual. El caso de Franz es el más elocuente pues él sirve de conexión con el horror de la muerte de la comunidad judía europea en los campos de

⁵ Girard citado por XABIER ETXEBERRIA, *Ética de la diferencia*, 2ª ed., Universidad de Deusto, Bilbao, 2000, p. 169.

concentración. La muerte de Franz y Elizabeth sintetiza todas las muertes, nos lleva a la noción de la muerte con mayúsculas, y de la tierra como un vasto espacio de aniquilación.

El sacrificio es en *Cambio de piel* el testimonio último e irrevocable de lo irracional, desde los rituales aztecas, el genocidio durante la conquista española y el nazismo. En *José Trigo*, el mito sirve para reactualizar el sacrificio de los oprimidos. Ambas novelas son una respuesta anticipada a lo que Octavio Paz plantearía unos años más tarde en *Posdata*, ese ensayo-homenaje a los estudiantes muertos en Tlatelolco en 1968. A través del motivo sacrificial, Carlos Fuentes y Fernando del Paso coinciden en transformar su crítica en experiencia estética. Interesa subrayar que en dichas novelas prevalece la visión de un pasado en donde hubo un mestizaje racial pero no un mestizaje cultural, pues para los escritores, al menos en esta etapa de su trayectoria, lo propio se antoja exclusivamente prehispánico.

El deseo que se expresa en estas novelas de mantener viva la memoria, viva a pesar del acecho del olvido, nos enfrenta hoy en día, hoy más que nunca a la tarea de recordar y reflexionar cómo en esta época de ciega confianza en la razón, la repetición ritual del sacrificio y la presencia del chivo expiatorio continúan vigentes.

INÉS SÁENZ NEGRETE

*Instituto Tecnológico de Monterrey,
Campus Monterrey*

PATER FAMILIAS PARADISO EXPULSUS

Ponte a pensar
Ay que bonito que era todo aquí
Nos bañábamos en oro
Y sembrábamos maíz.
Verdadero paraíso
Muchas lunas fue así.
Canción del grupo Aterciopelados.

Como en otras naciones latinoamericanas, la distribución demográfica ha cambiado profundamente en Colombia durante las últimas décadas, la mayoría de la población se ha visto forzada a abandonar el campo y a emigrar hacia las ciudades por razones políticas y sociales ligadas al incremento de la violencia rural. Nacido en Medellín en 1942, Fernando Vallejo forma parte de la generación que vivió ese cambio profundo y doloroso. Los acontecimientos del 9 de abril de 1948¹ y su cortejo de horrores aceleraron el exilio de la población rural con las consecuencias que este desplazamiento ocasiona en la estructura social y familiar. La literatura colombiana de la segunda mitad del siglo XX estará profundamente marcada por estos acontecimientos y por las transformaciones que sufrió la sociedad. Trataremos de comprender de qué forma la escritura de Vallejo refleja el deterioro de los vínculos familiares como consecuencia de la descomposición nacional y como se manifiesta en la obra del novelista colombiano esa ruptura entre un ayer percibido como idílico y las vicisitudes del actual orden social.

¿TODO TIEMPO PASADO FUE MEJOR?

La escarpada geografía colombiana y las dificultades de comunicación que genera han provocado aislamiento y atraso en muchas de sus regiones; la pérdida de Panamá en 1903 constituye el más doloroso ejemplo de la falta de interés del gobierno central por las zonas más

¹ El 9 de abril de 1948 fue asesinado en Bogotá Jorge Eliécer Gaitán, el candidato liberal a las elecciones presidenciales. Este magnicidio provocó un motín sin precedentes en la capital y luego en todo el país iniciando la llamada época de la Violencia que dejaría en una década más de cien mil víctimas.

periféricas del país. Dentro del rompecabezas nacional, Antioquia² es tal vez la región que mejor ha sabido acomodarse a esta situación, ayudada por el carácter emprendedor de su población. El modelo “paisa”³ era ya citado a finales del siglo XIX como un ejemplo aparte dentro del desarrollo industrial nacional⁴.

Esa autonomía que siempre han reivindicado el departamento de Antioquia y su capital Medellín resulta de un importante aislamiento social, cultural y étnico que debemos comprender antes de abordar la novelística de Fernando Vallejo pues sus características irán apareciendo a medida que avance nuestro análisis.

Sin entrar en temas históricos o sociológicos que no tendríamos tiempo de tratar aquí, es importante señalar que la colonización antioqueña se llevó a cabo, como en otras partes del continente, principalmente por españoles venidos de las regiones de Andalucía, Extremadura y Guipúzcoa. Esta inmigración europea aumentó progresivamente, atraída por las minas de oro y luego por las “huacas” o tesoros indígenas encontrados en la región, con una particularidad: los colonos, por su pobreza, limitaron el uso de la mano de obra india y esclava lo que frenó el mestizaje favoreciendo en cambio la endogamia⁵. El deseo de expansión y la necesidad creciente de mano de obra llevaron a las nuevas familias criollas a tener descendencias muy numerosas, práctica perpetuada hasta nuestros días y contra la cual Vallejo lanza a lo largo de sus novelas una acérrima diatriba. Otro aspecto esencial de este desarrollo es el tesón de los pobladores de la región⁶ y su identificación con marcados valores religiosos. Más que en otras regiones de Colombia, la población del departamento de Antioquia fue construyéndose una identidad propia basada en elementos fundamentales de la tradición colonial española como son el respeto de la familia, la defensa de la religión y la obediencia a las instituciones del estado, modelo exaltado por la literatura realista y regional antioqueña a partir de mediados del

² El departamento de Antioquia está situado al noroeste del país sobre la cordillera occidental y tiene costas sobre el golfo de Urabá en el Atlántico colombiano.

³ En Colombia los antioqueños son llamados también *paisas*.

⁴ DAVID BUSHNELL, *Colombia, una nación a pesar de sí misma*, Planeta, Bogotá, 1997, p. 241.

⁵ ÁLVARO PINEDA-BOTERO, *Del mito a la posmodernidad*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1994, p. 54.

⁶ El estereotipo regional del tesón de la población antioqueña es atribuido, en parte, por algunos especialistas al origen sefardí de muchos colonos.

siglo XIX, principalmente a través de la obra de Tomás Carrasquilla⁷. Se promueve entonces una verdadera cultura del trabajo agrícola que permite el auge del cultivo de café, elemento central de la expansión antioqueña hacia las regiones del sur del país. El símbolo actual de estos valores es el arriero antioqueño –personificado por Juan Valdés, el bigotudo vendedor de café en una conocida publicidad– verdadero *pater familias* criollo que encarna para muchos la esencia del pueblo paisa.

Fernando Vallejo arremete en su obra contra las bases que sostienen el edificio de la tradición ancestral antioqueña. Para esto recurre a su propia experiencia familiar, sirviéndose de un narrador que de manera sorprendente comparte su mismo nombre y apellido⁸. Si bien debemos diferenciar al Vallejo escritor y al narrador de sus novelas, queda claro el pacto autobiográfico⁹ que encontramos en las obras reunidas en *El río del tiempo*¹⁰. En ellas, de forma cronológica pero recurriendo también al *flash back*, se narra la infancia y la adolescencia de un joven y precoz homosexual de Medellín que deja su existencia disoluta para ir a realizar estudios de cine a Italia. Después de varios meses en Europa su vida errante lo lleva a los Estados Unidos y finalmente a México donde termina instalándose con el sueño de realizar “la” película sobre Colombia que no pudo rodar en su país¹¹. Como vemos, son muchas las

⁷ CARLOS JOSÉ REYES, “El costumbrismo en Colombia”, en *Manual de literatura colombiana*, Procultura, Bogotá, 1988, t. 11, p. 240.

⁸ Sólo en contadas ocasiones el narrador revela su identidad. En *El fuego secreto*, p. 176, por ejemplo, al leer la lista de los jóvenes seducidos por Jesús Lopera y viendo los nombre de Fernando Villa y de Juan de Dios Vallejo dice que entre los dos está su nombre y su apellido. En la misma obra dice compartir el nombre del filósofo antioqueño Fernando González al cual llama “mi tocayo” (p. 256). En *La Virgen de los sicarios*, p. 112, al ver la moto de sus asesinos lanzarse contra ellos, Alexis grita “¡Cuidado! ¡Fernando!”, el narrador agrega “fue lo último que dijo, mi nombre que nunca antes había pronunciado”.

⁹ Hacemos aquí referencia al estudio sobre la escritura autobiográfica realizado por PHILIPPE LEJCUNE, *Le pacte autobiographique*, Éds. du Seuil, Paris, 1975.

¹⁰ FERNANDO VALLEJO, *El río del tiempo*, Alfaguara, Bogotá, 1999. Todas las citas de sus cinco primeras novelas han sido tomadas de este volumen que reúne: *Los días azules* (1985), *El fuego secreto* (1986), *Los caminos a Roma* (1988), *Años de indulgencia* (1989) y *Entre fantasmas* (1993).

¹¹ Además de novelista Fernando Vallejo es también cineasta, ha realizado dos largometrajes sobre la violencia en Colombia: *Crónica Roja* (1977) y *En la tormenta* (1980). En 2000 escribió el guión de su novela *La Virgen de los sicarios* llevada al cine por Barbet Schroeder.

coincidencias entre la vida del novelista y la del protagonista de sus ficciones, eso no quiere decir que lo que nos cuenta sean los pormenores de su existencia, más bien manifiesta su imposibilidad de abolir la propia vivencia a la hora de escribir, como él mismo afirma en una entrevista concedida al escritor mejicano Juan Villoro:

Yo resolví hablar en nombre propio porque no me puedo meter en las mentes ajenas, al no haberse inventado todavía el lector de pensamientos; ni ando con una grabadora por los cafés y las calles y los cuartos grabando lo que dice el prójimo y metiéndome en las camas y en las conciencias ajenas para contarle de chismoso en un libro. Balzac y Flaubert eran comadres. Todo lo que escribieron me suena a chisme...¹²

Hablar en nombre propio implica rememorar la existencia, desde sus orígenes, es así como Vallejo hace constante evocación de su niñez en la finca Santa Anita que sus abuelos paternos tenían en las afueras de Medellín. Ninguna de sus obras escapa al recuerdo nostálgico de la finca familiar que con su solo nombre nos transporta a una época bendita que el diminutivo impregna de alegría infantil. Es en *Los días azules* donde se evoca con mayor insistencia la arcadia feliz de la propiedad familiar. El título inspira de entrada un relato límpido y claro: azul del cielo plácido de tantos días transcurridos allí, tiempo de conversación y carcajadas al sol entre hermanos, primos, tíos, abuelos y decenas de familiares más que venían de visita, un verdadero "*locus amoenus, como quien dice una delicia*" (p. 49). En el epígrafe de *El río del tiempo* alude de nuevo al inexorable transcurrir de los años y a la pérdida definitiva de la inocencia, el gusto de Vallejo por los pensadores clásicos lo lleva a citar la famosa frase de Heráclito "No volvemos a bañarnos en las aguas del mismo río", en clara relación al título.

El final de ese período de total libertad se equipara simbólicamente con la expulsión bíblica del paraíso¹³, esta ruptura traumática tiene graves repercusiones en la visión del mundo que se irá construyendo el protagonista. Varios aspectos deben retener aquí nuestra atención. En primer lugar las razones que llevaron a la familia a dejar la finca: la causa

¹² Entrevista a Fernando Vallejo publicada en *Babelia Digital* el 6 de enero de 2002.

¹³ FERNANDO VALLEJO, *El desbarrancadero* (2001), Biblioteca El Tiempo, Bogotá, 2003, p. 68. El propio narrador hace referencia al Edén perdido de su infancia: "...de ese cielo que dejé hace siglos, desde que abandoné el paraíso".

es el delirio de la madre que, obsesionada por encontrar un tesoro, decía escuchar a un espectro ordenarle destruir paredes y pisos para salvar el alma en pena de quien lo había enterrado, y añade: “así terminó la finca de Santa Anita: por una ambición”¹⁴. La responsable es pues la madre, que el narrador llama Lía¹⁵ en sus primeras obras y que más tarde bautizará “la Loca” en *El desbarrancadero*. En segundo lugar, debemos tener en cuenta que abandonar la casa de campo suponía alejarse de las leyendas y los mitos de la tradición oral antioqueña¹⁶ que se contaban en las animadas veladas de la finca; pero sobre todo, instalarse en Medellín era ingresar al colegio de los Salesianos, esas “aves agoreras con sotana” (p. 74.), que serán la pesadilla del inquieto adolescente. De un día a otro, todos los elementos del mundo mágico de su infancia se vinieron al suelo, alejando al joven de sus abuelos que constituían una verdadera referencia familiar.

DIATRIBA A UN PADRE AUSENTE

La fractura no es únicamente espacial sino también ideológica ya que su nuevo hogar es todo lo opuesto a la familia de sus abuelos de Santa Anita. Lejos de este modelo patriarcal y protector, nuestro protagonista se ve librado al desorden de una casa gobernada por una mujer desequilibrada y déspota que ha despojado al hombre de todo poder, “mi padre fue su sirvienta” (p. 69). A pesar de que en la novela el padre ha perdido toda autoridad en el seno de su familia, ocupa responsabilidades políticas importantes en el ámbito regional y nacional, es senador y luego ministro. Sus obligaciones políticas implican mudanzas sucesivas que provocan en el joven un sentimiento de abandono y de completa sumisión a los caprichos y a la tiranía de la madre. Cuenta el narrador como su progenitora dentro de la más pura tradición antioqueña encadenaba parto tras parto, encargando a los mayores del cuidado del recién nacido, pero sobre todo a él que era el primogénito:

¹⁴ *Los días azules*, p. 54.

¹⁵ En contadas ocasiones la llama May o Liita, pero el diminutivo es más sarcástico que cariñoso: “Entonces mami, Liita empezó a ver de noche el espectro...”, p. 53.

¹⁶ RAYMOND WILLIAMS, *Novela y poder en Colombia 1844-1987*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1992, p. 165. La nostalgia de la ancestral tradición oral antioqueña es según Williams una de las características esenciales de la literatura paisa desde Tomas Carrasquilla hasta los novelistas actuales.

...se puede descubrir el gran secreto de las madres de Antioquia: paren al primer hijo, le limpian el culo, y lo entrenan para que les limpie el culo al segundo, al tercero, al cuarto, al quinto, al decimosexto (p. 53).

Los asuntos familiares son exclusiva competencia femenina y se prescinde de la autoridad paterna dentro del hogar. La madre con su “furia reproductora” (p. 147) y su locura “anárquica” (p. 66) termina imponiendo su voluntad. Si nos guiamos por los recuerdos del narrador podemos deducir del comportamiento de la madre una firme voluntad castradora dirigida contra sus hijos varones y contra su marido. En la descripción cruel que se hace de Lía, además de los defectos ya citados, se le agrega una avaricia sin límite. Así, al enterarse de la inflamación de las amígdalas de uno de sus hijos, decide operar al mismo tiempo a los cinco que hasta entonces tenía pues era más barato y así los atendía a todos de una sola vez. En el tono burlón y sarcástico que lo caracteriza, el narrador subraya el peligro que entonces corrían él y sus hermanos pues la tesis de su madre era que “todo lo que cuelga sobra”¹⁷. Otro acontecimiento contribuye a nuestra hipótesis sobre el deseo inconsciente de la madre de emascular a sus hijos varones, el hecho de feminizar los nombres de sus hijos varones para que los vecinos creyeran que Lía llamaba a sus criadas: “¡Fernandina! ¡Dariína, Anibalina!... A Silvio lo llamaba Patricia” (p. 115). No por azar, de los cinco primeros hijos, tres son homosexuales, incluyendo al narrador.

Sorprenden también los términos empleados por el narrador para definir los dos lugares donde recibió su primera educación, del “manicomio”¹⁸, nombre que le da a su propia casa, pasa al “campo de concentración”¹⁹ que es el colegio donde estudió con los Salesianos²⁰. Ambas expresiones dan la imagen de lugares confinados que dejan suponer el sufrimiento psicológico y el maltrato físico que vivió después de haber sido alejado de la finca de sus abuelos.

¹⁷ *Los días azules*, p. 137.

¹⁸ *El fuego secreto*, p. 265.

¹⁹ *Los días azules*, p. 61.

²⁰ Como en la película de Carlos Carrera *El crimen del Padre Amaro* o en *La mala educación* de Pedro Almodóvar, la Iglesia y los centros de enseñanza religiosa salen en las obras de Vallejo muy mal librados. Se constata en efecto un recrudecimiento de las críticas contra la Iglesia en ciertos sectores en América Latina y España.

Estas imágenes hiperbólicas que hemos dejado entre comillas por ser citas textuales, manifiestan la amplitud de un temprano conflicto entre el narrador y la autoridad, que parece ser el origen de su trauma infantil. En repetidas ocasiones el narrador, que nos cuenta su historia siendo ya un hombre mayor, se dirige directamente y en tono confesional a un supuesto psiquiatra o psicoanalista, práctica a la cual recurre para tratar de encontrar una solución a sus dificultades.

LA AUTOFICCIÓN

El trabajo analítico ocupa un lugar importante sobre todo en la producción vallejana más reciente y el interés del autor colombiano por el psicoanálisis abre nuevas perspectivas a la interpretación de sus obras. Si nos guiamos por los estudios críticos realizados por Serge Doubrovsky sobre su propia obra novelística. El término de “autoficción” definido como la ficción de acontecimientos y hechos estrictamente reales, sería aplicable a la obra de Vallejo pues en ella encontramos un constante ir y venir entre “une fausse fiction et l’histoire d’une vrai vie”²¹. Según el crítico francés, por medio de esta autoficción es mucho más factible que el autor logre, a través de su escritura, la realización de un fantasma que la realidad siempre le ha negado.

Es bien sabido que una de las condiciones indispensables para iniciar un trabajo psicoanalítico es que el paciente nunca se autocensure y deje fluir su discurso sin detenerse ni en el contenido ni en el uso de la lengua pues el inconsciente se manifiesta, entre otras formas, por asociaciones de ideas que hacen referencia a la infancia. La importancia del trauma infantil, suele ser directamente proporcional a la fuerza semántica del léxico empleado por el paciente. La referencia que hace el narrador protagonista a su práctica psicoanalítica nos obliga a abordar el texto desde una óptica diferente. Uno de los aspectos que más llaman la atención es la reiterativa y contundente violencia verbal de la obra de Fernando Vallejo, veamos ahora como procede en su diatriba contra las instituciones que enarbolan el poder político y contra sus representantes.

Uno de los insultos más empleados por el autor es también aquel que tiene mayor empleo entre la población de su región. Se trata de “hijueputa”, insulto que Vallejo emplea en todas las formas posibles²²,

²¹ SERGE DOUBROVSKY, *Autobiographies: De Corneille a Sartre*, PUF, Paris, 1988, p. 69. En el mismo capítulo el crítico y novelista francés afirma que la escritura es inventada por la neurosis de quien la realiza.

²² En *El desbarrancadero* esta palabra o sus derivados es empleada en 88 ocasiones.

desde el verbo hijueputiar, pasando por el sustantivo hijueputez, el gerundio hijueputiando, el diminutivo hijueputica o el arcaísmo “hideputa”.

Esta máxima ofensa contra la legitimidad del parentesco constituye una pista interesante en la comprensión de la obra del novelista colombiano, pues dicha palabrota es en cierta medida el origen lingüístico del trauma infantil de su sempiterno narrador-protagonista. En *Los días azules* se hace ya referencia al máximo impropio pronunciado por la madre contra su propia progenitura: “...nos decía hijueputas, sin darse cuenta que le rebotaba en bumerang” (p. 78). La incidencia de tal frase se analiza más detenidamente en *El desbarrancadero* pues el narrador se encuentra esta vez en el diván de su psicoanalista y descubre el poder letal que pueden tener las palabras:

...hay palabras... irremediables porque... una vez pronunciadas ya no hay remedio, como no lo hay cuando le pegan a uno una puñalada en el corazón buscándole el centro del alma ¿Cómo por ejemplo cuál? Como por ejemplo, doctor, ese “hijueputa” que nos regalaba la Loca, tan materno, tan dulce, tan tierno... (p. 69).

La yuxtaposición del insulto a los adjetivos afectivos “materno, dulce, tierno”, es aquí un recurso irónico que busca darle mayor contundencia al impropio inicial. Esta forma de antítesis esconde a la vez el sadismo de quien “regala” la palabra y la vergüenza que debe provocar en los hijos tal insulto de parte de la madre. Más que en cualquier otra ocasión, el máximo insulto salido de la boca de la madre constituye una herida narcisista considerable que equivaldría a la castración²³.

La abundancia de términos soeces y el empleo de insultos hasta en las situaciones más banales son, por una parte, el resultado de un recuerdo traumático, pero también la manifestación verbal de una agresividad social latente. En la obra de Fernando Vallejo la palabra se convierte en un arma letal que como es el caso de la violencia física, busca terminar con el adversario. Esta agresividad lingüística aparece con frecuencia como preámbulo a una agresión física y es común que se desate en los enfrentamientos entre adversarios de los dos partidos políticos tradicionales en Colombia, el conservador y el liberal. En ese caso el insulto no se pronuncia solamente buscando deslegitimar al adversario, los personajes se arrian la madre tratando de incitar al enemigo y tener una

²³ EVELYNE LARGUECHE, *L'effet injure*, PUF, Paris, 1989, p. 120.

razón válida de recurrir a las armas. La frase más comúnmente utilizada y que aparece en diferentes obras de Vallejo es: “viva el gran partido liberal, abajo godos hijueputas”²⁴. Exaltar el propio partido vituperando el contrario hace que la provocación sea doble y el insulto también se multiplique. El adjetivo aumentativo “gran” hace que el máximo insulto sea aún más humillante y el término “godo”²⁵ que es el mote de los conservadores, tiene de por sí una connotación ofensiva que se amplifica al ser empleada en plural. Ese odio entre partidos se inculca en la infancia desde los púlpitos de las iglesias y en las propias familias, así lo recuerda el narrador que solía orinar con sus hermanos desde la ventana sobre los borrachitos liberales que pasaban frente a su balcón gritando el máximo impropio contra los dueños de casa, reconocidos conservadores. La orientación política se convierte así más bien en una cuestión de orden hereditario que en una verdadera convicción ideológica. Los niños crecen en el odio del partido opuesto y de adultos escapan difícilmente a los moldes excluyentes aprendidos: la suya no es una contienda entre partidos políticos sino entre rojos y azules, respectivo color emblemático de liberales y conservadores.

DE MALA MADRE A MALA PATRIA

En un país tan polarizado como Colombia, resulta difícil permanecer al margen de la vida política. Literatura e ideología han ido de la mano en el sinuoso camino de la política colombiana, hasta tal punto que no sorprende el número elevado de poetas y gramáticos en alcanzar la presidencia del país. Según Raymond Williams²⁶ la crítica y el ensayo han sido generalmente reservados a la elite conservadora mientras que los liberales son más dados a la novela; pero esta fórmula se complica al aplicarla a nuestro autor que comienza publicando una gramática del lenguaje literario²⁷ y se lanza luego a la ficción. En su obra Fernando Vallejo ataca los vicios de la clase política en general, sin hacer diferencia entre liberales y conservadores. Sin embargo sus comentarios se aproximan al discurso conservador en lo que respecta al carácter

²⁴ *El desbarrancadero*, p. 21.

²⁵ Los godos fueron un pueblo germánico que ocupó la Península ibérica. Así fueron llamados los españoles durante las guerras de independencia y luego, por defender posturas tradicionales, fue el mote dado a los miembros del partido conservador en Colombia.

²⁶ *Op. cit.*, p. 84.

²⁷ FERNANDO VALLEJO, *Logoi, una gramática del lenguaje literario*, F.C.E., México, 1983.

patriarcal del campesinado antioqueño. Vallejo parece deplorar el viejo sistema latifundista en el que el patrón todo poderoso ejercía su poder e influencia sobre los peones como un verdadero *pater familias* regional. El modelo de este propietario a la vez protector y explotador es sin duda el abuelo del narrador, que tiene la idea de comprar la finca de Santa Anita y encarna a los ojos del niño de *Los días azules* la autoridad y el respeto.

La crítica política llega con frecuencia al insulto contra los presidentes colombianos de las últimas décadas, salvándose únicamente Mariano Gómez que gobernó desde 1950 hasta el golpe militar del General Rojas Pinilla en junio de 1953 y que aparece en la memoria del narrador como un faro “luminoso y reluciente”²⁸. Este conservador radical, admirador de la política de Franco en España y acusado de atizar la violencia en los campos durante su mandato²⁹, recibe los raros e hiperbólicos elogios que se hacen a un político en toda la obra mientras que sus copartidarios son acusados con la misma vehemencia pero en un registro opuesto:

Y de los conservadores nada digo: vaho de la iglesia, mentira hipócrita, culo de sacristán... Yo sólo meto la mano en el fuego por Laureano Gómez, en cuya santidad creo y en la existencia de Dios³⁰.

Vallejo cultiva en todas sus obras un tono provocador e incendiario que recuerda la postura poco convencional de la Loca, madre del narrador protagonista. Frente a la madre que lanza improperios a diestra y siniestra, el padre aparece opacado, débil y corto de palabras a pesar de ser una figura política nacional. Recordemos que los representantes de las más respetables instituciones son el blanco de los insultos de la madre, como luego lo serán en boca de su hijo, confirmando la transmisión natural de la lengua “materna”. Ante la negativa del sacramento de la comunión por parte de un religioso ésta lo trata de “cura marica”³¹ y en otra ocasión, al ser uno de sus hijos agredido por la policía, la madre les grita “¡maricas desvergonzados sin pantalones!” (p. 134). La falta de respeto a la autoridad es común en el ambiente familiar del narrador y muestra a la vez una realidad social. De la misma manera las características del conflicto político en Colombia terminan reflejándose en el ambiente familiar:

²⁸ *El fuego secreto*, p. 284.

²⁹ DAVID BUSHNELL, *op. cit.*, p. 293.

³⁰ *Entre fantasmas*, p. 534.

³¹ *Los días azules*, p. 150.

Si bien esta familia estuvo siempre unida ante el mundo exterior, en su interior, ay, no reinaba la paz. Nos desatábamos en unas guerras intestinas que duraron diez o quince años³².

Al igual que el prestigio del padre es únicamente exterior, la imagen que ofrece la familia es opuesta a la realidad interna que vive, es pura apariencia. Las diferencias familiares aparecen aquí como “escaramuzas, refriegas, combates” con la expresa voluntad de comparar la violencia nacional con la violencia familiar; la casa se convierte en “campo de batalla”, la responsable es la madre calificada como “General Jefe Supremo” en mayúscula para subrayar el rango militar que se le otorga, acentuando su despotismo y su manía de dar órdenes. El régimen por ella instaurado es efectivamente de inspiración militar: de mayor a menor, daba a sus hijos poder sobre los más pequeños creando discordia y rebeldía, y las órdenes impartidas pasaban “de general en capitán, de capitán en sargento, de sargento en cabo”. Voluntariamente el narrador compara la anarquía nacional con la reinante en su familia, y resume el caos que se vive dentro y fuera del hogar con el título de la obra del dramaturgo francés Arthur Adamov “todos contra todos”.

De este zafarrancho nacional en donde todos son culpables por acción o por omisión nadie sale bien librado, el narrador pasa uno a uno los presidentes del país: “maestros estos chandosos del robo público y el latrocinio y las corruptelas”³³ y para envilecer más el triste paso de las mismas familias por la historia nacional suele reducirlas gracias a un diminutivo despreciativo que maneja con talento: “Y los Lleras, los Lleritas... Y los Turbay... un fulanillo zutanillo surgido... de una caneca” (p. 533). Su larga permanencia en México lo hace darse cuenta que aquí el sistema no es muy diferente, el presidente es “el cerdo de turno” que como los de su país llega a “nacionalizar [que] es robarle a los extranjeros, estatizar [que] es robarle a los nacionales. Pero siempre robar”³⁴. El mal es común a toda Iberoamérica y llegó en las carabelas de Colón, es el resultado de la colonización: “curas y tinterillos es lo que nos heredó, un alma ensotanada y burocrática” (p. 704). La madre patria España es según el narrador la responsable de transplantar al Nuevo Mundo todos los vicios que tan bien se cultivaban en la península. Retoma a Voltaire

³² *Ibid.*, p. 78. Al igual que todas las citas del párrafo siguiente.

³³ *Años de indulgencia*, p. 532.

³⁴ *Entre fantasmas*, p. 598.

y a los inspiradores de la leyenda negra para repetir lo ya tantas veces dicho, que se cargaron el oro y “nos dejaron, eso sí en compensación, la sífilis. Y la burocracia” (p. 699).

La irreverencia es un arte que Vallejo practica hasta sus últimas consecuencias, en abierta oposición con el discurso políticamente correcto en boga. Si condena a los gobernantes de su país y acusa hasta a su Santísima Santidad, mucho menos dejará descansar en paz al padre de la patria, al Libertador Simón Bolívar. Condenando al máximo prócer de la Independencia nacional, pretende deliberadamente desmitificar a la más alta figura de la Historia patria. Ese procedimiento se podría relacionar con lo que los psicoanalistas llaman “matar al padre”, acto simbólico en el desarrollo de todo individuo por el que busca librarse de la autoridad paterna. Reflejando la realidad matriarcal de su propia familia, el narrador despoja a Bolívar de su histórica apelación de padre de la patria, a la vez que lo emascula, para convertirlo más bien en “madre de esta mala patria que en mala hora parió o malparió”³⁵. Esta otra versión del máximo insulto contra la legitimidad del parentesco equivale al que “con ternura” les gritaba la madre. Hasta aquí se reflejan las consecuencias del “hijueputazo” inicial lanzado por la madre que marcará la agresividad verbal de su obra.

El contenido y el lenguaje de las novelas de Fernando Vallejo pueden escandalizar si nos limitamos a abordar una de ellas en particular sin tener un conocimiento global de su obra, la crudeza y el tono blasfematorio de algunos apartes sorprenden como bien lo demuestran los extractos aquí citados. Su discurso recuerda en cierto modo el de ciertos anarquistas pues como ellos el narrador arremete contra todo y contra todos: la catástrofe nacional se achaca a los españoles por haber llegado, a los indios por víctimas, a los negros por esclavos, a los campesinos por laborar, a las mujeres por parir, a los políticos por robar, a los curas por educar y así al infinito. En ese constante rechazo de la norma, de la autoridad, de la ley, Vallejo se autoproclama iconoclasta, en la línea del filósofo antioqueño Fernando González a quien admira, ya que dice ser como éste: un “filósofo chocarrero” (p. 313) y un “quemador de curas y de santos”³⁶. Otro autor que parece haber marcado su escritura y su visión del mundo es el panfletario José María Vargas Vila, nacido en Bogotá en 1860, que como Vallejo vivió muchos años en el extranjero donde obtuvo el éxito que su país siempre le negó. Feroz crítico de la

³⁵ *El fuego secreto*, p. 316.

³⁶ *Los días azules*, p. 125.

Iglesia y de las dictaduras latinoamericanas, Vargas Vila comparte con Vallejo una visión inconformista de la sociedad, un gusto marcado por el sarcasmo y la ironía pero sobre todo un incisivo talento de blasfemador.

La obra de Fernando Vallejo muestra una sociedad en plena crisis de valores. Sus postulados se aproximan al pensamiento nihilista, por su constante referencia a la violencia y a la negación de la sociedad, llegando hasta a la justificación del crimen.

Su frecuente recurso al sarcasmo y al impropio es una manifestación verbal en contra del modelo reinante en una sociedad mojigata, con una clase política corrupta e inmovilista y una Iglesia siempre del lado de los poderosos. Pero no se trata de un análisis maniqueísta pues el pueblo es también juzgado responsable de este estado de cosas por su servilismo y su falta de coraje.

Nos podemos preguntar sin embargo si el empleo reiterado de insultos y blasfemias contra estas instituciones no termina disminuyendo la carga semántica de tales expresiones como el mismo narrador sugiere: “Pero no prodigues mucho la palabrita... porque la devalúas: le quitas fuerza semántica y la dejas sin respaldo... y valiendo lo que vale aquí la vida: una chancía, un cacahuete”³⁷. La relación entre la vida y la palabra es constante en la obra de Vallejo, así, al incrementarse la violencia social y política y perderse todo respeto por la integridad de las personas, el valor de la palabra termina deteriorándose igualmente, de manera que la furia verbal de su obra es el eco del horror y de la impunidad que reinan en Colombia.

Podemos estar de acuerdo o no con las posiciones del autor, tachadas frecuentemente de reaccionarias, pero lo cierto es que su universo novelesco es la manifestación del caos nacional. Vallejo es uno de los pocos escritores que expresan en su obra una realidad sin tapujos ni contemplaciones, sin preocuparse de a qué persona, partido o corporación ofende... Esa postura, tan arriesgada en un país en el que el crimen de opinión se practica con frecuencia, es ya una proeza.

NÉSTOR SALAMANCA-LEÓN

Universidad de Córcega

³⁷ *Años de indulgencia*, p. 504.

“NUESTRA AMÉRICA”, VINDICACIÓN DEL ENSAYO

Acaso el ensayo más citado de José Martí, “Nuestra América” es, desde hace mucho, un clásico del pensamiento hispanoamericano. Tal proceso de canonización se ha acompañado de un modelo de lectura sin el que no pareciera concebible ya ese texto. Marcas distintivas de la misma, como el latinoamericanismo (no poco idealizado) y el antiimperialismo (sin matices), de los que el ensayo y su autor serían paladines o pioneros emblemáticos, han devenido, a fuerza de repetirse, marcos confirmadores de la misma. Sería comprensible entonces que el solo anuncio de otra visita (guiada) a esa joya del portentoso museo de la escritura martiana hiciera gravitar *a priori*, en torno suyo, el fantasma de la rutina.

Sin desconocer ni escamotear la fuerte resonancia política de “Nuestra América”, esta nueva visita desea llamar la atención menos sobre los puntos fuertes del programa latinoamericanista o antiimperialista inscrito en ese ensayo, que sobre otros, quizá débiles, indicadores de algunas de las tensiones que lo recorren; y menos sobre la tópica vigencia de su diagnosis política, que sobre la urdimbre semiolingüística sostenedora (indisociable) de aquel programa y de cualquier otra inscripción suya.

Si trato de esquivar el modo de lectura que más usualmente ha acompañado la canonización de este ensayo no es porque me mueva el despropósito de ignorar o escamotear la valencia política del mismo, sino porque tal elusión o, más bien, suspensión, me ha parecido de momento la única estrategia practicable en aras de sortear el escollo que ha supuesto ese modo de lectura para otros posibles acercamientos más interesados en explorar la riqueza y complejidad de este ensayo. Precisamente, una de las grandes desventajas del modo de lectura eludido consiste en su tendencia a concebir ese texto como una especie de depósito de principios listos para ser usados cada vez que se necesite ilustrar o legitimar ciertas “verdades” de índole política a propósito de Hispanoamérica y de su relación con Estados Unidos en las que cree su lector. Consciente o no, tal lectura de “Nuestra América” lo hace funcionar, más que como el ensayo que (todavía) es, como una especie de panfleto, programa o manifiesto político, con la consiguiente pérdida de buena parte de su carga política,

proveniente de la formalización adoptada, invisible o inasible desde esa lectura¹.

Marca inconfundible de ensayo, en “Nuestra América” su autor, a la vez que busca develar (o propiciar la combinación que permita develar) “la clave de [ese] enigma hispano-americano²” que no han podido descifrar ni “el libro europeo” ni “el libro yankee” por los que otros se han guiado, explora (ensaya) la forma adecuada a la expresión de ese develamiento³. El lenguaje en que va cristalizando la búsqueda deviene así inseparable del éxito de ella, acaso porque el lenguaje mismo es parte de lo que se busca. La singularidad del objeto exige, para su (re-)presentación cabal, de la singularidad del lenguaje con el que se le construye/explora. De manera análoga a como no es posible “regir pueblos originales” (p. 14) sin originalidad, según lo declara ahí el sujeto ensayístico, pensar/representar ese objeto como le corresponde no es posible sin un lenguaje de proporcional singularidad. Al problema cognoscitivo que ha supuesto desde sus orígenes y todavía a finales del siglo XIX nuestra América (“el enigma hispano-americano”), no corresponde sino el ensayo; esto es, ensayar, creativamente. La aguda expresión de Arciniegas “nuestra América

¹ Al respecto, es muy ilustrativa y provechosa la intuición de que en ese ensayo “la forma misma cumple una función política fundamental”, JULIO RAMOS, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. (Literatura y política en el siglo XIX)*, F.C.E., México, 1989, p. 241.

² JOSÉ MARTÍ, *Nuestra América*, ed. Cintio Vitier, Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2000, p. 13. Todas las citas del ensayo se atienen a esta edición, en lo sucesivo sólo pondré entre paréntesis el número de página.

³ En un acercamiento previo a este ensayo (“De la creación como étimo ensayístico. Algunas variaciones a propósito de *Nuestra América*”) he explorado algunas definiciones teóricas del ensayo en busca del papel que ellas conceden a la creación, tanto en la producción como en la recepción, de ese tipo de texto. De ahí que ahora mi interés se concentre en profundizar en otras implicaciones de esos hallazgos a propósito de este ensayo. Las definiciones consideradas entonces fueron las de Medardo Vitier, Carlos Real de Azúa, Arturo Souto y José Luis Gómez-Martínez. Ejemplo reciente del relieve que ha solido reconocerse a ese aspecto en la ensayística de José Martí es el estudio de CARLOS JAVIER MORALES, “José Martí, creador del ensayo moderno en la literatura hispánica”, en LUIS T. GONZÁLEZ DEL VALLE (ed.), *José Martí. Estudios en conmemoración del sesquicentenario de su natalicio (1853-2003)*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Boulder, 2003, pp. 27-53.

es un ensayo” vale también para el texto analizado de Martí, en el que, por cierto, pareciera inspirarse, por más que no lo mencione⁴.

En ese sentido, puede sostenerse que la palabra “creación” concentra el étimo del ensayo, pues la creación que éste postula como llave para enfrentar y superar los problemas irresueltos de la América hispana (“Crear, es la palabra de pase de esta generación”, p. 24). simultáneamente está siendo puesta en escena en el trabajo del lenguaje mismo con que se postula. Ahora bien, si la creatividad así potenciada activa de suyo la asociación con la literatura, hay que precisar de inmediato que ella no limita su alcance al radio de la literatura. Creación ahí significa e implica mucho más. Creación es la cifra de un proyecto de América alternativo a otros en cuya lógica axial el papel de esa América se ha limitado a ser copia de otros mundos, mientras que el de su *intelligentzia* se ha reducido a consumidor pasivo o deslumbrado de las ideas generadas a propósito de esos mundos⁵. De ahí que, en el proyecto americano de Martí condensado en este ensayo, la creación pueda aplicarse al campesino o al buen gobernante, en lugar de a los agentes distintivos de la cultura letrada. Para fungir como étimo de un ensayo que lo es también de solución al problema referido, creación comienza por ser creativa. Muy notable, en efecto, resulta el sesgo etimologista con que Martí emplea la palabra creación en su ensayo: tal sesgo es homólogo de la revalorización propuesta de los elementos socioculturales de las comunidades originarias de la región y también de la voluntad de inclusión de los sectores marginados por otros proyectos.

Pero, por mucho que desborde el radio de la literatura, creación no puede, en ese ensayo, disociarse de la literatura, de donde proviene. Acaso ésa es la manera de Martí de poner en función de un proyecto eminentemente político su indeclinable vocación por la literatura, su inocultable afición a la belleza con que él la identifica. Belleza, para él, pasa a llamarse justicia en terreno más ceñidamente político. Esta doble o aun múltiple resonancia que conserva ahí la palabra creación concentra uno de los

⁴ GERMÁN ARCINIEGAS, “Nuestra América es un ensayo”, en *Ideas en torno de Latinoamérica*, pres. de Leopoldo Zea, UNAM, México, 1986, t. 1, pp. 732-743. Ideas del ensayo martiano como, por ejemplo, que la verdadera independencia política no es posible sin la independencia de las ideas, o que el conocimiento es un instrumento de la independencia, resultan centrales en la visión de Arciniegas.

⁵ Huella central de esa idea en el ensayo es la relación de contraste que se activa entre ‘crear’ y ‘creer’, tan cercanas entre sí en su morfología como distantes en la orientación semántica-intencional que portan ahí.

dilemas más decisivos de todo el pensamiento martiano, acorde con su movimiento entre dos campos simbólico-discursivos (el literario, el político), de difícil conciliación. En ese sentido, si expresiones de “Nuestra América” como “redentores bibliógenos”, “pensadores canijos” o “falsa erudición”, permiten avalar la observación en él de “cierto antintelectualismo”⁶, por el lado más apegado al campo literario; más numerosas son, por el lado más apegado al campo político, las que permitirían señalar la distancia que guarda Martí con respecto a métodos y soluciones que han sido habituales en éste, como, por ejemplo, los de corte militar: “el heroísmo en la paz es más escaso, porque es menos glorioso, que el de la guerra”; “al hombre le es más fácil morir con honra que pensar con orden” (p. 19). Reticente con los letrados, Martí no parece convencido tampoco de la viabilidad de la solución militar más allá de la guerra inevitable.

La creación defendida se orienta a servir entonces como puente entre ambos. Así, de paso, se justifica su raigal presencia en un proyecto que pareciera deber su razón de ser a la obtención de los mismos objetivos de otros proyectos, sin embargo, muy distintos.

Palabra cifra del ensayo, la presencia de la creación hay que buscarla no sólo en la superficie del texto. Ella, como esos otros datos axiales del proyecto ensayístico para la salvación de Hispanoamérica, como el equilibrio (la moderación) o la unidad, tiene su más fiel correlato en el modo mismo en que se ha tejido el tramado semiolingüístico del texto. Esto es, lo que se propone en ese proyecto tiene su eco, su refuerzo y/o su anticipo en cómo se ha construido lingüísticamente eso que se propone. Si, por ejemplo, un dato como el equilibrio, necesario en el interior de la América hispana, en las relaciones de ésta con la otra América y en las de ambas con “el mundo de las naciones”, alcanza tanto relieve en el texto, mucho se debe al espíritu armónico o armonizador que preside las construcciones de todo ese tramado. De tal manera que, aun cuando no figure ningún elemento léxico-semántico que designe o refiera equilibrio, la construcción (sintáctica, de la composición, etc.) puede encargarse de sugerirlo o insinuarlo.

Repárese en ese efecto, apoyado no en sus elementos léxicos por separado, sino en su modelo morfosintáctico, en un enunciado como: “Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra” (p. 17), el cual anda muy próximo al quiasmo (pronombre posesivo “nuestra” + sustantivo “Grecia”// sustantivo “Grecia” + pronombre posesivo negado “no... nuestra”). En lugar del adjetivo tal vez más cómodo ‘ajena’, el ensayista

⁶ JULIO RAMOS, *op. cit.*, p. 238.

que así reflexiona sobre (y desde) la encrucijada histórica de Hispanoamérica de finales del XIX prefiere la solución del pronombre posesivo negado (‘no nuestra’); con la que, además de aceptar a la cultura griega clásica como una de las raíces legítimas de “nuestra América” (de la que él mismo no podría renegar), contribuye a realzar lo que tienen en común las culturas aborígenes de los territorios que luego se conocerían como América y aquella otra cultura reconocida como fundacional de Occidente. Tal aproximación por vía morfosintáctica y tropológica realza el mérito de la “Grecia” metaforizada, o sea, de “nuestra Grecia”. En ese mismo enunciado la sensación de equilibrio que le viene del aspecto morfosintáctico resulta favorecida también por la similar cantidad silábica de cada uno de sus miembros: “Nuestra Grecia es preferible/ a la Grecia que no es nuestra”; ambos, en torno al metro octosilábico⁷.

En el caso del enunciado: “Por ignorancia llegaría, tal vez, a poner en ella la codicia. Por el respeto, luego que la conociese, sacaría de ella las manos” (p. 28), el modelo sintáctico establece un paralelismo como de espejos inversos entre los componentes de cada oración. Iniciadas ambas con un complemento circunstancial de causa (“por ignorancia”/ “por codicia”), disponen las dos sus verbos de manera muy parecida (“llegaría”/ “sacaría”), lo cual intensifica la divergencia semántica entre los mismos. E iniciadas ambas oraciones con igual tipo de complemento, finalizan las dos con sustantivos que guardan entre sí una relación metonímica: “la codicia”/ “las manos”. Cuando lo estima pertinente, el ensayista no teme repetir elementos léxicos o sintácticos; cuando no, apela con similar virtuosismo a la omisión o elipsis de esos mismos elementos⁸.

En el tercer apartado o movimiento de los seis en que apareció subdividido el ensayo en su primera edición la sugerencia del equilibrio llega a cubrir en su despliegue una estructura más amplia, por cuanto la pregunta con que éste se inicia (“¿Ni en qué patria puede tener un hombre más orgullo que en nuestras repúblicas dolorosas de América...?” (p. 13)

⁷ Muy semejante al ejemplo analizado es este otro que lo amplifica y complementa: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas” (p. 17), donde los sustantivos “mundo” y “tronco” devienen puntos nodales sobre los que gira el sintagma “nuestras repúblicas”. O también: “...la revolución que triunfó con el alma de la tierra desatada a la voz del salvador, con el alma de la tierra había de gobernar...” (p. 20).

⁸ Un ejemplo conciso de elipsis (verbal, en este caso) es el que ofrece el enunciado: “El vino, de plátano; y si sale agrio, ¿es nuestro vino!” (p. 24), metáfora extrema, por demás, de la autoctonía y de la creatividad defendidas como recursos de salvación para “nuestra América”.

reaparece, casi íntegra, páginas después, cuando en la salida de ese mismo apartado se le da respuesta: “Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas” (p. 18). De manera aún más amplia, podría invocarse como otro indicio favorecedor de esa voluntad de equilibrio de todo el ensayo la relación contrastiva entre “el aldeano vanidoso” con que el texto comienza y “el Gran Semí” con que se cierra éste: histórico uno, mítico el otro; a ras de suelo uno, suspendido sobre el suelo el otro; creído uno en que el mundo se termina en su aldea, creador el otro de una América nueva”.

El lenguaje, sabemos, porta las huellas de la situación comunicativa en que se actualiza cada vez: ¿en qué circunstancias particulares se emplea?; ¿para compartir qué/con quién?, etc. El ‘nosotros’ delineado por el ensayo ayuda a esclarecer con quién y en nombre de quién se dialoga desde él. Al respecto, ha de observarse que el radio delimitado por ese pronombre (personal: ‘nosotros’; posesivo: ‘nuestra’) de la primera persona en plural no es uno solo o no está fijado de una sola vez en todo el recorrido ensayístico. Como sucede en otros planos del texto, también el ‘nosotros’ participa de lo real y de lo ideal, del ser y del deber-ser⁹.

A partir del título salta a la vista uno de los sistemas referenciales que contribuyen a precisar el alcance semántico de ese pronombre: la América “nuestra” se distingue de otra América que no es la que el sujeto emisor sobreentiende como suya y del auditorio previsto por él. La América de “hombres biliosos y trigueños” recorta su identidad en contraposición a otra América, la del “pueblo rubio del continente”, que además habla otro idioma. En el espacio de ese “pueblo”, por cierto, se delimita el lugar de enunciación del sujeto ensayístico (“el Washington que les hizo esta tierra”). Su ubicación concede a éste el privilegio equívoco de estar informado de primera mano sobre el comportamiento allí de algunos hispanoamericanos

⁹ Las marcas lingüísticas del ‘nosotros’ en todo el ensayo pueden subdividirse, según las categorías gramaticales que ellas adoptan, en cuatro grupos: *i*) verbos: “ya no podemos ser” (p. 10), “hemos de andar” (p. 11), “éramos” (pp. 22, 23), “vinimos” (p. 18), “salimos” (p. 18), “vemos” (p. 29); *ii*) pronombre posesivo: “nuestra América” (pp. 12, 19, 21, 26, 27), “nuestras repúblicas dolorosas de América” (p. 13), “nuestra Grecia” (p. 17), “Grecia que no es nuestra” (p. 17), “nuestras repúblicas” (pp. 17, 18), “nuestros dueños” (p. 28), “nuestro vino” (p. 24), “nuestro idioma” (p. 29); *iii*) partícula pronominal correspondiente: “nos daba vueltas alrededor” (p. 22), “nos quedó el oidor” (p. 23), “nos dejaron picadas” (p. 28), “no se nos parece” (p. 29); *iv*) pronombre personal: “nosotros” (p. 29).

que tal vez no merezcan entrar en el radio del ‘nosotros’, a pesar del derecho de facto que les aseguraría su nacimiento¹⁰.

Menos evidente, otro sistema referencial que sirve para identificar la valencia semántica del ‘nosotros’ ensayístico se configura ya no entre las dos regiones (o “factores”) del continente, sino en el interior de la región designada por el sintagma “nuestra América”. Es un ‘nosotros’ que, aunque por principio se orienta a abarcar a todos los sectores del heterogéneo mosaico sociocultural de la región así designada, no oculta sus desacuerdos con el ‘nosotros’ construido por otros proyectos y discursos, simultáneos o anteriores. Así, por ejemplo, el ‘nosotros’ ensayístico incorpora en su representación la otredad indisociable de la identidad latinoamericana, una otredad que, por no corresponder a los modelos de Europa o de Estados Unidos a través de los cuales se ha intentado explicar “el enigma hispano-americano”, ha sido vista como anómala o degradada y se le ha intentado escamotear. Notable es su interés por sectores que han estado en los márgenes del ‘nosotros’ con el que dialoga. Ejemplos de sectores socioculturales marginados del ‘nosotros’ hispanoamericano de otros proyectos son los indios, los negros, los campesinos, en nombre de los cuales se habla:

El indio, mudo, nos daba vueltas alrededor, y se iba al monte, a la cumbre del monte, a bautizar sus hijos. El negro, oteado, cantaba en la noche la música de su corazón, solo y desconocido, entre las olas y las fieras. El campesino, el creador, se revolvía, ciego de indignación, contra la ciudad desdeñosa, contra su criatura (pp. 22-23).

La partícula pronominal “nos” permite reconstruir una imagen de comunidad de la que el sujeto emisor se reconoce parte, si no en sincronía, en diacronía. En los márgenes espaciales y discursivos de ella han estado esos otros suyos que son el indio, el negro y el campesino. Este pasaje concentra como pocos el peculiar punto de vista que asume el ensayista, quien, habilitado culturalmente para formar parte de ese ‘nosotros’, decide, sin embargo, valerse de ese privilegio para hablar a ese ‘nosotros’ en nombre de los excluidos por él. O sea, el propio sujeto emisor se asume como puente entre esos dos sectores enfrentados: conocedor de ambos,

¹⁰ Mucho ayuda a percibir esa mirada crítica sobre la actuación de otros latinoamericanos en Estados Unidos el conjunto de documentos reunidos en *José Martí, Dos congresos. Las razones ocultas*, sel. y pres. del CEM, estudios complementarios de Ángel Augier y Paul Estrade, Ciencias Sociales, La Habana, 1985.

trata de hacer escuchar la voz (tamizada por la suya) de los marginados del poder político y silenciados en ese otro muy emparentado con él que es el simbólico-discursivo, incluso después de la independencia. (Este dato permite ver a otra luz la existencia misma de *Versos sencillos*, poemario que retomaré luego).

En cambio, materia inerte de ese ‘nosotros’ son otros sectores o acaso más bien representantes de conductas sociopolíticas que, por el lastre que han aportado a la deseada salvación de Hispanoamérica, son echados a un lado. Ejemplo del tipo de conducta sociopolítica que se desearía fuera, por indigno, del ‘nosotros’ así reconfigurado es el que se concentra bajo el término “sietemesinos”, como uno de los peligros internos.

A propósito de los peligros que ha de sortear para salvarse la América nuestra de José Martí, no deja de ser significativo que la reflexión dedicada a ellos esté concentrada sobre los peligros internos. En efecto, de las seis partes del texto original de “Nuestra América”, cuatro se destinan a reflexionar sobre múltiples problemas que no logró resolver la independencia política de España, ni ha logrado tampoco la institucionalización republicana. El otro peligro de nuestra América, el que representa su vecindad con Estados Unidos (“gigante” y “tigre”), aparece tratado de manera explícita y concentrada sólo al principio y al final del ensayo.

Por otra parte, no son menos dignas de observación las comunidades que Martí advierte entre ambos peligros, los vasos comunicantes entre ellos, como lo adelanta, v. gr., el hecho de que ambos sean representados mediante un mismo símbolo: el tigre; “tigre de adentro” es el uno, y el otro “tigre de afuera”. La elipsis de uno de los verbos en la oración: “El tigre de adentro se entra por la hendidja, y el tigre de afuera” (pp. 24-25) despeja ya cualquier duda sobre la comentada comunidad de fondo entre los peligros internos y externos que obstaculizan la salvación de Hispanoamérica. Otro indicio de los vasos comunicantes que Martí percibe o intuye entre ambos peligros viene dado por la comunidad numérica de otra designación de esos dos tipos de peligro: mientras que al de afuera se le identifica como “gigantes que llevan siete leguas en las botas” o “el gigante de las botas de siete leguas”, al más emblemático de los peligros internos se le identifica como “sietemesinos” u “hombres de siete meses”.

Cuando se compara el ensayo con otro texto (o macrotexto) clave de Martí publicado en ese mismo año se torna más perceptible cuál es el auditorio privilegiado en el ensayo, y acaso también la extraordinaria relevancia de la creación en el ensayo. Me refiero, desde luego, a *Versos sencillos*, poemario desde cuyo prólogo Martí remite a las circunstancias

que rodearon la producción de esos versos, y en gran medida también la del ensayo:

Fue aquel invierno de angustia, en que por ignorancia, o por fe fanática, o por miedo, o por cortesía, se reunieron en Washington, bajo el águila temible, los pueblos hispanoamericanos. ¿Cuál de nosotros ha olvidado aquel escudo, el escudo en que el águila de Monterrey y Chapultepec, el águila de López y de Walter, apretaba en sus garras los pabellones todos de la América?¹¹.

En conocimiento de ese trasfondo de resonancias en el que se produce “Nuestra América” se está en mejores condiciones para entender las líneas maestras de su entramado. La unidad hispanoamericana que él propone discrepa en motivos, métodos y funciones de la unidad hispanoamericana estimulada por Estados Unidos desde foros como el Congreso Internacional Americano efectuado en Washington durante varios meses entre 1889 y 1890. Por otros documentos de esas fechas, como sus cartas a determinados amigos o su correspondencia periodística con *La Nación* de Buenos Aires, pueden seguirse sus temores y sobresaltos por la actuación que pudieran tener las delegaciones de los países latinoamericanos ante las pretensiones embozadas del gobierno del país anfitrión¹².

Más allá de estas referencias al trasfondo sociodiscursivo que comparte *Versos sencillos* con “Nuestra América”, los poemas mismos ofrecen otros indicios de pertenencia a una misma matriz que el ensayo, lo cual facilita la tarea de observar las diferencias comunicativas a partir de los auditorios previstos en cada caso. Repárese, primero, en algunas marcas textuales de esa matriz ideológica compartida entre el ensayo y el poemario, para que luego pueda procederse a la comparación entre las respectivas soluciones expresivas en que ella cuaja. Así, tenemos que al enunciado ensayístico: “Con los oprimidos había que hacer causa común...” (p. 20), corresponde en el poemario: “Con los pobres de la tierra / Quiero yo mi suerte echar”; y al enunciado del ensayo: “La poesía se corta la melena zorrillesca, y cuelga del árbol glorioso el chaleco colorado” (p. 25) corresponde en el poemario: “Cuelgo de un árbol marchito/ Mi muceta de doctor” (p. 236). En ambos casos el hablante de los versos asume como

¹¹ JOSÉ MARTÍ, Prólogo a *Versos sencillos*, en *Poesía completa*, eds. Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas, 2 ts., Letras Cubanas, La Habana, 1985, t. 1, p. 233.

¹² Cf. JOSÉ MARTÍ, *Dos congresos. Las razones ocultas*, ed. cit.

distintivo de su personal conducta lo que en el ensayo se presenta como discurso del deber-ser o como una tendencia general de los tiempos¹³.

Los enunciados que tratan de la poesía resultan singulares en uno y otro texto. Por la referencia autoirónica, en el caso de *Versos sencillos* (el hablante, que se ha presentado ahí como “hombre sincero” y sencillo, depone cualquiera de sus saberes reconocidos por las instituciones de la cultura letrada que pueda interferir en su comunicación con el auditorio eminentemente popular privilegiado por él). Y, en el caso de “Nuestra América”, por la observación de que están en vías de superación, si no superados, los códigos románticos de la poesía, incluso en medio de esa abrumada reflexión sobre la suerte de la América hispana que es todo el ensayo. El adjetivo “zorrillesca” apunta al romanticismo por medio del nombre de uno de sus agentes más emblemáticos en la tradición española. El acto de cortarse “la melena zorrillesca” indica una orientación al orden o más bien un ordenamiento, que, tras la disolución de la borrasca romántica española, el propio Martí ha considerado indicio distintivo de la renovación literaria hispanoamericana de finales del XIX. Como distintivo también de esa renovación, según Martí, es la creciente voluntad de deslinde de la literatura respecto de otros discursos o motivos temáticos (filosofía, sociología, política, etc.) que durante el romanticismo pudieron circular bajo el nombre de literatura. A eso podría referirse “el chaleco colorado” (motivos de orientación épica) del que la poesía se ha estado deshaciendo por entonces, a tenor de la muy cambiada circunstancia del escritor hispanoamericano. Y a eso podría referirse, asimismo, la mención de la oda¹⁴, en tanto especie compositiva muy del gusto romántico.

Conocidas esas marcas textuales que ponen más a la vista el hecho de que ambos macrotextos comparten una misma matriz, cae de suyo la percepción de las diferencias concernientes a la formalización de esa matriz en cada uno. Las comunidades ideológicas entre “Nuestra América” y *Versos sencillos* hacen más notable que ellos no están concebidos para un mismo público o tipo de público: uno, en prosa muy dependiente de los dispositivos de la escritura, el otro, en verso de fuerte resonancia oral; uno, activando

¹³ Aún cabría considerar la metáfora del coche que aparece en ambos textos, si bien con orientaciones semánticas distintas: “Otras [repúblicas], olvidando que Juárez paseaba en un coche de mulas, ponen coche de viento, y de cochero a una bomba de jabón” (p. 26), se afirma en “Nuestra América”; mientras que en *Versos sencillos*, el obispo “Monta, callado, en su coche./ Que es la piña de un pinar./ Las jacas de su carroza/ Son dos pájaros azules” (p. 238).

¹⁴ “El premio de los certámenes no ha de ser para la mejor oda, sino para el mejor estudio de los factores del país en que se vive” (pp. 16-17).

toda una memoria libresca, el otro, contando con una memoria de ascendencia popular. Mientras que en *Versos sencillos* el sujeto del discurso dialoga con los sectores populares en los que cifra la médula identitaria de Hispanoamérica, marginados por lo común de los proyectos modernizadores de la región, en “Nuestra América” el emisor correspondiente habla en nombre de esos “elementos naturales desdeñados”, mas no con ellos.

El discurso ensayístico se dirige a los sectores sociales que fungen como cantera de dirigentes y líderes políticos y de opinión en Hispanoamérica; ellos son los “elementos cultos” que pueden contribuir a cambiar el *statu quo* de la región; ellos representan “la inteligencia superior”. Ellos son los que podrían, con el ejercicio del “gobierno lógico”, evitar respuestas violentas a los problemas que ni la independencia política ni la institucionalización de las repúblicas han podido solucionar. Si en *Versos sencillos* su hablante lírico comparte un cúmulo de saberes y valores con el auditorio ideal de su discurso y en un lenguaje con mucha resonancia de la tradición oral que le ha servido de depósito; en “Nuestra América”, su emisor se dispone a entablar un diálogo con un público de cuya actuación histórica no se siente satisfecho y sobre un asunto de mucha urgencia acerca del cual no tiene él mismo la palabra final, la definitiva. Esta combinación de factores, al par que potencia las ramificaciones de la creación en el ensayo, deja al descubierto la ineludible resonancia política de su muy estilizado lenguaje literario.

OSMAR SÁNCHEZ AGUILERA

*Instituto Tecnológico de Monterrey,
Campus Ciudad de México*

BORGES Y LA COMUNIDAD ORDINARIA

Al analizar *O homem sem qualidades*, Jean Lyotard mostró cómo Musil utilizó a Ulrich, el protagonista de la novela, como ejemplo de la derrisión del singular, de la fractura en la concepción del sujeto como portador físico de las propiedades avaladas por la ontología. Musil corroboró, según el teórico francés, para el surgimiento de un “*apocalypse radioso*” al endosar el coro de pensadores que cuestionaron el concepto tradicional del yo, como Wittgenstein, Nietzsche, Freud y Hoffmansthal, entre otros.

En el título de la novela ya encontramos la ambigüedad y el cuestionamiento de la ausencia de las cualidades del hombre, pues *eigenschaft*¹, término latino traducido a la lengua alemana por el místico Eckhart, significa propiedad, atributo, particularidad. La falta de propiedades, de atributos esenciales y permanentes, de dispositivos psicológicos de ese hombre sería responsable por el deceso del sujeto, que ya no es portador de cualidades interiores.

Utilizando ese mismo título como una especie de paradigma para la configuración de esa subjetividad, Maurice Blanchot propone traducirlo a la lengua francesa como “El hombre sin particularidades” justamente para reafirmar que el hombre en cuestión no tiene ni cualidades ni sustancias que le sean propias. Es un hombre cualquiera que no se deja cristalizar en un carácter o congelarse en una personalidad estable, porque está privado de sí.

El texto que les presento ahora desea mostrar cómo Borges aprovecha este recurso para presentar un hombre sin particularidades a través de la creación de personajes que carecen de virtudes, son infames o demasiado mediocres, dado que no poseen ninguna característica particular. En *La historia universal de la infamia* se puede observar como el escritor argentino en cuanto aparece desarrolla un linaje modernista —que es el de tomar la ciudad como un objeto privilegiado de observación y de composición ficcional y testimonial, a través de la angustia, del sufrimiento y de la abulia, la soledad impuesta por la vivencia citadina— también se distancia de esa

¹ WAHRIG. *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München, 1980. Hay que observar que *eigenschaftswort* es un adjetivo cuya raíz *eigen* significa lo que es particular a un hombre o a una cosa, inherente (como particularidad); extraño (*wunderlich*), especial, notable, inherente, particular, singular; meticulosamente exacto, especialmente cuidadoso.

matriz inspiradora al imprimir en el texto una mirada de una persona inmensamente derrotada, crepuscular y monótona, una mirada anónima del hombre ordinario, especie distinta del hombre de la multitud de Poe o del *flâneur* baudelariano.

En *País del Segundo Imperio*², Walter Benjamin muestra la necesidad de volver siempre a Poe para explicar el hombre de la multitud, y a Baudelaire para explicar el lazo entre la literatura y la ciudad, y por qué ésta se transformó en el laberinto moderno, la morada de lo colectivo. De esta manera se demarca una diferencia radical entre el hombre que “asume rasgos de un lobisón inquieto vagando en la selva social” (*El hombre de la multitud* de Poe) y la figura del poeta errante que va a la feria no más para simplemente mirar, sino más bien para ofrecerse como mercancía (el melancólico *flâneur* de Baudelaire). Benjamin demuestra que, el París del Segundo Imperio, no cabe más un personaje como Fausto, de Goethe, que, recién disociado de la fe, celebra con gran entusiasmo la ruptura con la autoridad de la tradición, creyendo que todo se puede saber con la ciencia, el conocimiento, los fundamentos.

Los personajes borgeanos, sin embargo, no poseen parentesco con dandi, ni con el héroe decadente baudelariano, tampoco puede ser descrito en términos de parodia como los ya consagrados anti-héroes, o héroes sin ningún carácter, tan presentes en la literatura modernista brasileña. La especificidad de los trazos de ese hombre está en el hecho de que él no está inserto en la masa indistinta de la multitud y, aún menos, en los parajes de lo extraordinario, en la figura del héroe. Al elaborar ese hombre común, Borges se aleja de los clichés habituales, como podemos comprobar, por ejemplo, en el *criollismo*, que no constituye rescate del saber popular o tentativa de ofrecer color local en sus escritos, sino una nueva estética, la de las *orillas*, que desde el inicio ya trae la desconfianza en el utopismo rural de algunos escritores argentinos. Es decir que, Martín Fierro era un desertor para Borges, que le imprime un desplazamiento y una fuerza de creación diferente del *compadrito*. El hombre ordinario borgiano vive en las márgenes de la ciudad, lugar frecuentado por los *cuchilleros*. Y no hay escarnio, ni burla, ni caricatura en el proyecto pessoano de escribir el desasosiego humano según el punto de vista de un miserable ayudante de guarda libros, de la misma manera que en Borges, cuando coloca peones leyendo Güiraldes, o en la vasta galería de rostros de la historia anónima, vil y universal de la infamia.

² WALTER BENJAMIN, *Obras escolhidas*. T. 3: *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*, Editora Brasiliense, São Paulo, 1989.

Borges canta la ciudad, sin embargo solo consigue inventar Buenos Aires cuando desiste de cantarla. Tras algunos años, cuando las calles dejaron de ser promesas de escritura capaces de proporcionar una segura filiación a una tradición literaria nacional, cuando él pasó a escribir sobre patios sombríos, a transfigurar la luz de la tarde, a alterar nombres de plazas, deformando alusiones locales y comentarios folclóricos, y decide contar en prosa porque ahora son las montañas que convergen hacia el moderno Maomé. Así, Buenos Aires fue densamente presentada como un topos capaz de reflejar todo el Occidente y también el pampa, los *criollos* y los europeos, Macedonio y Arlt, lo local y lo nacional. Solamente cuando el sueño fue transformado en pesadilla, el mito en ficción, o mejor, cuando la poesía fue vencida por la prosa es que Borges describió “el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires”³.

Se hizo necesaria, antes, una mudanza en el cierge de su escritura. Al llegar a la ciudad, después de siete años de ausencia, aun desconociendo que el olvido era condición necesaria para su pensamiento, parte hacia Palermo, a la Recoleta, a la plaza San Martín, y no encuentra, ahí, los signos del pasado. En sus primeros versos de la década de los años 20, Buenos Aires es descrita como una ciudad llana y llena de luz. En versos alejandrinos, dísticos silogísticos y, en algunos momentos, en salmos contaminados de Whitman, la fisiognomía de la capital escenificada en *Fervor de Buenos Aires*, publicado en 1923, parte de imágenes artificiales y pegadas a la convención modernista. Artificio, palabra tan cara para Borges, no estaba, aún en ese tiempo, asociada a la condición, por excelencia, de hacer literatura, y sin una creencia en un proyecto literario convencional: el del caminante solitario que quiere descubrir la ciudad —luego, metonímicamente, la nación.

Fue en 1935, sin embargo, antes de haber llegado a la teorización expuesta en “O escritor argentino e a tradição”, que Borges creó lo que llamó de “ejercicios de prosa narrativa”, un cruce entre lo popular y lo erudito, lo nacional y lo global, en un libro que, probablemente, es el proyecto más vanguardista de toda su obra. Según Beatriz Sarlo:

Trabajando con materiales de segunda mano, traducciones europeas de relatos orientales, falsificaciones, artículos de enciclopedia, vidas de bandidos, episodios insignificantes de historias mayores, Borges va

³ BORGES, *Discusión*, p. 292. (Cito a Borges por sus *Obras completas*, Emecé, Buenos Aires, 1989).

marcando la propiedad de estos territorios marginales a las grandes tradiciones⁴.

Borges recopiló artículos que había publicado en el periódico *Crítica*, entre 1933 y 1934, en un popular periódico de Buenos Aires donde había trabajado, y había escrito narrativas policiacas y de aventuras, sustentadas por un tenue hilo entre lo ordinario y lo extra-ordinario. Tras haber dejado de ser lector de los signos de la ciudad, sino de textos escritos por otros, Borges inventa una estética original que, a partir de ahí, será una marca de su estilo personal. En *Historia universal de la infamia*, Borges transforma el aliento heroico en tiranía, en traición, en farsa. Jugando con la excepcionalización de lo banal, de lo menor, ese texto señala su primer cuento sobre los *cuchilleros*. Pero, como destaca Emir Rodríguez Monegal, hasta la espada, símbolo tradicional de los héroes de la lucha de la independencia y de las guerras civiles, reaparece en *Hombre de la esquina rosada* transformada en cuchillo, en puñal, representando aspectos “menos nobles del coraje: la bravura asesina del *compadrito*, del trapacero, del valentón”⁵.

Cual cisne tenebroso y singular, Borges efectúa, en esos textos, lo que constituye su estética: la literatura como producto de una escritura de lectura, y no de invención. En estas narrativas publicadas en el periódico, acompañadas de coloridos diseños sangrientos, Borges descortina, para más allá de Boedo y Florida, para más allá de la idea nacionalista de los *criollos* y de los *gauchos*, una comunidad ordinaria, menor, marginal y universal:

Más arriba, a la altura del Arkansas y del Ohio, se alargan tierras bajas también. Las habita una estirpe amarillenta de hombres escuálidos, propensos a la fiebre, que miran con avidez las piedras y el hierro, porque entre ellos no hay otra cosa que arena y leña y agua turbia⁶.

Estos hombres escuálidos, de los cuales muchos tenían nombre “pero podían prescindir de los apellidos” son, en su gran mayoría, copias, *colaciones* de lecturas de Stevenson, Chesterton, como también de la biografía de Carriego y de algunas películas de Von Sternberg. Además de haberse

⁴ BEATRIZ SARLO, *Borges: Un escritor en las orillas*, Ariel, Buenos Aires, 1995, p. 115.

⁵ E. RODRÍGUEZ MONEGAL, *Borges por Borges*, Monte Ávila, Caracas, 1980, p. 87.

⁶ BORGES, *Historia universal de la infamia*, en *OC*, Emecé, Buenos Aires, p. 320.

desprendido por la cuestión de ser o no nacionalista, pues colocó la tradición argentina pegada a la occidental, Borges revela, en esa obra, la creencia de que es posible hacer literatura por medio de un imbricado juego intertextual. Además de eso demuestra que bastan dos o tres líneas para componer toda la vida de un hombre:

Unos cien héroes vagamente distintos de las fotografías que estarán desvaneciéndose en los prontuarios, unos cien héroes saturados de humo de tabaco y de alcohol, unos cien héroes de sombrero de paja con cinta de colores, unos cien héroes afectados quién más quién menos de enfermedades vergonzosas, de caries de dolencias de vías respiratorias o del riñón, unos cien héroes tan insignificantes o espléndidos como los de Troya o Junín, libraron ese renegrido hecho de armas en la sombra de los arcos del Elevated⁷.

La tarea de Borges es revertir Billy the Kid, el héroe, en el furtivo hombre común, Bill Harrigan. Es transformar la soberbia y la valentía de los hombres, en cuerpos muertos cercados de moscas o acompañados por la figura solitaria de un gato. El origen del valiente Billy es rasurado y recibe la tremenda caracterización: “Dicen que lo parió un fatigado vientre irlandés, pero se crió entre negros. En ese caos de catinga y de motas gozó el primado que conceden las pecas y una crencha rojiza”⁸. Al poner, lado a lado, hombres atroces, impostores, piratas, asesinos, inciviles, y rasgos esencialmente nacionales como la *milonga*, el *tango*, el duelo de *compadritos*, Borges rompe con la frontera, con la celebración de la topografía, y hace del patrimonio argentino el universo, o, de la fama, pura infamia, como dice Davi Arrigucci:

Assim, Borges estava lendo as propostas do meio literário argentino num sentido diverso, inesperado ali. Ao reivindicar, ironicamente, o universo contra a afirmação nacionalista do traço diferencial, reordenava a direção para o entendimento do problema, como se estivesse reagrupando dados singulares e fragmentários do contexto em constelações novas de sentido. Ele praticava, deste modo, uma leitura inventiva da questão. E é nesse sentido que ele lê, efetivamente, a tradição local, renovando-a e superando-a.

En Blanchot, por ejemplo, en *Le livre a venir*, encontramos la defensa de una cierta singularidad ordinaria presente en el referido texto de Musil,

⁷ BORGES, *op. cit.*, p. 341.

⁸ BORGES, *Historia universal de la infamia*, p. 344.

que representaría, según el crítico, toda sociedad moderna cuyas particularidades están siempre perdiéndose en la impersonalidad de las grandes masas colectivas. El protagonista es un hombre sin particularidades porque vive en un mundo de posibilidades, no más de acontecimientos, donde no hay nada más que contar. De esta manera, las peripecias vivenciadas por el clásico héroe son completamente desconstruidas, y nada se puede esperar en términos de acción, movimiento y suspense. Para el crítico, ese libro marca el principio de una nova moral y el surgimiento de un hombre nuevo:

O homem sem particularidades não é, pois, uma hipótese pouco a pouco encarnada. É antes o contrário: uma presença viva que se torna um pensamento, uma realidade que se torna utopia, um ser particular que descobre progressivamente a sua particularidade, que é carecer de particularidade, e tenta assumir essa ausência, elevando-a a uma busca que o transforma num ser novo, talvez o homem do futuro, o homem teórico, que deixa finalmente de ser para ser automaticamente o que é: um ser possível, mas aberto a todos os possíveis⁹.

Lo que hace que sea raro tal afirmación es que si anteriormente Blanchot había afirmado que *el hombre sin particularidades* representa el hombre cuya casa de Usher fue demolida—aquella que abrigaba las ilusiones humanas antes de la Guerra—, Ulrich, como representante del hombre de la primera mitad del siglo, sería aquel que, necesariamente, tiene que vivir con los criterios de exactitud e impersonalidad de la modernidad, pero que, también, solo tendría una existencia posible en un tiempo por venir. En otras palabras: ese hombre existe, la ficción demostró su existencia, él es el hombre moderno; sin embargo es solamente posibilidad, una ausencia, una especie de utopía, un pensamiento, que, en un futuro, puede que sea encarnado en la figura del “teórico”.

Gilles Deleuze parece compartir de esa misma opinión, analizando *Bartleby*, de Melville, dice:

Todo o século XIX será atravessado por essa busca do homem sem nome, regicida e parricida, Ulisses dos tempos modernos (“sou Ninguém”): o homem esmagado e mecanizado das grandes metrópoles, mas de onde se espera, talvez, que saia o Homem do futuro ou de um mundo novo¹⁰.

⁹ MAURICE BLANCHOT, *O livro por vir*, en *O espaço literário*, Rocco, Rio de Janeiro, 1987, p. 150.

¹⁰ GILLES DELEUZE, *Crítica e clínica*, Ed. 34, São Paulo, 1997, p. 86.

Bartleby, otro hombre sin cualidades, sería, según Deleuze, un hombre sin referencias, sin posesiones, ni propiedades. Demasiado llano para poseer cualquier caracterización, no tenía pasado, y menos aún futuro. Sería un hombre instantáneo. De su frase agramatical “I prefer not to” se debería leer lo contrario: “I am not particular”. Así, Melville, escritor visionario que anticipó Wall Street y creó la impersonalidad ordinaria de Bartleby, hombre de puro presente, también sería responsable de arrojar la teorización del hombre ordinario para el futuro. Este pertenecería, en las palabras del filósofo contemporáneo Giorgio Agaben, a una comunidad que viene. Tal agrupamiento sería formado por un ser *cualquiera*, matema de una singularidad pura. Utilizándose de una enunciación escolástica—*quodlibet ens est unum, verum, bonum seu perfectum*—, Agabem demuestra cómo el adjetivo *quodlibet* es el término que condiciona el significado de todos los demás. Mientras tanto si, en la traducción tradicional, este puede ser entendido como “uno cualquiera, indiferentemente”, el pensador italiano propone exactamente lo contrario al invertir la frase latina para “el ser que, como sea, no es indiferente”. Para Agabem, el ser que viene es el ser cualquiera, pero en la palabra *quodlibet* encontramos el sufijo *libet*, que significa voluntad, deseo, lo que demuestra que el ser *cualquiera*, no como un ser pasivo y, menos aún, indiferente.

La comunidad que viene sería constituida por un ser *tal cual es*, dice Agaben, como ciertos personajes ordinarios de Walser, y no una singularidad en la indiferencia en relación con una propiedad común, ya que lo inteligible no sería visto como universal ni como un individuo separado, o incluido dentro de una serie, sino más bien “la singularidad como una singularidad cualquiera”, libertándose, de esta forma, la elección entre el individuo y lo universal. Esa comunidad sería formada de singularidades cualesquiera que no estarían presas a la identidad individual, sino que a una ética y a una política regidas por hombres comunes:

Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas tampouco é simplesmente indeterminada; ela é determinada apenas através da sua relação com uma idéia, isto é, com a totalidade das suas possibilidades¹¹.

¹¹ GIORGIO AGABEN, *A comunidade que vem*, Editorial Presenta, Lisboa, 1993, p. 53.

Podemos observar que De Certeau, Blanchot, Deleuze y Agaben, cuando tratan del tema, se utilizan de determinadas ficciones para comprobar la existencia del hombre sin particularidades. Pero los cuatro teóricos lo aprisionaron a una existencia futura. Si la masa es incapturable, y lo ordinario es indecible—según Michel de Certeau para quien ciertas obras de Freud y Michelet fueron responsables de conjugar el discurso del hombre ordinario al de la masa y al del pueblo—y si solamente en la generalización los campos científicos instituidos garantizan la legibilidad, tal vez pudiéramos afirmar con Wittgenstein (filósofo que más se dedicó a la cuestión del lenguaje ordinario y que intentó sacarlo del uso estrictamente filosófico y devolverlo al *everyday use*), que la filosofía no puede expresar lo todo. En el célebre aforismo que resume el *Tractatus Logico-Philosophicus* —“lo que es todo expresible es expresible claramente; y aquello del que no se puede hablar se guarda en silencio”¹²— es probable que resida una de las posibilidades de lectura sobre la cuestión, o sea que, ningún discurso puede salir de la realidad del lenguaje y ponerse a distancia para observar y decir, desde fuera, su sentido. Para Wittgenstein, todo lo que extrapola la competencia lingüística ya estaría en el ramo de la metafísica o de la ética, permitiendo decir solo lo que se puede decir, motivo por el que el mundo consistiría en hechos que, *strictu sensu*, no pueden ser definidos. Filosófico pertenece al que solo puede ser mostrado, a lo que es común entre el facto y su imagen lógica. De ahí resulta que nada de correcto se pueda decir en Filosofía. Toda la proposición filosófica es falla de la Gramática, y lo mejor que se puede esperar alcanzar con discusiones filosóficas, es llevar a las personas a ver que la discusión filosófica es un equívoco... El objeto de la Filosofía es la elucidación lógica de los pensamientos. La Filosofía no es una teoría sino una actividad¹³.

La existencia, en el presente, de ese hombre ordinario formaría parte, de esta manera, de lo que se puede mostrar pero que no se puede decir. Para Agaben, Blanchot, De Certeau y Deleuze sería una cuestión ética, pero, para Wittgenstein, estaría fuera de los juegos del lenguaje colocar la existencia de tal hombre en un tiempo futuro, pues sería una ilusión trascendental. De esta manera, en el cuerpo anónimo atropellado por la máquina, en la primera escena descrita en *El hombre sin cualidades*—texto que parece consagrar en la ficción la ausencia de las cualidades y de las

¹² Según Wittgenstein, los problemas de la Filosofía residen en una comprensión equivocada de la lógica del lenguaje. En el prólogo de *Tractatus*, él intenta resumir el contenido de su exposición teórica por la frase citada, p. 27.

¹³ RUSSELL, Introdução ao *Tractatus*, p. 6.

particularidades de ese hombre ordinario que intentamos diseñar—encontramos la denuncia de que la literatura, diferentemente del saber científico, no trata con el hombre común como una figura de un universal abstracto. En Pessoa y en Borges, encontramos lo que, muchas veces, escapa de la Doxa, pues ambos intentan mostrar, al buscar el umbral de las sintaxis vigentes, como el texto literario estructura la experiencia de lo real.

Se funden así en *Historia Universal de la infamia*, personajes anónimos movidos por un heroico sentimiento, y personajes heroicos movidos por sentimientos poco humanos. Sin embargo lo que más se destaca es el proyecto estético de colocar en primer plan hombres de diferentes épocas, de diferentes sitios, que, carentes de virtudes, se agrupan en una comunidad de hombres sin cualidad, integrada por Bartleby, Ulrich, Bernardo Soares, y centenas de otros:

Éste es el final de la historia de los cuarenta y siete hombres leales—salvo que no tiene final, porque los otros hombres, que no somos leales tal vez, pero que nunca perderemos del todo la esperanza de serlo, seguiremos honrándolos con palabras¹⁴.

Borges honra a los ordinarios por las palabras. Narra la ciudad pero, en prosa, consigue enmascararla transformando, así, Paseo Colón en Rue de Toulon, Chácaras de Adrogué en Triste-le-Roy. No concede descendientes a Martín Fierro que, por cierto, fue aun desfavorecido en nombre de anónimos bandidos, amoraes e infieles. Se vuelven, de esta forma, extremamente estéril la designación de fases entre un primer Borges, crédulo cantante bonaerense, un segundo Borges, aquel que lee sus propias obras y denuncia las máscaras de las construcciones vanguardistas que trataron de lo nacional, y un tercer Borges, el ensayista cosmopolita que atingió la madurez formal con la creación de un estilo absolutamente singular.

Buenos Aires —Benares— sigue siendo la imaginada urbe en toda su ficción, sin embargo Borges, a cierta altura, resolvió atentar para “puntos más importantes”, como dice Musil: se olvidó de la ciudad, hizo de ella un lugar cualquiera, inclusive un topos que podría ser —dependiendo de la lectura— un *aleph*, un laberinto, un espejo; y del hombre, uno cualquiera.

SABRINA SEDLMAYER

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

¹⁴ BORGES, *Historia universal de la infamia*, p. 323.

EL PARNASO MEXICANO DE VICENTE RIVA PALACIO

Al concluir la lucha del ejército republicano contra el llamado Segundo Imperio, a mediados de 1867, se inició para el país una época de relativa paz en la que las letras alcanzaron un florecimiento hasta entonces insospechado. Ignacio Manuel Altamirano en la primera de sus *Revistas Literarias de México*, publicada en 1868, decía:

Decididamente la literatura renace en nuestra patria, y los días de oro en que Ramírez, Prieto, Rodríguez [Galván], Calderón y Payno, jóvenes aún, iban a comunicarse en los salones de Letrán, hoy destruidos, sus primeras y hermosas inspiraciones, vuelven ya por fortuna para no oscurecerse jamás, si hemos de dar crédito a nuestras esperanzas¹.

Tal era el entusiasmo de Altamirano que meses después, como es sabido, fundó la revista *El Renacimiento* que, como era su intención, agrupó tanto a escritores liberales como conservadores.

Ahora bien, en los años siguientes, las letras siguieron floreciendo hasta alcanzar un amplio desarrollo durante el Porfiriato. Los estudios de Ignacio Manuel Altamirano², del español Antonio Fernández Merino³, de Manuel Puga y Acal⁴, de Francisco Pimentel⁵ y del peruano Carlos G. Amézaga⁶, por ejemplo, son un excelente testimonio de la

¹ *Revistas Literarias de México* en *La Iberia*, México, 30 de junio-4 de agosto de 1868. Véase IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *Escritos de literatura y arte*, I, sel. y notas de José Luis Martínez, t. 12 de sus *Obras completas*, SEP, México, 1988, p. 29.

² IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *Escritos de literatura y arte*, sel. y notas de José Luis Martínez, ts. 13-15 de las *Obras completas*, SEP, México, 1988-1989.

³ A. FERNÁNDEZ MERINO, *Poetas americanos. México*, Tipografía La Academia, Barcelona, 1886.

⁴ MANUEL PUGA Y ACAL, *Los poetas mexicanos contemporáneos*, Imprenta de I. Paz, México, 1888.

⁵ FRANCISCO PIMENTEL, *Historia crítica de la poesía en México*, Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1892.

⁶ CARLOS G. AMÉZAGA, *Poetas mexicanos*, Imprenta de Pablo E. Coni e Hijos, Buenos Aires, 1896.

calidad y del alto grado de difusión que había alcanzado la poesía en México durante la segunda mitad del siglo XIX.

Si embargo, esta popularidad, aunque existen algunos ejemplos, no se debió a la edición y a la circulación masiva de libros en los que los poetas habían logrado reunir y publicar sus obras. No fue el libro el principal difusor de la poesía. En primer lugar por el enorme costo que implicaba su edición.

En estas circunstancias, la poesía, por una parte, se vio en la necesidad de refugiarse en las páginas de los periódicos, que a veces contaban con sus secciones literarias y ocasionalmente éstas eran reunidas e impresas de nuevo para regalo de sus suscriptores como lo hicieron, entre otros, *El Federalista*, *El Nacional* y *El Tiempo*.

Ahora bien, dentro del conocimiento y difusión de la poesía, ocupan un lugar muy loable las antologías. Éstas, a finales del siglo XIX, contaban ya con una larga historia que don Porfirio Martínez Peñaloza se ha encargado de reseñar, con un lujo de erudición, en su citado discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua, en 1976⁷.

Martínez Peñaloza pasa revista a las antologías más conocidas de la poesía mexicana publicadas en el siglo XIX tanto dentro como fuera de México, desde la *Colección de poesías mexicanas*, publicada en París por la Librería de Rosa, en 1836, cuya paternidad se ha atribuido al doctor José María Luis Mora.

Entre 1836 y 1900, año este último de la segunda edición de *Los trovadores de México* (Maucci, Barcelona), Martínez Peñaloza insiste en la importancia de la *Guirnalda poética* de Juan R. Navarro (Imprenta de Juan R. Navarro, México, 1853), *El pensil de la niñez* de José Rosas Moreno (Impreso por Francisco Mendoza, México, 1872), la *Lira de la juventud* de Juan E. Barbero (Imprenta de la Bohemia Literaria, México, 1872), la *Lira mexicana* de Juan de Dios Peza (R. Velasco, Impresor, Madrid, 1879), *Las poetisas mexicanas. Siglos XVI, XVII, XVIII y XIX* de José María Vigil (Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1893), la *Antología mexicana. Libro nacional de lectura* de Adalberto A. Esteva y Adolfo Dublán (Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento, México, 1893) y la *Antología de poetas mexicanos* de la Academia Mexicana (Tipografía de la Secretaría de Fomento, México, 1894), formada para conmemorar el IV Centenario del Descubrimiento de América.

⁷ PORFIRIO MARTÍNEZ PEÑALOZA, *Parnasos, lirás y trovadores mexicanos. Siglo XIX*, Edición Camelina, Morelia, 1976.

Todas estas obras, como dice en sus palabras liminares la *Guirnalda*, tenían el propósito de “Dar una idea completa del progreso de nuestra poesía lírica, hacer palpar a un solo golpe de vista y presentar en un solo libro todas las bellezas en que abundan nuestros poetas” (p. 3), ya sea de las generaciones anteriores, como es el caso de la misma *Guirnalda* o de los poetas que “comienzan a atravesar el camino de la vida”, según declara en el “Prólogo” Juan E. Barbero en su *Lira de la juventud* (p. 3), y en donde ciertamente figuran ya como poetas conocidos, entre otros, Manuel Acuña, Francisco G. Cosmes, Agustín F. Cuenca, Manuel de Olaguíbel, Juan de Dios Peza, Ramón Rodríguez Rivera, Justo Sierra, Santiago Sierra, Agapito Silva, Francisco Sosa y Rafael de Zayas Enríquez.

Un lugar especial dentro de las antologías de la poesía mexicana del siglo XIX, lo ocupa *La lira mexicana* de Juan de Dios Peza, en primer lugar, porque se trata de una antología verdaderamente representativa si la comparamos con la de don Enrique de Olavarría y Ferrari, aparecida apenas un año antes, en 1878⁸, de la que decía don Gaspar Núñez de Arce que no le había permitido apreciar “toda la grandeza, pompa y majestad de la musa lírica mexicana en los tiempo modernos”⁹, y, en segundo, porque en ella se encuentra el origen de *Los trovadores de México* y de las ediciones del *Parnaso mexicano* de Maucci.

Juan de Dios Peza (1852-1910) era contemporáneo de Manuel Acuña, de Justo Sierra, de Agustín F. Cuenca; y tenía gran amistad con Ignacio Ramírez, *El Nigromante*, Ignacio Manuel Altamirano y Vicente Riva Palacio. En 1878 marchó a España y se estableció en Madrid, en donde desempeñó el puesto de segundo secretario de la Legación Mexicana, a cargo entonces del general Ramón Corona. Aquí publicó *La lira mexicana* con un prólogo del doctor Antonio Balbín de Unquera “y apreciaciones de los señores Castelar, Campoamor, Grilo, Hidalgo de Mobellán, Martínez Pedrosa, Núñez de Arce y Selgas”. Dos años antes, había publicado en *El Anuario Mexicano* de Filomeno Mata sus “Poetas y

⁸ *Poesías líricas mexicanas*, Madrid, 1878. (*Biblioteca Universal*, t. 14).

⁹ *Apud* JUAN DE DIOS PEZA, *La lira mexicana*, p. 447. PORFIRIO MARTÍNEZ PEÑALOZA recuerda que don Manuel de Revilla decía, en una reseña que publicó en *El Liceo*, que la antología de Olavarría y Ferrari era muy reducida y que uno o dos poemas no bastan para conocer un poeta y mucho menos para juzgarlo. De ella hacía este juicio global: “No hay entre estos poetas ninguno que con justicia pueda apellidarse malo, ni tampoco ninguno que pueda considerarse como genio extraordinario y de primera fuerza” (*op. cit.*, p. 20).

Escritores Modernos Mexicanos”¹⁰. Él era, pues, una de las personas más idóneas para emprender una antología de la poesía mexicana del siglo XIX, aunque ciertamente no figuren todos los poetas, particularmente los de pensamiento conservador, como lo hizo notar Victoriano Agüeros en la reseña que hizo de este libro¹¹.

Al iniciar sus *Poetas y escritores mexicanos* decía Juan de Dios Peza:

No me creo con las dotes necesarias para hacer un estudio serio sobre el estado que guardan la literatura y el periodismo, entre nosotros; pero tanto en la una, como en el otro, he tomado parte desde hace algunos años, y acaso esto me sirva para hacer una declaración como testigo, más bien que un juicio como examinador de los acontecimientos. Me tocó en suerte cultivar mi amor por las letras, en un grupo de jóvenes que ha sido más tarde, ya no risueñas esperanzas, sino realidades gloriosas, para esta desgraciada tierra, donde siempre han sobrado discordias, y nunca han faltado talentos... Diez años de concurrir a las asociaciones literarias, de vivir en las redacciones, de frecuentar el trato de autores y actores dramáticos, de ensayarme en varios géneros literarios, buscando para no errar, a los que pasan por lumbreras en los diversos ramos, me han hecho conocer a los hombres de letras de mi país, y formar un juicio sobre la mayor parte de ellos (p. 147).

La lira mexicana fue un gran éxito, pronto se agotó y fue muy bien recibida por la crítica; pero, al mismo Juan de Dios Peza, le debió resultar insatisfactoria, porque no estaban presentes “todos los poetas que hoy brillan en la literatura mexicana”, debido a que cuando la inició no le “fue fácil adquirir obras de todos”. Pero aclara: “A ninguno omití voluntariamente y de los que doy a conocer no estuvo en mi mano lo más hermoso de sus producciones”¹². Por otra parte, el que no figuraran poetas como José Joaquín Pesado y Alejandro Arango y Escandón e Ignacio Aguilar y Marocho, que son los nombres que cita Victoriano Agüeros, quizá se deba, más que a su filiación conservadora, a que la intención de Peza era antologar a “poetas contemporáneos, jóvenes en su

¹⁰ JUAN DE DIOS PEZA, “Escritores y poetas modernos mexicanos”, en *El Anuario Mexicano*, Filomeno Mata, México, 1877, pp. 147-289.

¹¹ VICTORIANO AGÜEROS, *Obras literarias*, Imprenta de Victoriano Agüeros, México, 1897, p. 228.

¹² *La lira mexicana*, p. viii.

mayor parte, para que se pueda juzgar el porvenir literario de mi patria, puesto que lo que pertenece al pasado queda palpitante en la historia”¹³.

Ante este panorama, a Vicente Riva Palacio, a finales de 1884, cuando se encontraba cuidando los últimos detalles del segundo tomo del *México a través de los siglos*, el dedicado al Virreinato, que, como es sabido, él se había encargado de escribir, se le ocurrió la idea de publicar *El Parnaso mexicano*, una antología mayor de la poesía mexicana, dedicada, sobre todo, a los poetas contemporáneos, pero sin olvidar a algunos de los grandes poetas de los siglos anteriores como Sor Juana, Fernández de Lizardi, Manuel Martínez de Navarrete y José Joaquín Pesado.

No existe ninguna prueba concluyente de que *El Parnaso mexicano* haya surgido como una respuesta a *La lira mexicana* de Peza, en cuanto que no quería incurrir en los mismos errores que había señalado en ella principalmente la prensa conservadora. Sin embargo, Riva Palacio en uno de los *Ceros* que fechó el 16 de enero de 1882, al mismo tiempo que censuraba a los editores de *La Voz de México* por haberse adjudicado el ser el órgano de expresión del sentir de México, cuando más bien debía de llamarse –agregaba– *La Voz de los Timoratos*, decía que la antología de Peza más bien debía haberse llamado *La lira de mis amigos*¹⁴. Y en este sentido, *El Parnaso mexicano* de Riva Palacio, además de ser una obra amplia y representativa, se caracterizaba por su imparcialidad, pues en él estaban presentes tanto liberales como conservadores, poetas de las generaciones anteriores como de las presentes, poetas y poetisas, y no solamente los que gozaban ya de merecida fama, sino también aquellos que quizá pudieran ser considerados como poetas menores, particularmente por el hecho de no haber tenido la fortuna de haber reunido sus composiciones en libro y, en la mayoría de las ocasiones, haberse contentado con publicar sus poemas en “hojas volantes”, como llamaba Díaz Mirón a los periódicos; pero cuya obra, al fin y al cabo, daba significado y formaba parte de la vida literaria del país.

En su proyecto inicial *El Parnaso mexicano*, cuya primera entrega apareció el 15 de mayo de 1885, comprendería tres series, cada una de

¹³ *Ibid.*, p. vi. VICTORIANO AGÜEROS también observaba en su reseña que de los cincuenta y nueve poetas seleccionados por Juan de Dios Peza, la mayor parte eran jóvenes, “que casi puede decirse que han comenzado ayer sus ensayos” (*op. cit.*, p. 227). Observación que explicaba precisamente por qué no estaban incluidos los que él echaba de menos.

¹⁴ VICENTE RIVA PALACIO, *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, Instituto Mora-UNAM-Conaculta-Instituto Mexiquense de Cultura, México, 1996, p. 375.

12 números quincenales: esto es, 36 pequeños libros de 96 páginas; lo que haría un total de 3456 páginas:

Primera Serie: Manuel Acuña, Manuel M. Flores, Antonio Plaza, Ignacio M. Altamirano, Esther Tapia de Castellanos, Ignacio Rodríguez Galván, Juan de Dios Peza, Sor Juana Inés de la Cruz, Guillermo Prieto, Manuel Carpio, José Rosas Moreno y José Joaquín Fernández de Lizardi.

Segunda Serie: José Peón y Contreras, Ignacio Ramírez, Luis Gonzaga Ortiz, Isabel Prieto de Landázuri, Agustín F. Cuenca, Francisco Sosa, Juan Valle, Dolores Guerrero, Fernando Calderón, Ignacio Montes de Oca, Salvador Díaz Mirón y Juan Díaz Covarrubias.

La Tercera Serie también comprendería doce poetas, pero sólo aparecieron seis números, siguiendo el período acostumbrado, excepto el último, dedicado a José María Roa Bárcena, que apareció en 1889: José Joaquín Pesado, Joaquín Villalobos, Pantaleón Tovar, Refugio Barragán de Toscano, Fr. Manuel Martínez de Navarrete y José María Roa Bárcena.

En la “Advertencia de los editores” se leía:

Al emprender esta publicación ni hemos creído levantar un libro monumento a la gloria de las letras mexicanas, ni formar una compilación que pueda servir para el estudio de la patria literatura; nuestro modesto empeño se reduce a dar a conocer las composiciones de los poetas de México en una colección que por lo apropiado de su forma, por la comodidad de su costo y por la agradable variedad de las poesías que cada tomo contenga sirva de grato solaz a los lectores. Por eso ni hemos seguido el orden cronológico regular, ni hemos coleccionado en cada uno de los pequeños volúmenes las obras de un solo autor. Cada tomo está dedicado a uno de nuestros poetas cuyo retrato y noticias biográficas forman el principio del volumen.

Pero un cambio substancial se dio a partir del primer número de la Segunda Serie, correspondiente al 15 de noviembre de 1885, dedicado en su totalidad a la poesía de José Peón y Contreras, pues a partir del siguiente número, correspondiente al 1º de diciembre de 1885, dedicado a Ignacio Ramírez (*El Nigromante*), se nos informa que las poesías han sido escogidas y coleccionadas “por Francisco J. Arredondo bajo la dirección del General D. Vicente Riva Palacio”.

¿Qué ocurrió—podríamos preguntarnos— a finales de 1885 como para que Riva Palacio dejara de ocuparse directamente de la selección y edición de *El Parnaso mexicano*? Me atrevo a conjeturar que harto de los avatares y sinsabores de la política militante, y vislumbrando la posibili-

dad de dedicarse a la carrera diplomática, pensó abandonar el país para ocuparse, sin descuidar su obra literaria, de otros menesteres cuyos ámbitos imaginaba más amables y placenteros que los del canibalismo político mexicano¹⁵. Y en efecto, Riva Palacio, contando con la anuencia del general Porfirio Díaz¹⁶, partió para Europa a mediados de 1886, en donde ocupó la jefatura de la Legación Mexicana en España, país en donde era ampliamente conocido tanto por su obra literaria e histórica como por su actitud humanitaria y conciliadora durante la invasión francesa y el Imperio de Maximiliano.

Sobre el nombramiento de Vicente Riva Palacio a Europa se ocupó ampliamente la prensa, y además se celebraron algunas veladas literarias para despedirlo. Ahora bien, ¿quién era Ignacio J. Arredondo, el nuevo recopilador de las poesías de *El Parnaso mexicano* que integrarían la Segunda y Tercera Serie? Poco he podido averiguar sobre él. En varios cuadernillos de *El Parnaso mexicano* hay algunos poemas suyos, nueve en total, todos de corte romántico, como la mayoría de la poesía de la época, en los que los temas son algunas circunstancias de su vida: en el titulado *Dolora*, dedicado “A mi respetable maestro el Sr. Gral. Vicente Riva Palacio”, fechado en 1878, evoca su infancia y alude a su juventud, insistiendo en motivos como el de la tristeza, la orfandad y el desamparo; en los últimos, lamenta una y otra vez la muerte de su hijo Horacio, acaecida el 23 de abril de 1886. Entre sus amigos más cercanos se encontraban los poetas Manuel Lizarriturri y de Federico Carlos Jens; éste último también discípulo de Vicente Riva Palacio. Por otra parte, en el Archivo Vicente Riva Palacio que conserva la Universidad de Austin,

¹⁵ Recordemos que en el “Adiós al lector” de *Los Ceros*, cuya primera edición es de 1882, después de afirmar que su única intención es la reconocer y elogiar los méritos de los hombres que durante toda su vida se han dedicado desinteresadamente a las letras en México, confiesa que se encuentra “cansado del mundo y harto de desengaños” (*Los Ceros. Galería de contemporáneos*, ed. cit., pp. 333-334). Ahora bien, quien se tome la molestia de informarse sobre su biografía en los años que siguieron a su participación en la defensa de país, particularmente en Michoacán, no tendrá duda de que estos desengaños fueron, sobre todo, de carácter político.

¹⁶ JOSÉ ORTIZ MONASTERIO recuerda que fue don Daniel Cosío Villegas quien da a entender que Porfirio Díaz debió sentir poca estima por Riva Palacio, ya que su nombramiento es interpretado como una especie de exilio disfrazado, pero lo peor del caso es que se aduce como testimonio el epistolario entre ambos, cuando tanto de uno como de otro no hay más que pruebas de amistad y afecto (“*Patria*”, *tu ronca voz me repetía...*, UNAM-Instituto Mora, México, 1999, pp. 244-246).

he encontrado dos cartas suyas dirigidas a Riva Palacio. En la primera, fechada en la Prisión de Santiago, el 4 de enero de 1885, le solicita que intervenga ante Juan de la Fuente Parres para que le proporcione las últimas entregas del *México a través de los siglos*, le hace patentes los saludos de los generales Cortina y Núñez y le agradece el envío del *Episcopado mexicano* (de Francisco Sosa). En la segunda, también fechada en la Prisión de Santiago, el 15 de julio del mismo año, de nuevo solicita su intervención, pero esta vez para que se dirija al general Carrillo con el fin de obtener una nueva colocación o le consiga una licencia “con goce de haber o sin él”, ya que le hace insoportable su estancia en la prisión por las “exigencias” del general Cabañas que se ha empeñado en “fastidiarlos”.

A partir de esta escasa información, podemos concluir que Francisco J. Arredondo estaba adscrito al servicio del Ejército y que si no era un poeta de primer orden, había incursionado a la poesía, incluso antes de tratar más de cerca a Vicente Riva Palacio en la Prisión de Santiago Tlatelolco, en 1884, cuando éste había sido recluido por su participación como diputado en las campañas contra la monedas de níquel y, en su calidad de general, por no haberse presentado a ofrecer sus servicios al gobierno en el “estado de alarma”, a raíz del motín del 21 de diciembre de 1883 en el que se había puesto en peligro la vida del presidente Manuel González¹⁷. Así pues, a partir de la publicación de la Segunda Serie de *El Parnaso mexicano*, Francisco J. Arredondo se convierte en el colaborador más cercano de Vicente Riva Palacio. A este respecto es muy aleccionadora una carta de Francisco Sosa, fechada el 1º de junio de 1887, cuando tenía casi un año que se había interrumpido la publicación de la Tercera Serie y Riva Palacio tenía ya más de un año en Madrid. En ella, después de comentar el *Acopio de sonetos castellanos* de José María Roa Bárcena¹⁸, antología en la que, según Sosa, el autor “no pudo prescindir de sus preocupaciones partidistas”, y de informarle que él no ha desistido de hacer una antología de la poesía mexicana, en la que “aparecerían liberales y conservadores, vivos y muertos”, agrega:

Mucho ha perjudicado la publicación del *Parnaso*, aquél de Arredondo, en que la suma condescendencia de usted fue explotada por el

¹⁷ DANIEL COSÍO VILLEGAS, *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida política interior. Parte primera*, IX, Hermes, Buenos Aires-México, 1983, p. 663.

¹⁸ JOSÉ MARÍA ROA BÁRCENA, *Acopio de sonetos castellanos, con notas de un aficionado*, Imprenta de Ignacio Escalante, México, 1887.

editor, quien, en último resultado, suspendió la obra y procurando significar que la ausencia de usted la motivaba. Estoy cierto de que usted no será quien presente ese *Parnaso* a los poetas españoles como el mejor documento para formarse una idea exacta de la poesía mexicana. Recordará usted cuantas veces me dolí de que usted permitiese de que nombre figurara al frente del *Parnaso*. No hablo por resentimientos personales, puesto que me dedicaron un tomito y publicaron lo que yo quise; pero no salieron todos bien librados¹⁹.

Estas palabras de Francisco Sosa son bastante significativas porque, sino representan el sentir del público en general, como veremos después, al menos nos sirven de índice para conocer algunas de las circunstancias de la edición de *El Parnaso mexicano*, el grado de participación que se les permitió a algunos poetas en la selección de sus obras y la reacción de algunos otros, que, como siempre suele ocurrir, no estuvieron de acuerdo con los poemas seleccionados. Pero también, por otra parte, parece desprenderse de las palabras de Sosa, que Riva Palacio sólo permitió que usaran su nombre en la edición de esta obra, cuando si esto pudiera ser cierto con los últimos números, no lo fue con los primeros, al menos con los de la Primera Serie, ni tampoco con el plan general de la obra. Que Riva Palacio se ocupó personalmente de la selección y de la edición de los primeros números, nos lo demuestra una carta de Esther Tapia de Castellanos, fechada el 2 de julio de 1885, en la que aparte de informarle sobre preocupaciones personales y un proyectado viaje a la ciudad de México, le dice que le “afligiría que se perdieran los borradores” que tiene “que mandarle para la publicación del *Parnaso mexicano*”²⁰. Un dato más de la participación directa de Riva Palacio en la edición de *El Parnaso Mexicano* es que algunos de los poemas o poetas seleccionados son precisamente de los que habla con gran entusiasmo en algunos de sus *Ceros*, tal como ocurre con el poema “A mi padre” de Juan de Dios Peza y con Manuel M. Flores. Del poema de Peza dice que, a pesar de tener algunos defectos literarios (pero aclara “¿que poesía no los tiene?”), es una composición que siempre lo “ha deleitado”²¹, y como lo podemos confirmar lo seleccionó para incluirlo en la primera entrega de la Primera Serie, entre los poemas que acompañan a los de Manuel Acuña. En cuanto a Manuel M. Flores, a quien llama el Faetón de México,

¹⁹ “Francisco Sosa: cartas a Vicente Riva Palacio” [Editadas por José Ortiz Monasterio] en *Literatura Mexicana*, 7 (1996), núm. 2, p. 558.

²⁰ Archivo Vicente Riva Palacio en la Universidad de Austin.

²¹ *Los Ceros. Galería de contemporáneos*, pp. 270-271.

“engrandecido por las notas apasionadas de su lira gigantesca... y no tiene menos fuego y pasión en sus versos que las que tuvieron en su alma, Alceo, Anacreonte, Arquíloco, Hiponax y otros amadores de perpetuo renombre”²², le dedicó la segunda entrega, también de la Primera Serie. Finalmente quizá no debamos de pasar por alto que de la Primera Serie se anunció con una “prima” para todos los suscriptores y que ésta fue un libro suyo: *Páginas en verso* (Librería la Ilustración, México, 1885, 179 pp.)²³.

En cuanto a la selección de los poetas de *El Parnaso mexicano* de Riva Palacio, como se ha dicho, aparte de los poemas del autor que le daba nombre a cada ejemplar, se incluían poemas de otros autores tomados tanto de publicaciones periódicas del interior de la república como de la ciudad de México. Hay también algunos poemas que, si no se escribieron *ex professo* para *El Parnaso mexicano* (como algunos de José Peón Contreras o de algunos otros autores, cuyo carácter de inédito se hace constar), se habían escrito o publicado en fecha muy reciente a la del volumen en cuestión, como ocurre con los de Juan de Dios Peza.

Este afán por antologar no sólo las composiciones de los poetas más conocidos, sino también aquéllas de autores que ocasionalmente se dedicaban a la poesía, y que no siempre implica que se trate de poetas menores, hacen que *El Parnaso mexicano* contenga alrededor de 740 poemas (entre los que se incluye el *Himno Nacional Mexicano*) y dos libros completos, *Ecos* de José Peón y *La cuesta del muerto* de José María Roa Bárcena. En total, intervinieron en *El Parnaso mexicano* alrededor de 190 poetas. En cuanto a la procedencia geográfica de ellos, los hay de todas las partes de la república: de Yucatán (Ramón Aldana, Vicente Calero Quintana, Julián Montiel, Gertrudis Tenorio Zavala, Rita Cetina Gutiérrez, Clemente Cantarell), Campeche (Francisco Sosa, Justo Sierra, Santiago Sierra), de Tabasco (Joaquín Casasús, Dolores Correa Zapata), de Veracruz (Manuel Díaz Mirón, José María Esteva, José María Roa Bárcena, Manuel Carpio, Juan Díaz Covarrubias, José Manuel Gutiérrez Zamora, Vicente Daniel Llorente, Salvador Díaz Mirón, Ricardo Domínguez), de Oaxaca (José Guillermo Carbó, Manuel Eduardo Rincón), de Puebla (José María Lafragua, José Joaquín Pesado, Manuel M. Flores, José Fernández de Lara, Ignacio Pérez Salazar), de la ciudad de México (Antonio Larrañaga, Guillermo Prieto, Vicente Riva Palacio,

²² *Ibid.*, p. 376.

²³ La “prima” de la Segunda Serie que se les entregó a los suscriptores fue *En el umbral de la dicha* de José Peón Contreras.

Pantaleón Tovar, Juan de Dios Peza, Agustín F. Cuenca, Luis G. Ortiz, José Tomás de Cuéllar, Manuel Gutiérrez Nájera), de San Luis Potosí (Francisco González Bocanegra, Manuel José Othón), de Jalisco (José María Vigil, Isabel Prieto de Landázuri, Antonio Zaragoza, Ireneo Paz, José Rosas Moreno, Refugio Barragán de Toscano, Manuel Puga y Acal), de Michoacán (Jesús Echáiz, Gabino Ortiz, Ramón, I. Alcaraz, Agapito Silva, Joaquín Téllez, Tirso Rafael Córdoba, Esther Tapia de Castellanos), de Guanajuato (Ignacio Ramírez, Juan Valle, Ignacio Montes de Oca y Obregón, Antonio Plaza), etc.

Habría también que hacer notar que en *El Parnaso mexicano* están incluidas todas las generaciones que, según Ignacio Manuel Altamirano, conforman el siglo XIX²⁴. La Generación de la Independencia, de inspiración, sobre todo, patriótica, está representada por la oda al *Dieciséis de septiembre* de Andrés Quintana Roo, por los sonetos, agrupados bajo el título *El 16 de septiembre*, de Francisco Manuel de Sánchez de Tagle y por el poema *Al suplicio de Morelos* de Wenceslao Alpuche. La generación de la Academia de Letrán, que tenía como maestros tanto a Andrés Quintana Roo e Ignacio Ramírez como a José Joaquín Pesado o Manuel Carpio, compuso innumerables poemas sobre los más diversos temas, entre los que destaca la libertad, el paisaje, el amor, el placer, el dolor, la duda, la melancolía, y está representada por *El sueño del tirano*, *La vuelta del desterrado*, *El soldado de la libertad*, *A una rosa marchita* de Fernando Calderón, *La tumba* y *¡Es sempiterna ya...! ¡Bailad! ¡Bailad!* de Ignacio Rodríguez Galván y el canto a *La victoria de Tamaulipas* de Joaquín María de Castillo y Lanzas.

De la Generación del Liceo Hidalgo, que se caracterizó por sus ideas modernas y progresistas y que, según decía Altamirano, “no era una simple escuela poética, sino un apostolado liberal que adoptaba las formas de la bella literatura para propagar sus ideas”²⁵, figuran Pantaleón Tovar, Luis Gonzaga Ortiz y Joaquín Villalobos: los tres ampliamente representados, pues se les dedicaron sendos cuadernillos.

De la Generación de la Reforma o de la Segunda Guerra de Independencia, de la que afirma Altamirano que era “absolutamente indepen-

²⁴ Sigo la clasificación que propone Ignacio Manuel Altamirano en *De la poesía épica y de la poesía lírica en 1870*, publicada en *El Federalista* (1871), y años después completa en su *Revista literaria y bibliográfica*, publicada en el *Primer Almanaque histórico, artístico y monumental de la República Mexicana* de Manuel Caballero (1883). Véanse en IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *Escritos de literatura y arte*, I, sel. y notas de José Luis Martínez, pp. 186-229; 237-259.

²⁵ IGNACIO MANUEL ALTAMIRANO, *Escritos de literatura y arte*, I, p. 221.

diente de la tradiciones académicas” y, en lo político, era partidaria de la democracia y del odio a la tiranía y al fanatismo, ya que no en vano estaban “acaudillados” por Ignacio Ramírez y Guillermo Prieto, quienes finalmente habían venido a encontrar su verdadera familia²⁶, se encuentran, entre otros, Juan Díaz Covarrubias, el mismo Ignacio Manuel Altamirano, Juan Valle y Vicente Riva Palacio. Los tres primeros con sendos cuadernillos, y Riva Palacio, con algunos poemas, y como hemos visto, con su libro *Páginas en verso*, que se ofreció como “prima” de la Primera Serie.

Finalmente, la generación del 70, cuyo nombre más exacto quizá sea el de Generación Altamirano, está representada por Manuel Acuña, Agustín F. Cuenca, Juan de Dios Peza, Manuel M. Flores y Francisco Sosa.

Un lugar especial ocupan las poetisas, pues en *El Parnaso mexicano* se incluyeron 37 mujeres y, aparte de Sor Juana, se les dedicó un número a Esther Tapia de Castellanos, Isabel Prieto de Landázuri, Dolores Guerrero y Refugio Barragán de Toscano. Era quizá la primera vez en la historia de las antologías en México, en la que se les concedía una amplia representación a la poesía femenina, pues José María Vigil todavía no publicaba *Las poetisas mexicanas*, que apareció en 1893.

Todo esto hace que *El Parnaso mexicano* de Vicente Riva Palacio sea, en los albores del siglo XXI, el florilegio más importante y representativo de la poesía mexicana del siglo XIX, pues, aparte del número de poetas, se encuentran en él poemas de las más variadas tendencias artísticas: neoclásicas, eclécticas, románticas y posrománticas. Una verdadera antología mayor de la poesía decimonónica, con el carácter de suma y síntesis de una época, precisamente en el momento en que la poesía en lengua española estaba a punto de aventurarse por otras sendas, las que la crítica ha calificado con el nombre de modernistas. Los nombres de Salvador Díaz Mirón, Manuel Gutiérrez Nájera y Manuel José Othón en *El Parnaso mexicano*, son ya un indicio de esta nueva sensibilidad y de esta nueva retórica.

MANUEL SOL

Universidad Veracruzana

²⁶ *Ibid.*, p. 223.

LA INDUMENTARIA DEL TIEMPO Y EL ESPACIO EN *UN HOGAR SÓLIDO* DE ELENA GARRO

Un hogar sólido aparece en 1958 y es uno de los primeros textos literarios y dramáticos de la escritora mexicana Elena Garro. En esta obra de un solo acto, sobresalen dos aspectos que son de gran importancia: el tiempo y el espacio. Garro da un espacio y un tiempo a los personajes conforme su aparición y apariencia. El enfoque del tiempo y el espacio marcan épocas relevantes en la indumentaria que en vida sirve para distinguir modas y épocas. El vestuario aguarda eventos históricos muy significativos de gran resonancia en la historia de México. La autora nos permite saber por medio de la indumentaria de sus personajes, como portadores de distintas épocas y que cada uno de ellos se lleva hasta la muerte.

El espacio físico del ser humano que en vida se llena por el tiempo definido de cada uno, y que una vez su acaecimiento se lleva la indumentaria para marcar una época, una historia o un antecedente. El espacio físico de esta obra, es cerrado o limitado, ya que la acción se lleva a cabo en un cuarto cerrado, sin ventanas, ni puertas. Manifestando así el acercamiento de una familia. Acercamiento al hogar de una familia mexicana que siempre permanece unida. Una familia que no puede desintegrarse aún después de la muerte. Ese acercamiento de espacio que nos vuelve a unir y nos da de nueva cuenta *Un hogar sólido*. Por otro lado, el espacio de tiempo que representa la vestimenta de los protagonistas es la clave para descifrar el tiempo de cada uno de sus acaecimientos. La indumentaria representa un tiempo determinado y el espacio que existe entre estos, captando eventos y personajes relacionados con la historia de México. La autora no sólo plasma el tiempo que se lleva la obra. Sino que también manifiesta los lapsos o el espacio que se dan en cada uno de sus personajes acaecidos al momento determinado para sellar su destino final.

Garro presenta una elipsis dentro de sus personajes y ésta se va despejando conforme van apareciendo cada uno de ellos. La autora nos enfrenta con la realidad mexicana, la vida de los muertos. Este tema ha sido establecido por el mexicano con el fin de expresar su cosmovisión acerca de la muerte. *Un hogar sólido* se perfila en la metaficción y la metafísica, con ocho personajes en escena; Clemente, Gertrudis, Jesusita, Catita, Vicente Mejía, Muni, Eva, y Lidia. El tiempo, acción y espacio están dentro del cumplimiento de unidad de Aristóteles. En la obra se

plantea una descripción detallada del vestuario de cada uno de los personajes. El ropaje relacionando al tiempo o época representa el momento en que el personaje ha sido acaecido. La descripción, de la indumentaria invita a deducir fechas y eventos aproximados a la historia de México dejando como conclusión la época en que cada uno de los protagonistas que ha sido finado.

Al inicio de la obra nos alerta con una economía de tiempo, valores religiosos, existenciales, sociales e históricos. Tal es el caso del personaje de Jesusita, la descripción de su atuendo es de un simple "...camisón y cofia de dormir de encajes"¹. El camisón y la cofia de dormir pertenecen a la época de la Revolución y ya desde la Reforma, se estilaba este atuendo representando la influencia europea; época porfiriana, estilo que se ubica en la última década de los años de 1890. En el caso del vestuario de Vicente Mejía, despeja con más claridad la época. Obviamente que este es un indicador del tiempo que pertenece a la etapa de Juárez, puesto que llega; "...en traje de oficial juarista" (p. 14). El traje que viste es de un hombre comprometido con la historia mexicana, en tiempo de la intervención francesa, y las leyes de Reforma. En mayo de 1863, las tropas francesas desconocieron a Juárez para imponer a Maximiliano como Emperador de México. Este aspecto es indudablemente una realidad histórica mexicana. Y para remarcar este hecho histórico, el nombre de Vicente Mejía alude a los nombres de Vicente Guerrero y el General Tomás Mejía. El Insurgente Guerrero luchó junto a Nicolás Bravo para llevar a cabo el Plan de Iguala que se proclamó por todo el país. Es por eso que se considera un héroe. El General Mejía había luchado contra Juárez, considerándose así como un traidor. Fue fusilado junto a Maximiliano y Miramón. Nombre compuesto es el de Vicente Mejía y que se presta a una dicotomía de un héroe y a un traidor (Vicente de un héroe y el Gral. Mejía, un traidor). El nombre compuesto está comprometido con la historia, pero no el hombre que ha encarnado esta dualidad. Patricia Rosas Lopategui sostiene en uno de sus ensayos que dice:

Vicente Mejía, el personaje, encarna al hombre ahistórico. Es el prototipo del ser humano que no se compromete con la historia².

¹ ELENA GARRO, *Un hogar sólido*, Universidad Veracruzana, Xalapa, 1958, p. 13.

² PATRICIA ROSAS LOPATEGUI, "Un hogar sólido: Pieza existencia para un público mexicano", *Alba de América*, 17 (2000), pp. 291-298.

El enlace de la conversación que hay entre Vicente y don Clemente, señala la época en que Vicente vivió y el atuendo que muestra confirmando dicha época. A la vez también, don Clemente muestra la historia que ha obtenido por medio de la lectura. Don Clemente está representado como un portador intelectual de la historia mexicana por el hecho de haber leído mucho. Vicente que porta el traje histórico es símbolo de compromiso con la historia mexicana. Más sin embargo ellos viven un tiempo presente y sin arduo pensamiento del tiempo pasado; su pasado. En el diálogo sostenido entre Clemente y Vicente menciona ambos aspectos en que ellos no se comprometieron con la historia:

VICENTE MEJÍA. (Apareciendo en su traje de oficial juarista). Usted leyó mucho, don Clemente, de ahí le viene el mal hábito de olvidar las cosas. ¡Mírame a mí, completito en mi uniforme, siempre listo para cualquier advenimiento! (p. 14).

En esta última línea revela que él; aunque anduvo en campo de batalla salió ileso y su “uniforme completito”, simboliza el héroe de la historia. Cuando dice “siempre listo para cualquier advenimiento”, es sólo por su ideal de haber participado y pertenecido a la historia sin haberse comprometido. En este diálogo Vicente justifica que no ha sido herido al manifestarle a Clemente que está completito en su uniforme. Vicente y Jesusita representan tres etapas importantes en la historia de México, la Independencia de México, Juárez y su Reforma, y la Revolución Mexicana.

En el caso de Clemente representa un vestuario sencillo pero que se apega a una época moderna. El atuendo es completamente diferente al de Vicente (“un traje negro y puños blancos”, p. 14). Su percha pertenece a una época después de los años treinta. Don Clemente y Jesusita se destacan por la preocupación de sus atuendos. La gran inquietud de Jesusita, por la manera tan simple en que se encuentra y por la forma impúdica en que la dejaron ir a su destino final. Le reclama a Clemente por haber permitido que portara la indumentaria tan sencilla con la cual fue entregada a la madre tierra. Clemente trata de justificarse usando la moral y respeto hacia ella como hombre y esposo de su hija.

CLEMENTE —No se queje, doña Jesús. Pensamos que por respeto...
MAMÁ JESUSITA —¡Por respeto! ¿Y por respeto una tal falta de respeto? (p. 15).

La moral y el respeto de Clemente hacía ella no tenía ninguna importancia para Jesusita, lo que importaba era la apariencia decente de Jesusita. Al momento en que Lidia llega, Jesusita se queja de su presentación y también le reclama la falta de atención a su infame vestir y de que cómo es posible que a Lidia no se le ocurrió traerle el vestido de visitas de cumplido. Además de lamentarse de que a los viejos siempre los olvidan, ya que nadie los toma en cuenta.

MAMÁ JESUSITA —Lo peor será, hijita, presentarse así ante Dios Nuestro Señor.

¿No te parece una infamia? ¿Cómo no se te ocurrió traerme un vestido? Aquel gris, con las vueltas de brocado y el ramito de violetas en el cuello. ¿Te acuerdas de él? Me lo ponía para ir a las visitas de cumplido... pero de los viejos nadie se acuerda (p. 23).

Su angustia es grande que al escuchar una trompeta anunciando el toque de queda, piensa que es hora del Juicio Final, y empieza a pedir perdón a Dios por la forma desvergonzada en que va a recibir el Juicio Final.

MAMÁ JESUSITA —¡Jesús, Virgen Purísima! La trompeta del Juicio Final. ¡Y yo en camisón! ¡Perdóname, Dios Mío, esta impudicia! (p. 33).

Por su parte Clemente tiene una intranquilidad del no poder atar sus puños, si no tiene sus mancuernillas. El no puede dar la mano sino tiene sus metacarpos para sostener los puños de su camisa. Ha buscado por todos lados y no los encuentra, su apariencia para él también es importante, debe tener una presentación decente.

CLEMENTE. (Apareciendo en traje negro y puños blancos). Creo que tiene razón. ¡Gertrudis! Ayúdame a buscar mis metacarpos, siempre los pierdo y sin ellos no puedo dar la mano (p. 14).

Tanto Jesusita como Clemente caen en la banalidad de preocuparse por su apariencia en momentos sin trascendencia. Esto para ellos significa el atuendo más importante, el de una presentación final. Ambos preocupados por sus atuendos en el tiempo presente. Tiempo que ha corrido considerablemente pero que ellos lo detienen haciendo énfasis en su indumentaria.

La descripción del vestuario de Catita es de un modelo “antiguo”.

...un traje blanco antiguo, botitas negras y un collar de corales al cuello. Lleva el pelo atado en la nuca con un lazo rojo (p. 13).

Su atuendo es de influencia europea enfocado entre 1890 y la primera década de 1900. El siguiente diálogo es cuando Vicente relata que echaba de menos a los franceses, pues tal vez era mejor que los berridos de Catita. Al mencionar la batalla con los franceses, se confirma así la influencia francesa en el vestuario de Catita y marcando un antecedente histórico:

VICENTE – ...¿y qué veo? A Catita llorando: ¡quiero ver a mi mamá!, ¡quiero ver a mi mamá! Qué guerra me dio esta niña!, con decirles que echaba de menos a los francés... (p. 26).

Eva, la extranjera, y cuñada de Don Clemente, aparece con un traje de viaje (“Aparece Eva, rubia, alta, triste, muy joven, en un traje de viaje de 1920”, p. 20). La descripción personal y de su indumentaria mantiene relación con aspectos post-revolucionarios. La industria minera se estabilizó y la manufactura creció. No obstante con el asesinato de Zapata en 1919 y Villa en 1923, el agrarismo se bloqueó, sufrían los campesinos mientras que los líderes revolucionarios se enriquecían. Meyer hace referencia al respecto del agrarismo con respecto a la justicia social, en que los líderes querían poner en práctica promesas al campesinado y sólo disminuyeron éstas.

Sin embargo, una vez que se ganó la lucha y que la etapa violenta de la Revolución quedó atrás, la urgencia de estos líderes por poner en práctica sus promesas de justicia social al campesinado, disminuyó. La tendencia predominante en los círculos dirigentes nacionales en la década posterior a 1920 no fue la de una reforma agraria radical sino la de una economía agraria basada tanto en una pequeña o mediana parcela como en la hacienda, a la que se pensó limitar pero no eliminar. A esta concepción tan contemporizadora con el viejo orden se unió otro factor que contribuyó aún más retardar el fraccionamiento de la gran propiedad en los años veinte: la tendencia de algunos militares a llegar a un compromiso con los antiguos grupos dominantes en el agro mexicano y a ser ellos mismos parte de la clase terrateniente.

En 1920 los grupos campesinos no tenían un programa coherente y una fuerza propia. Sus organizaciones agrupaban una minoría y

rara vez se encontraban dirigidas por campesinos, pues en general sus líderes de los sectores medios.

La retórica oficial de la época se encuentra en llena de alusiones al origen campesino de la lucha revolucionaria que acababa de concluir y a la legitimidad de la demanda de “tierra y libertad”³.

Cuando se presenta Gertrudis “...un traje rosa de 1930” (p. 14). La época de su llegada es cuando Calles externa al presidente y a su gabinete la opinión de que el reparto de tierras estaba dañando la economía nacional y que la reforma agraria debería concluir. Lázaro Cárdenas fue nombrado presidente del Partido Nacional Revolucionario. Todo parecía color de rosa cuando Portes Gil convence a Calles del reparto de tierras y esto se externa más tarde como un desfalco para la nación.

Muni y Lidia son los últimos en llegar al hogar de la familia. Muni al igual que Jesusita han sido enterrados en sencilla indumentaria. Aunque ambos andan en pijamas existe una diferencia de tiempo entre ellos. El tiempo de la llegada de Muni, nieto de Jesusita. Su piel azul expresa el significado de negación a la vida, al tiempo de vivir, por eso padece la permanente tristeza, que lo llevó al azul del cianuro, al suicidio, obedece al hecho de terminar el tiempo de su vida. Lidia llega a reunirse con su familia, en medio de círculo de luz, sus pies son lo primero que asoma. Su vestuario es un simple traje blanco sin más especificación:

Viene tiesa, con un traje blanco, los brazos cruzados al pecho (p. 22).

Eva muere dejando a Lidia muy pequeñita, este antecedente indica el espacio del tiempo que ha transcurrido desde que Eva llegó al “hogar”, y que ahora Lidia sella con su llegada ese lapso de tiempo entre ellas:

EVA —¡Cómo creció! Cuando me vine era tan chiquita como Muni (p. 23).

La indumentaria de estos personajes dejan una analepsis para llevar a cabo la tarea de restaurar el orden cronológico y predominio de cada uno de ellos. Patricia Drechsel Tobin dice: “...this description is relevant perhaps only to the primitive disorder of picaresque, surely not to the

³ LORENZO MEYER, en *Historia general de México*, Colegio de México, México, 2000, pp. 837-839.

high order of literary realism”⁴. Garro deja un intervalo o espacio de años, en cada uno de sus personajes y que se ven minimizados por el progreso de los acontecimientos. Según hipótesis de datos temporales Gérard Genette dice:

Además, la evolución interna del relato a medida que avanza hacia su fin, evolución que podemos describir someramente diciendo que observamos, por una parte, una aminoración progresiva de la velocidad del relato, por la importancia cada vez mayor de escenas... que abarcan una pequeñísima duración de historia... en cierto modo esa aminoración, una presencia cada vez más masiva de las elipsis⁵.

El contraste que esta obra mantiene en relación al tiempo y el espacio reflejado en la indumentaria, nos permite recordar la historia de México. Al respecto Martin Heidegger nos dice en su obra de *El ser y el tiempo*: “El contrastar la expuesta idea de la temporalidad con el concepto hegeliano del tiempo se ofrece ante todo porque el concepto hegeliano del tiempo representa la más radical y harto poco estudiada traducción en conceptos de la comprensión vulgar del tiempo”⁶.

Pero más aún, el tiempo nos ofrece un espacio, que a su vez nos deja un cambio y una distancia que nos lleva a la historia. El origen del tiempo hace un cambio que nos transporta al paso del mismo y nos lleva a una distancia en que genera la idea de la duración del tiempo. La autora nos revela que la indumentaria se apodera de un tiempo y un espacio para dejarnos historia de ese tiempo y espacio que vivimos tanto en el escenario artístico como en el escenario de la propia vida social.

JOSIE BORTZ

Appalachian State University

⁴ PATRICIA DRECHSEL TOBIN, *Time and the novel*, Princeton University Press, Princeton, 1978.

⁵ GÉRARD GENETTE, “Discurso del relato”, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1989.

⁶ MARTIN HEIDEGGER, *El ser y el tiempo*, F.C.E., México, 2002.

PRAGMÁTICA DE LA RECREACIÓN DEL TEXTO: EL MINOTAURO DE JORGE LUIS BORGES

Dentro de la mitología, complejo narrativo que forma parte de una sociedad, hay cuentos e historias que destacan los valores sociales y culturales de una comunidad. Estos valores se transmiten a través del tiempo en diversos contextos, algunos reclamando la autenticidad y precisión inmutables que emanan de una divinidad, como las escrituras canónicas, y otros –menos exigentes– que se atribuyen a fuentes históricas y literarias del pasado más remoto conocido. Sea cual fuere el origen de la narrativa, las historias se perpetúan en diversas formas con su valor intrínseco, o se transforman de acuerdo al objetivo y a la interpretación de los autores que las re-escriben. Don Cupitt ha dado una definición de mito que nos interesa señalar por abarcar todos sus aspectos típicos exigiendo sólo que la mayoría de ellos, no todos, se encuentren presentes en la identificación del mismo; entre ellos, que el mito sea una historia sagrada anónima de significado universal; que se cuente como parte de un ritual; que trate de hazañas de héroes, dioses, semidioses o espíritus que se desarrollan fuera de un tiempo histórico entre mundos humanos y sobrehumanos; que los protagonistas de estas historias tengan poderes extraordinarios, que sus historias sean extravagantes, fragmentadas e ilógicas, agregando que:

...myth-making is evidently a primal and universal function of the human mind as it seeks a more-or-less unified vision of the cosmic order, the social order, and the meaning of the individual life. Both for society at large and for the individual, this story-generating function seems irreplaceable. The individual finds meaning in his life by making of his life a story set within a larger social and cosmic story¹.

Viéndolo así, el mito posee un fin pragmático que incluye la razón y la forma en que se cuenta para solidificar las normas de convivencia aceptada por una comunidad.

En el caso de la mitología griega, los valores morales protegidos fueron proyectados por la aristocracia a sus dioses cuya función era darles

¹ DON CUPPIT, *The world to come*, SCM Press, London, 1982, p. 29.

legitimidad y protección². Y para asegurar el cumplimiento de las reglas establecidas se acudió al castigo: “the gods would reward those who honoured them appropriately but those who dishonoured them would be doomed”³.

El temor al castigo divino acentúa la relevancia del sistema de valores de una sociedad que se manifiesta en religiones organizadas cuyo fin es el de controlar y definir la comunidad a la cual se aspira.

En el caso de la Biblia, leyenda épica teológica que coincidió con el proceso de alfabetización que comenzó en el siglo VIII a.C. y se difundió en el siglo VII a.C.⁴, la palabra escrita unida a la persuasión produjo, en la interpretación retrospectiva de la historia, un poderoso medio de adoctrinamiento en el campo político, religioso y social centrando también su función didáctica en el castigo que el pueblo desobediente recibe, y la recompensa ofrecida por Dios al subsanarse los pecados de acuerdo a normas establecidas por un grupo determinado, en este caso el reino de Judá.

Northrup Frye resume el trayecto de la historia bíblica en una línea serpenteada, con altos y bajos que responden al cumplimiento o no de los deberes religiosos establecidos por Dios enfatizando el valor mítico de los hechos narrados:

Israel in whom the spirit of apostasy appears to be remarkably consistent, deserts its God, gets enslaved, cries to its God for deliverance, and a “judge” is sent to deliver it. Here is a series of different contents, along with a repeating mythical or narrative form which contains them... The priority is given to the mythical structure or outline, not to the historical content⁵.

Consciente del valor transmitido en un relato, el escritor occidental que se vale de un mito acude a la mitología clásica, griega, romana, la Biblia, o a la cosmografía indo-americana por algún motivo. Valiéndose

² ALICIA BATTEN, “The moral value of graeco-roman associations”, Paper presented at The Canadian Society of Biblical Studies, Learned Societies Meeting, Université Laval, Québec, 2001, p. 1-2.

³ *Ibid.*, p. 4.

⁴ ISRAEL FINKELSTEIN & NEIL ASHER SILBERMAN, *The Bible unearthed: Archeology's new vision of ancient Israel and the origin of its Sacred Texts*, The Free Press, New York, 2001, pp. 283-284.

⁵ NORTHRUP FRYE, *The great code: The Bible in literature*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1981, p. 40.

de un mosaico de citas que constituye el texto, la intertextualidad, a la que alude Kristeva⁶ contiene la historia que se “transpone” con un nuevo significado en una nueva articulación de posicionalidad enunciativa y denotativa⁷. Roland Barthes completa el ciclo re-creativo al incluir al lector en la unidad del texto: “The reader is the space on which all quotations that make up a writing are inscribed without any of them being lost; a text’s unity lies not in its origin but in its destination”⁸, ubicando así al lector en el espacio multidimensional en el cual confluyen todos los textos. Como en este trabajo vamos a aplicar el concepto del mito como reflejo de valores comunitarios a un cuento de Borges, es importante mencionar el comentario de Edna Aizenberg, en *El tejedor del Aleph*, que llama la atención al hecho de que Borges se hubiera referido a la teoría de la intertextualidad muchos años antes que Kristeva, con plena consciencia del tejido narrativo al que su propia obra pertenecía:

Borges, al trabajar con la expresión del hombre, emplea los conceptos “escribir es igual a transcribir” y “escritor es igual a copista” más como metáforas de la intertextualidad, expresando con ellas su creencia en la unidad, en vez de la disgregación o la originalidad en la literatura, con autor creando sobre autor y obra sobre obra⁹.

En el caso específico de la re-creación de mitos, “La casa de Asterión” de Borges, en la que se re-escribe el mito griego del Minotauro, con referencias bíblicas, se comprueba que el mito no es un ente completo, sino que se continúa y se transforma en la imaginación del autor revelando el contexto social y cultural del mismo. “Nada es origen, insiste Borges. Siempre se re-pite, se re-lee, se re-escribe. No conocemos quién fue el primero en decir algo. Pero también es necesario volver sobre esas antiguas intuiciones con una voz que las haga propia”, escribe Ana María Barrenechea en *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges y*

⁶ JULIA KRISTEVA, *Séméiotikè: Recherche pour un sémalyse*, Éds. du Seuil, Paris, 1969, p. 146.

⁷ KRISTEVA, *La revolution du langage poétique*, Éds. du Seuil, Paris, 1970, pp. 59-60.

⁸ ROLAND BARTHES, *The death of the author*, en *Image-music-text*, tr. Stephen Heath, Hill & Wang, New York, 1977, p. 148.

⁹ EDNA AIZENBERG, *El tejedor del Aleph: Biblia, Kábala y judaísmo en Borges*, Atalena, Madrid, 1986, p. 82.

*otros ensayos*¹⁰ señalando una voz que dialoga con el texto y el lector manteniendo la continuidad del discurso.

Al enfocarnos en la pragmática de la recreación del mito, es importante mencionar la conclusión a la que Laurence Coupe llega al reseñar la historia de la interpretación del mito:

Thus we might come to understand myth, “fragile” as it is, as a disclosure rather than as a dogma: as a narrative whose potential always evades the given order, with its illusion of truth. Though we will continue to be “rotten with perfection”, in Burke's phrase, we may come to see that it is the task of myth constantly to imply, but always to resist completion. Myth might then be appreciated as the narrative mode of understanding which involves a continuing dialectic of same and other, of memory and desire, of ideology and utopia, of hierarchy and horizon, and of sacred and profane¹¹.

Lo cual se aplica al mito en general que incluye tanto los mitos clásicos como los literarios.

“La casa de Asterión”¹² conocido cuento de Borges, publicado por primera vez en *Los Anales de Buenos Aires* (mayo-junio de 1947) e incluido en *El Aleph* ese mismo año, fue estudiada por numerosos críticos que confirmaron el punto de vista que Borges tenía sobre la literatura resumido por él en el adagio “en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin”¹³. Entre ellos, Robin Lefere, en *Borges y los poderes de la literatura*¹⁴, quien menciona, en su excelente investigación, a críticos que se ocuparon del cuento borgesiano como mito “con distintos matices”, entre ellos a N. Adrián Huici en su formulación de la “resemantización del mito”, a Nicolás Emilio Álvarez indicando su vacilación entre la “desmitificación” y “reformulación mitificante”, y a Milton Fragoso que lo declara un “mito moderno”: “[CA] is not only the story of a mythic character, but it is a myth concerned with the eternal mythic questions of primal beginnings and the return to origins... Borges’ myth is not a myth evoking traditional vitality,

¹⁰ Eds. del Cifrado, Buenos Aires, 2000, p. 378.

¹¹ LAURENCE COUPE, *Myth*, Routledge, London-New York, 1997, p. 197.

¹² JORGE LUIS BORGES, *El Aleph*, Emecé, Buenos Aires, 1966, pp. 67-70. Las referencias a las páginas del cuento “La casa de Asterión” se indican entre paréntesis.

¹³ JORGE LUIS BORGES, *Obras completas*, Emecé, Barcelona, 1989, t. 2, p. 177.

¹⁴ P. Lang, 1998, pp. 112-113.

but a *modern myth*, reflecting on the senility and death of old symbols of transcendent meaning”¹⁵.

Lefere considera al “mito moderno” propuesto por Fragozo una contradicción de términos, y destaca muy acertadamente que “Borges rescata el mito del minotauro desmitificándolo y “resemantizándolo”. Lo desmitifica por el mismo hecho de transformarlo en ficción literaria: con el monólogo autobiográfico, que subjetiviza lo contado; con la ruptura final del punto de vista; con el acertijo; lo resemantiza al proponer una renovación en la interpretación común (*id.*). Y lamenta, en su propio análisis, que “Borges, tan perceptivo [a los símbolos antropológicos hallados en el cuento] no haya encontrado todavía al lector que los «acogiera» más intensamente que él mismo: su lector ideal” (p. 126). Explicando que:

La Casa de Asterión se caracteriza por un tejido semántico complejo en extremo, y se revela como un texto irreductiblemente abierto y ambiguo: las interpretaciones existentes son siempre parciales y no parece posible sustituirlas por una que articule todos los componentes textuales en la perspectiva de *un* sentido...porque el texto: ...integra perspectivas diversas (la psicológica inherente al protagonista narrador, la intertextual con la referencia al mito clásico, la metatextual con la estructura de acertijo), así como una paradójica conjunción de “tonos”: patetismo e ironía, tragedia y ludismo...incorpora varios niveles de sentido (literal, “oblicuo”, simbólico)... [y] opera una simbolización “opaca” (plural y vacilante) (p. 123).

Claro que “el lector ideal” de Borges no existe, como no existirá nunca la interpretación ideal. El autor re-escribe el mito desde su contexto socio-histórico y el lector lo recoge con su carga de experiencias y expectativas. En la destreza intelectual del lector se centra la destilación del sentido del cuento, en palabras de Lefere: “una satisfacción simbólica al deseo del Sentido” (p. 126).

Donald Shaw, en *Borges: Narrative strategy*, analiza la técnica narrativa de Borges para demostrar cómo los detalles narrativos se ajustan al sentido del cuento agregando una dimensión menos arbitraria a la búsqueda del sentido: “...a Borges story has not been fully understood until all the important details fit”¹⁶. En el caso del análisis del mito, es necesario indagar el motivo, la intencionalidad del autor en la forma en que se desvía del mito que re-escribe para llegar al sentido.

¹⁵ *Ibid.*, p. 113.

¹⁶ Francis Cairns, Leeds, 1992, p. 3.

En “La casa de Asterión”, contrariamente a lo que ocurre en la narrativa de Apolodoro, filólogo griego cuyo nombre en el epígrafe informa la historicidad y veracidad del cuento, es el Minotauro quien refiere su historia describiendo el laberinto donde vive, sus pensamientos, sus acciones dentro de ese mundo al que ha sido condenado, y la profecía de su muerte. El hecho de que el mito refleje a un Minotauro triste y melancólico inspirado por la pintura de G. F. Watts (en su re-creación del mito), reproducida en un libro de G. K. Chesterton, es doblemente interesante porque Borges absorbe la paradoja que transforma una bestia violenta y sanguinaria cuyo único fin es el de devorar cada nueve años a nueve hombres enviados al laberinto como castigo promulgado por Minos a causa de la muerte de su hijo (el mito, según Apolodoro¹⁷, menciona que cada año debían enviarse siete vírgenes y siete mancebos desarmados). La razón del castigo se remonta a lo que ocurrió cuando su hijo, estando de visita en Atenas, fue autorizado por el Rey Egeo a participar en la matanza de un terrible toro. Pero durante la lucha el toro mata al hijo de Minos quien, como represalia, invade y captura Atenas y promulga el sacrificio de los jóvenes para salvar a Atenas de su destrucción. El laberinto había sido construido por Dédalo por orden de Minos para el Minotauro, hijo de Pasífae y un hermoso toro que Minos se negó a sacrificar en honor a Poseidón como éste lo ordenara. Al no matar al toro Poseidón, dios del mar, castiga a Minos, Rey de Creta, haciendo que su mujer se enamore del toro y dé a luz a un hijo con cabeza de toro y cuerpo de hombre. Más adelante, Minos castiga al Rey de Atenas utilizando su propia pena (el Minotauro) para castigar la muerte de su hijo. En el mito original Teseo, hijo de Egeo, con la ayuda de Ariadna, hija de Minos, mata al Minotauro con sus propias manos eliminando así el ciclo de sacrificios impuesto por Minos, liberando a Atenas, heroicamente, del cruel destino que su sentencia le había impuesto. El tema que se repite es el del castigo, trazándose un paralelo entre el sacrificio que un dios y un rey imponen a un ser humano por causa de una bestia. El ciclo se inicia por Minos al no querer matar al toro que le diera Poseidón para sacrificar en su honor. La regla es simple; la desobediencia trae aparejada un castigo.

“La casa de Asterión” se desarrolla dentro del laberinto y termina con Teseo anunciándole la muerte del Minotauro a Ariadna, extrañado de que se dejara matar sin ofrecer ninguna resistencia: “El minotauro apenas se defendió” (p. 70). Hasta el último párrafo el Minotauro, soberbio monstruo, sanguinario e ignorante cuenta su propia historia y comparte

¹⁷ APOLLODORUS, *The Library*, tr. J. G. Frazer, William Heinemann, London, 1921, t. 2, p. 119.

su angustia existencial con el lector. En la monotonía de su mundo, interrumpido sólo por el tributo humano que se le ofrece cada nueve años, es él quien sufre, es él quien se lacera en su soledad y es marginado por la sociedad, esperando al redentor profetizado por una de sus jóvenes víctimas: "...porque sé que vive mi redentor y al fin se levantará sobre el polvo" y se pregunta "¿Cómo será mi redentor?" (*id.*).

Al concepto de piedad como expresión externa de respeto demostrada en el ritual dedicado a los dioses en la mitología griega, Borges le suma el de la interiorización de la responsabilidad moral, desviándose del ritual griego que no incluía ese concepto. Alicia Batten, siguiendo a Adkins, aclara: "Despite the praise which piety receives, however, it did not originally have a connection to moral responsibility, but to the state of being «clean» that is, ritually clean, and to the relations of barter between humanity and the gods"¹⁸. Anderson Imbert, en su análisis del cuento publicado en la recopilación de Alazraki, especula con respecto a la idea del redentor que: "Lo que le habrán profetizado es que vendrá su victimario, quien lo redimirá de su fiero destino"¹⁹ intuyendo a alguien que ayudará al Minotauro en el ritual del sacrificio destinado a la muerte.

Donald McGrady se detiene en la profecía del redentor y responde a la pregunta apoyando su interpretación en el versículo de Job (19,25) que dice: "Y después de desechar esta mi piel, aún he de ver en mi carne a Dios" uniendo a la muerte del Minotauro su redención. Siguiendo la interpretación que Anderson Imbert hiciera del cuento en su versión de 1960, McGrady afirma que el Minotauro es Borges quien, a pesar de su oposición a las religiones organizadas "cree en un Dios supremo y un Más allá"²⁰. El que Borges haya echado mano a un mito bíblico dentro de un mito griego, no es sorprendente. Lo que es sorprendente es la identificación que el crítico hace del Minotauro con Borges y "su propia angustia en un universo cuyo sentido no entiende" (p. 16).

Para explicar mi duda con respecto a la afirmación de McGrady, es necesario detenerse en las características que Borges atribuye al Minotauro y relacionarlas con el sistema de valores en el cual Borges se desenvuelve. El Minotauro, convencido de su superioridad en el mundo en que vive, admite y justifica su ignorancia al elevar la sabiduría al plano del

¹⁸ *op. cit.*, p. 4.

¹⁹ ENRIQUE ANDERSON IMBERT, "Un cuento de Borges: «La casa de Asterión»", en J. ALAZRAKI (ed.), *Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1976, p. 140.

²⁰ DONALD MCGRADY, "El redentor de Asterión de Borges", *Revista Iberoamericana* (abril-septiembre, 1986), p. 534.

entretenimiento: “No me interesa lo que un hombre pueda atribuir a otros hombres; como el filósofo, pienso que nada es comunicable por el arte de la escritura. Las enojosas y triviales minucias no tienen cabida en mi espíritu, que está capacitado para lo grande” (p. 68), y después de permitirse una momentánea reflexión sobre el beneficio de la lectura como entretenimiento –no como medio de enriquecimiento intelectual o espiritual– se retracta diciendo que no le faltan distracciones y detalla sus corridas, embestidas, caídas y juegos que sólo admiten como compañía a otro Asterión –un calco de sí mismo. Su monstruosidad es su poder. Su alienación el resultado de saberse sobrehumano y creerse divino: “No en vano fue una reina mi madre; no puedo confundirme con el vulgo, aunque mi modestia lo quiera” (*id.*). La ironía de su modestia es evidente al declarar: “dos cosas hay en el mundo que parecen estar una sola vez: arriba, el intrincado sol; abajo, Asterión. Quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo” (p. 69).

Borges pone en relieve el concepto de lo humano enfocándose en la mortalidad del Minotauro. Cuando al déspota se le advierte en la profecía que “alguna vez llegaría [su] redentor” se le recuerda que es mortal y humano, es ahí que se entrega a la fe que reclama el mito bíblico. Pero, siguiendo a Arthur Nock: “Judaism and Christianity... demanded not merely acceptance of a rite, but the adhesión of the will to a theology, in a word faith”²¹. Fe que incluye confianza en la misericordia de Dios dentro de un sistema de reglas que exige una conducta moral.

Es la falta de humanidad que preocupa a Borges, y los dos mitos que utiliza le permiten fundir y contrastar la horrenda brutalidad de la bestia con el comportamiento esperado del ser humano dentro su sistema de valores sociales y éticos. Robin Lafere sugiere que el Minotauro desea la muerte “en parte por sentir su monstruosidad –no como culpabilidad sino como diferencia que no se aguanta–, pero sobre todo por estar cansado de su soledad, de su errancia”²². Yo interpreto la muerte del Minotauro precisamente como el castigo exigido por su culpabilidad; un castigo inevitable que se atenúa en la mente de Minotauro, convenientemente, con el anhelo de la redención reservado al ser humano que busca y se aferra a un mito trascendente para sobrellevar su mortalidad.

El monstruo mítico mata hasta que es muerto por Teseo, quien lucha con el Minotauro en una lucha de supervivencia –no olvidemos que Teseo fue al laberinto como parte del grupo que debía ser sacrificado; en “La

²¹ ARTHUR DARBY NOCK, *Conversion*, Clarendon Press, Oxford, 1961, p. 14.

²² *op. cit.*, p. 105.

casa de Asterión”, en cambio, el Minotauro se deja matar con la esperanza de ser redimido; la bestia humana con característica arrogancia espera ser perdonada. Ahí está la gran paradoja que ofrece el contexto bíblico. Donald McGrady hablando de la interpretación de Anderson Imbert percibe en el último párrafo referido por Asterión: “Cada nueve años entran en la casa nueve hombres para que yo los libre de todo mal” que la cláusula “los libre de todo mal” proviene del Padrenuestro “líbranos de todo mal” (en Mateo, 6, 13) y señala que mientras en la oración “el mal” alude al pecado, en el cuento se refiere a la vida. Es decir, “para el Minotauro el mal es la vida: librar a los hombres de todo mal es un eufemismo por matarlos”²³. Pero si se mantiene el sentido de “pecado” en el cuento, se establece una ambigüedad que explora la moralidad de un ser que cree tener el derecho de matar y ser perdonado.

Donald Shaw, explica muy bien el sentido del Redentor en su crítica a McGrady: “Christ as Redeemer *died himself* in order to save man, who is essentially *good* but accidentally evil because of Original Sin. Theseus as Redeemer kills man the monster, who is radically *evil* in order to save other, normal men”²⁴. Desde este punto de vista, la maldad del Minotauro no puede perdonarse. Lo que nos lleva a explicar que el motivo de la recreación del mito del Minotauro en “La casa de Asterión” es denunciar el abuso, la crueldad y la violencia emparentándolo con lo monstruoso e inhumano que no merece el alivio de la absolución de culpa inspirado en el mito de la redención desde un punto de vista cristiano.

La erudición de Borges provee la oportunidad de interpretar el cuento como una advertencia contra la hipocresía del refugio utilitario que la religión organizada puede brindar al individuo para librarlo del castigo de sus acciones, sin expresarse ni a favor ni en contra de ella.

SONIA THON

Acadia University

²³ MCGRADY, art. cit., p. 533.

²⁴ SHAW, *op. cit.*, p. 6.

LA TEATRALIZACIÓN DE LA COTIDIANIDAD EN LA OBRA DRAMÁTICA DE EMILIO CARBALLIDO

El presente trabajo aborda un grupo de piezas del dramaturgo mexicano Emilio Carballido que parte de la crítica ha clasificado en ocasiones de costumbristas¹. A nuestro juicio, esta denominación empobrece el alcance profundo y universal de estas piezas, además de entrar en contradicción con la interpretación más generalizada del teatro de Emilio Carballido. En efecto, por costumbrismo se entiende una variedad del realismo que pretende mostrar los hábitos y costumbres de los habitantes de una zona y una época determinadas, por lo que “prevalece la descripción de tipos y escenas sobre la acción”², definición que en modo alguno se ajusta al teatro de este autor, cuyas obras el crítico Eugene Skinner, entre otros, encuentra eminentemente éticas. Skinner resume con estas palabras el enfoque ético del teatro de Carballido: “el hombre es una potencia que debe realizarse lo más completamente posible sin negar ningún aspecto de esta potencia que es la existencia”³.

Por tanto, esta comunicación pretende demostrar que las obras tildadas de costumbristas comparten este mismo enfoque moral y que, por tanto, rebasan ampliamente cualquier intención folclórica o documental. Las piezas que aquí se estudiarán constituyen —ni más ni menos— uno de los acercamientos estéticos con que Carballido aborda el problema ético que subyace a toda su producción, y se tratará de analizar los recursos teatrales

¹ Así, por ejemplo, FRANK DAUSTER, en sus trabajos “El teatro de Emilio Carballido”, *La Palabra y el Hombre*, 1969, núm. 23, 369-384 y “El teatro de Emilio Carballido”, en *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*, SEP, México, 1975, pp. 143-188. También para ADALBERTO GARCÍA, *Hacia una organización de las obras de Emilio Carballido: una perspectiva cronológica*, DIS, Ann Arbor, Michigan, 1988, p. 88, el realismo de las piezas de provincias es un axioma. El propio SKINNER, “The theater of Emilio Carballido. Spinning a Web”, en Leon Lyday & George W. Woodyard, *Dramatists in revolt. The new Latin American theater*, University of Texas Press, Austin-London, pp. 19-36, en su temprana clasificación del teatro de este dramaturgo agrupa algunas de sus piezas bajo el epígrafe de costumbristas.

² DEMETRIO ESTÉBANEZ CALDERÓN, *Diccionario de términos literarios*, Alianza, Madrid, 1996, s.v. *costumbrismo*.

³ EUGENE SKINNER, “Carballido: temática y forma de tres autos”, *Latin American Theatre Review*, 3 (1969), núm. 1, p. 43.

mediante los cuales el dramaturgo expresa de forma profunda y universal su visión del hombre.

Sin aspirar a sustituir las clasificaciones realizadas por otros críticos –más aún, sin pretender establecer con ello un acercamiento único al teatro de Emilio Carballido–, podemos dividir la obra de este dramaturgo en tres grandes bloques⁴. Dejando de lado y sin caracterizar las piezas “fantásticas” y “sociales”, nos ocuparemos ahora de las piezas que se han considerado erróneamente costumbristas. Las razones por las que se ha venido utilizando esta definición son de índole temática y formal. El tema de estas obras, así como su ambientación, suele corresponder a espacios y tiempos muy concretos, por lo general contemporáneos y conocidos por el espectador. Muchas de estas piezas, comenzando por *Rosalba y los llaveros*, transcurren en la época en que son escritas en lugares de provincia (sobre todo en el estado de Veracruz) con fuerte sabor folclórico. Otras, a su vez, se desarrollan en el creciente D.F. y no dejan de tener un cierto tono documental. Esta ambientación tan concreta es uno de los factores que pueden llevar al error de considerar estas obras como costumbristas, por comparación con otro tipo de piezas de este autor, las de su veta “fantástica”, que se sitúan en espacios irreales como el de la mitología griega (en obras como *Teseo* o *Medusa*) o en tiempos lejanos e idealizados (así, por ejemplo, *El relojero de Córdoba* o *Té juro, Juana, que tengo ganas*). Pero lo cierto es que la finalidad de esta ambientación en lugares y momentos tan concretos no tiene como fin la pintura de costumbres. El propio autor ha dicho en una entrevista:

No tengo énfasis en mostrar cierto tipo de costumbres, sino ciertos acontecimientos entre seres humanos que tienen cierto tipo de carácter... Los conflictos, por la pequeñez geográfica, tienen una

⁴ Estos bloques, como queda dicho, no tienen más función que la de acotar el material de estudio. Para otras divisiones de la producción de Carballido, véanse los trabajos ya citados de DAUSTER, de A. GARCÍA y MALCOM SCOTT MACKENZIE, “Emilio Carballido. An ideational evolution of his theater”, *Dissertation Abstracts International*, 42 (1981), núm. 4, p. 1654A, para encontrar, respectivamente, clasificaciones cronológicas, en términos de realidad-fantasia e ideológicas. MARGARIT PEDEN, *Emilio Carballido*, Twayne, Boston, 1980, divide las obras según criterios estéticos (número de actos, piezas convencionales y no convencionales) lo que nos parece mucho más productivo. TOMÁS ESPINOZA, “El magisterio bien entendido”, *Teatro mexicano contemporáneo. Antología*, F.C.E., México, 1991, pp. 551–559, también ofrece algunas agrupaciones para las obras de Carballido, de acuerdo tanto a las técnicas como a las temáticas, y siempre de una forma somera, dadas las características de su trabajo.

intensidad más clara, están más desnudos y tienen un ambiente que uno conoce y que les da verosimilitud y sabor. Pero no es esa la finalidad⁵.

La “verosimilitud” y “sabor” que produce la ambientación cercana al espectador buscan, por tanto, producir un efecto de lupa sobre determinadas relaciones entre los personajes. Al resultar los ambientes y personajes familiares, el público se instala rápidamente en las situaciones que entre ellos se establecen y reconoce enseguida la red de prejuicios e inhibiciones que se teje entre los personajes en su vida diaria. Tanto más, cuanto que el sistema de relaciones en que se desarrolla la mayoría de estas piezas es la familia.

La razón por la que la mayoría de los dramas y comedias de este tipo se desarrolla en el seno de una familia es que allí se expresa con más desnudez el conflicto común a estas piezas, el conflicto entre un individuo y su entorno más cercano, generalmente en el momento en que este individuo trata de entender su posición dentro de este entorno. Con la mejor intención, la familia de los héroes de estas obras —casi siempre un muchacho o una mujer— proyecta sobre ellos su forma de entender las cosas, e intenta imponer esta mirada. La familia es un ambiente cerrado, con sus códigos y convenciones perfectamente definidos, y todos los personajes intentan que el protagonista se amolde a estas convenciones y acepte como suya la mirada que le imponen. Dado que el sistema es inamovible, el individuo ha de inhibirse, mutilar su humanidad cambiante para encajar en la convención determinada.

Sin embargo, más que esta ambientación cercana a la realidad del espectador —que, como hemos visto, ni siquiera tiene intención costumbrista— la principal causa por la que han sido denominadas costumbristas estas piezas es de tipo formal. Una convención escénica, común a estas obras y característica del teatro realista, es lo que invita a identificarlas con el costumbrismo, puesto que otras obras de este autor, también ambientadas en la provincia, como *La hebra de oro*, o en el D.F., como *Yo también hablo de la rosa*, se engloban más bien en el llamado “teatro fantástico”. Este recurso formal que se ha convertido en sinónimo de realismo o costumbrismo es la llamada “cuarta pared”. Bajo este concepto se agrupa una serie de convenciones dirigidas a crear la sensación de que la acción está de veras sucediendo en la realidad ajena al teatro, pero frente

⁵ JOSEPH VÉLEZ, “Una entrevista con Emilio Carballido”, *Latin American Theatre Review*, 7 (1973), núm. 1, 17-24.

a los ojos del público. Así, la cuarta pared consiste en la representación de la acción como si sucediera, no en el teatro, sino en un lugar de la “realidad” (el salón de un hogar, muy a menudo), el cual se encuentra momentáneamente a la vista de los espectadores. La acción se representa intentando transmitir una ilusión de realidad, tanto en el lenguaje y las acciones como en los objetos. Más aún, el desarrollo temporal de la acción tiende a coincidir con la duración de la representación. De esta manera, el público asiste —sin ser percibido— a lo que ocurre en el interior de una habitación mientras está sucediendo. Esto es posible, claro, gracias a que a dicha habitación le falta una pared —la cuarta pared—, que es la que estaría en la embocadura del escenario. No es exclusivo del teatro costumbrista o realista el desarrollarse en algún lugar de la “realidad”, pero, como apunta Ubersfeld, a partir de la aparición del teatro burgués, se ha asociado Realismo (reproducción de la realidad) con cuarta pared, y esta, a su vez, con el estudio en escena de las costumbres de cierta zona o clase social⁶.

La deducción es, por tanto, sencilla: esta parte de la producción teatral de Carballido desarrolla ambientes y situaciones “reales” —a diferencia de las obras fantásticas— y se representa mediante la cuarta pared —mientras que sus piezas de orientación social o histórica suelen construirse sobre técnicas del teatro épico—, *ergo* esta rama de la dramaturgia de Carballido es de tipo costumbrista. Deducción sencilla, pero errada, puesto que, como se ha dicho, estas piezas de la cotidianidad comparten la misma preocupación ética por el hombre que las obras fantásticas y las de tipo social.

Pues bien, ¿qué hace que las obras de la cotidianidad de Carballido superen el costumbrismo pese a compartir con él importantes rasgos temáticos y formales? Gracias a un recurso formal que hemos llamado *metadiscurso*, estas piezas son capaces de transmitir el compromiso del autor con la realización completa del ser humano. Este metadiscurso se basa en la densidad que en el teatro de este autor produce la superposición de distintos niveles de realidad. En palabras de Jacqueline Bixler, “each of Carballido's plays invites the audience to participate in the production of the work's meaning by challenging it to formulate the conceptual link between the diverse levels of reality”⁷. Esta densidad poética que según

⁶ ANNE UBERSFELD, *Semiótica teatral*, Cátedra-Universidad de Murcia, Madrid, 1998, pp. 111 y 135.

⁷ “A theater of contradictions: The recent works of Emilio Carballido”, *Latin American Theatre Review*, 18 (1985), núm. 2, p. 58.

Bixler proviene del intento de enlazar diversos niveles de realidad corresponde a una teatralización de la pieza escénica, es decir, a una acentuación del cambio de perspectiva que el género dramático supone. Recordemos que una de las bases del teatro como género, explotada hasta la saciedad por Emilio Carballido, es la capacidad del espectador de ponerse en el lugar de cada uno de los personajes en cada momento de la representación, adoptando así perspectivas distintas a la suya propia que le ofrecen una nueva mirada a la realidad.

En el caso de Carballido, el teatro llega a esta densidad poética sobre todo mediante la sorprendente combinación de estímulos artísticos, que, al surgir en sus obras en forma más de contrapunto que de acorde, proyectan el significado de las acciones de los personajes mucho más allá del ambiente en que estos se mueven. El espectador traza la línea conceptual que une la trama principal de la obra que presencia con esos otros estímulos artísticos que la envuelven. En seguida se realiza inconscientemente la prolongación de esa línea que, en efecto, puede llegar a mostrar aspectos de la naturaleza humana universales y escondidos. Estos estímulos externos que acompañan a la acción formando un nuevo texto —un metadiscurso— pueden ser desde menciones o citas a otras obras de arte —poemas, películas, canciones— hasta sucesos históricos muy representativos, pasando por teorías científicas o filosóficas o elementos de la naturaleza de marcado carácter simbólico.

Este metadiscurso que ofrece —pero no impone— una nueva visión de la cotidianidad de los personajes (y, por extensión, de la del público también) aparece con mayor o menor eficacia en todas las obras de la cotidianidad de Emilio Carballido. Es interesante observar que esa mayor o menor eficacia para mover al espectador depende de la naturalidad con que esté ligado el elemento de nivel simbólico con la trama de la pieza. Cuando un aspecto de la cotidianidad de los personajes se convierte en línea paralela a la acción, el resultado es un cambio de perspectiva mucho más rico que en los casos en que la poesía viene forzada desde fuera. El hecho de que el elemento que funciona como subtexto forme parte de la vida diaria de los personajes provoca que el lazo entre los distintos niveles de realidad sea más sugerente, más cercano al espectador, el cual siente que esos distintos niveles de realidad pueden aparecer también en su propia vida.

Estos elementos simbólicos imbricados en la trama y en la vida de los personajes forman un subtexto que invita a reinterpretar el sentido de la acción. Se trata de un discurso más, paralelo al de los personajes, que pone en duda las verdades de estos y ofrece una perspectiva distinta, aglutinado-

ra, de la realidad en que están inmersos. Gracias esa nueva perspectiva, la acción, en principio cotidiana y “real”, se aleja. El espectáculo, que parecía una simple escena de costumbres, se convierte en algo evidentemente teatral, simbólico, desde el momento en que se establece el lazo entre los distintos niveles de realidad. Pero, como el punto de partida ha sido la vida cotidiana, cercana al público, el cambio de perspectiva no solo afecta a la vida de los personajes, sino que el público pasa a ser consciente de su propia realidad desde otra perspectiva.

Veamos ahora algunos ejemplos de cómo funciona este recurso en varias obras representativas de esta faceta del teatro de Carballido. Estas obras son *Rosalba y los llaveros*, de 1950, *Fotografía en la playa*, de 1978, y *Escrito en el cuerpo de la noche*, de 1991⁸.

Rosalba y los llaveros, primer éxito del autor, ya utiliza magistralmente el recurso de oponer un discurso externo al discurso imperante de los personajes para lograr una nueva perspectiva. Narra la llegada de Aurora y su hija Rosalba, modernas habitantes de la capital, al pueblo natal de aquella, en Veracruz. En la casa de los Llaveros, familiares de Aurora, reina el discurso del silencio, que pretende encubrir oscuras historias de hijos ilegítimos y que únicamente consigue provocar la hilaridad. Poco a poco, la pedante desinhibición de Rosalba y su obsesión por dar una definición freudiana a todo lo que ocurre en casa de los Llaveros desbaratan la red de prejuicios que impedía a todos, pero especialmente al joven Lázaro, actuar como personas. Finalmente, son los propios prejuicios de Rosalba los que se derrumban, y la obra termina con una fiesta en la que todos se aceptan como son, una vez han podido verse sin el velo de los prejuicios.

En *Rosalba* es la presencia de las teorías de Sigmund Freud, junto con el humor grotesco, lo que conforma un cierto metadiscurso que dota a esta pieza de la profundidad que le permite seguir viva hoy, más de medio siglo después de su estreno. El sicoanálisis aparece en boca de Rosalba—y, sobre todo, en la aplicación que esta hace de él sobre los demás—, como una suerte de mascarada donde cada uno ha de interpretar el papel que el manual de pedagogía le asigna. La joven realiza un auténtico despliegue de simulaciones, coacciones y medias verdades con el fin de que todos los personajes se sinceren con ella y saquen a relucir sus problemas. Esta

⁸ Se cita las obras de Emilio Carballido por las siguientes ediciones: *Teatro*, F.C.E., México, 1976, pp. 140-229; *Te juro, Juana, que tengo ganas. Yo también hablo de la rosa. Fotografía en la playa*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1979, pp. 166-240, y *Orinoco, Rosa de dos aromas y otras obras*, F.C.E., México, 1994, pp. 133-185.

actitud es, además, perfectamente consciente, como se aprecia en este reproche a su madre: “Mamá, me estás copiando la técnica” (p. 183). En efecto, Rosalba se sirve de técnicas teatrales para descubrir lo que el silencio de los Llaveros oculta. Sin embargo, las propias teorías que le sirven para liberar a sus familiares de la mirada de Lorenzo se convierten en una mirada congelada que no permite a Rosalba comprender verdaderamente lo que a los demás les ocurre.

Prueba de que estas teorías que Rosalba aplica no son en absoluto liberadoras es la última gran actuación de Rosalba, hacia el final del tercer acto. En ella, estando sola, pronuncia un monólogo en que se finge muy enamorada de Lázaro, porque sabe que este la está escuchando. Pero la reacción del muchacho es de disgusto y Rosalba se justifica así:

ROSALBA — Lázaro, querido, Lázaro, soy una idiota, ¿ves? (*Lo abraza.*) Hago teatro para los demás, a veces hasta para mí sola, no puedo evitarlo. No te pongas así, por favor, querido, no tiembles, que... (*Lo estrecha, llorando*) (p. 223).

Esto significa que lo liberador aquí es el fingimiento en sí, el cambio de perspectivas que Rosalba fuerza, y no la aplicación de conceptos freudianos, que, por otra parte, quedan fuertemente ridiculizados.

En el espectador, la idea de un cambio radical de perspectiva es reforzada mediante un humor que propone situaciones propias de un “mundo al revés”. Es notable la cantidad de situaciones irrisorias asentadas en la inversión de lo habitual. Rosalba educa a su madre (“Tengo que guiarla, corregirla, y, sobre todo, tengo que verla y criticarla antes que cualquier extraño”, p. 159) y Azalea reprende a su padre (“¡Lázaro, cochino! ¿Traes un animal en la bolsa? Ha de estar lleno de sangre”, p. 154). La criada, Luz, no respeta a los dueños de la casa, y estos evitan la responsabilidad de hablar con ella. La propia Aurora, pese a tener más edad que nadie, se comporta más coqueta y juvenilmente que ningún otro personaje. Estos ejemplos y muchos otros que se pueden encontrar en el texto generan un ambiente carnavalesco que llega a su clímax con la aparición de la loca Nativitas, cuyo discurso, absolutamente desquiciado, es el que trata las cuestiones más importantes, como la salvación del alma, la fuerza de la sangre, etc. No cabe duda de que la carnavalización es una característica fundamental de cierto tipo de teatro (no precisamente el costumbrista), ya que produce una situación de inversión que afecta también al espectador. Es, una vez más, una modificación de la perspectiva sobre la realidad. En esta ocasión subvierte ambos sistemas —el de los

Llaveros y el de Rosalba—, creando una mirada común cuya única salida es la fiesta sin prejuicios (con la que, en efecto, termina la obra).

La teatralización de las relaciones, forzada por la protagonista, junto con el humor grotesco que preside la comedia, arrancan la malla de relaciones de los Llaveros de su marco costumbrista y la transportan a un nivel mucho más representativo de la naturaleza humana. Esto hace posible aceptar que, igual que la moral mojigata de los Llaveros o la modernidad irresponsable de Rosalba, cualquier sistema de prejuicios limita la capacidad del individuo para relacionarse.

Fotografía en la playa, escrita veinticinco años después de la anterior, presenta un cierto tono documental. Los numerosos personajes componen una familia de cuatro generaciones que forman un cuadro social muy amplio. Sin embargo, una vez más, la intención rebasa esa pintura de la sociedad actual y Carballido nos habla de cierta forma de inhibición. Al tratarse de un retrato, la pieza no muestra acción ninguna, es un puro ahora. En una casa familiar de Veracruz se reúnen los que hace tiempo no se ven y, en sus breves reflexiones sobre la vida y en sus encuentros llenos de sobrentendidos, se va dibujando su pasado, cuya influencia en el presente se muestra ineludible. En la primera parte, las rápidas entradas y salidas de los muchos personajes con sus reproches, perdones, recuerdos, proyectos y dudas, obliga a enfocar el presente de los personajes como si fuera lo único que existe. Pero todo presente, incluida la fotografía familiar dramatizada que nos presenta Carballido, es un instante insignificante del pasado en un futuro inevitable e imprevisible. Y esto es así, por mucho que los personajes se empeñen en fijar el presente en un retrato o en un símbolo. Una foto familiar, al igual que la interpretación de un símbolo, es la imposición de una mirada mediante la selección de ciertos aspectos de una realidad infinitamente más compleja. Celia es el personaje que insiste continuamente en realizar el retrato. Este ha de ser para ella la prueba del éxito de su vida: la felicidad de tener cerca a sus cuatro hijos, a los que una y otra vez define como “mis cuatro joyas”. Celia intenta fijar e imponer esa interpretación única como compensación a su existencia improductiva, atada a unas convenciones que nadie respeta, absolutamente incapaz de comprender lo que le sucede a su familia: “Una vez más, mientras lo permita el destino, toda la familia está reunida... Vamos a quedar unidos en un retrato. Qué hermoso es eso” (p. 230).

La pieza termina, efectivamente, con todos los personajes reunidos en la playa para realizar la fotografía que fije en el papel su presente. Pero, poco a poco, a medida que se acerca el momento de producirse el fogonazo que ha de dotar a sus vidas de un sentido coherente y cerrado, las

intervenciones se van haciendo cada vez más largas y reflexivas, como si no viniesen del presente, sino como recuerdos medio borrados; hasta el punto de que, cuando ya están todos posando para el fotógrafo, el espectador escucha las voces interiores de los personajes, que desvelan los deseos ocultos, la verdadera esencia de cada uno, e incluso el futuro que les espera y contra el cual la sonrisa congelada de una foto no puede nada.

Al final, se escucha quedamente la voz de Constanza. Este personaje se había atrevido anteriormente a alzar su voz contra su destino de solterona, había ideado una imagen de sí misma, unos planes, cuya ingenuidad se aprecia en sus palabras que cierran la obra: “Las dos quedamos todavía, la abuela y yo. Pero la foto ha ido borrándose, poco a poco” (p. 240). Esta última intervención hace pensar que toda la pieza no son más que los recuerdos de Constanza al mirar la borrosa fotografía, la cual no está en sus manos, sino frente a los espectadores. Estos se han visto obligados, por culpa de la esencia del teatro, a situarse durante dos horas en la perspectiva de cada uno de los personajes en el día en que se tomó la foto. Y, al final de la representación, el público ha tenido que comprobar, con Constanza, cuán borrosas y mínimas resultan las grandes ilusiones que los demás se habían creado y habían intentado imponer.

Además de la fotografía, el mar también actúa en diversos momentos como metadiscursio para los discursos de todos los personajes. Estos querrian que la vida se interpretara con la facilidad de una fotografía (fotografía en la playa). Pero el mar se alza contra esta vanidad como símbolo de todo aquello, externo e incomprensible, que rebasa nuestras interpretaciones. Una fotografía no es más que una ola, y una ola no es el mar. Es necesario, como pide uno de los personajes, cambiar de perspectiva, admitir que todas las olas “son diferentes y quietas” (p. 236). Ha de notarse, sin embargo, que esta capacidad de cambiar de perspectiva no proporciona una interpretación más válida que las demás, sino simplemente la libertad frente a todas las interpretaciones.

En la pieza *Escrito en el cuerpo de la noche* el metadiscursio surge del cruce de miradas de las tres mujeres de la obra, y de su influencia sobre el muchacho Nicolás. Esta acumulación de puntos de vista contradictorios es la tónica general de la pieza, y esta subrayado por la canción que, en boca de la “intrusa” Adela H. suena repetidamente a lo largo de la representación: “Qué será”. Un pequeño ejemplo de este tono lo encontramos en el siguiente fragmento:

GAVIOTA – No vamos a meter a cualquiera en ese cuarto.

NICOLÁS – En ese tapanco. Tilichero. Covacha. Cuál cuarto.

GAVIOTA – Allí querías hacer tu recámara siempre.

NICOLÁS – Y me dijeron que era inundo.

GAVIOTA – Quedó precioso...

DOLORES – Yo no diría precioso, pero hay lugares peores (p. 137).

La imagen de cada una de las tres mujeres que rodean a Nicolás (su madre, Gaviota; su abuela, Dolores; y la desconocida Adela H.) se forma mediante alusiones a elementos que no se presentan en la escena. Cada uno de las mujeres prejuzga a los demás personajes a partir de estos elementos, mutilando así la esencia de quien recibe esta mirada. Así, la imagen de Gaviota está determinada por la ausencia de su exmarido, más comprometido con la causa revolucionaria que con su familia. Gaviota lo vitupera continuamente, por lo que es tenida por la abuela y Nicolás por una conservadora resentida. Y, sin embargo, a mitad de la pieza Gaviota se convierte en líder sindicalista de una huelga en el colegio de clase alta en el que trabaja. Ella, a su vez, sigue viendo a su hijo como un niño cuando, al final de la obra, y perdida ya la dependencia de la familia, este se escapa de casa. En el caso de la abuela, Dolores, el recuerdo de su juventud feliz y perdida, representada por el difunto capitán de navío Nicolás Ross, abuelo del pequeño Nicolás, es una referencia constante, y esto en cierta forma impide a la anciana disfrutar de su vida en la capital. Tampoco en este caso la primera imagen es correcta: ella es la primera en reconocer el cambio que el encuentro con Adela H. ha producido dentro de Nicolás, y no le niega el favor más difícil –deshacerse de los ahorros guardados para ser enterrada junto a su esposo– cuando su nieto le pide dinero para poder escaparse de casa.

También son múltiples –aunque misteriosas y difusas– las referencias que rodean a Adela H.-Isabel. Al ser tan difícil de juzgar, su presencia provoca cambios decisivos en todos los miembros de la familia Ross: el activismo sindical de Gaviota, el sacrificio del pasado en aras del futuro en Dolores y, sobre todo, el nacimiento de la mirada independiente de Nicolás. La vestimenta y la guitarra de la muchacha hacen pensar en un utópico mundo al margen del consumismo de la megapolis. Pero otros fantasmas del pasado impiden, una vez más, formarse una imagen monolítica del personaje, pues cada uno de los elementos que lo componen parece dar luz en una dirección diferente. Las trágicas consecuencias de una pasión sin medida que la arrastró a una secta y a la dependencia de las drogas, junto con la dura imagen de un presente sin futuro como cantante en el metro y ladrona de tiendas, matizan la concepción simpáticamente *hippie* de quien vive en libertad.

Esta ambigüedad que desbarata prejuicios la encontramos a lo largo de toda la obra: el atillo que Gaviota alquila a Adela H. es un tapanco y un cuarto, el exmarido de Gaviota es un héroe y un mal padre, la joven se llama Adela e Isabel, Nicolás es un niño y un chamaco... Los ejemplos son muy numerosos, y en su conjunto actúan como un subtexto que abunda en la poesía que genera la oposición de las miradas de las tres mujeres, oposición que termina en encuentro y en nacimiento de una nueva perspectiva, la de Nicolás.

Aparte de las tres obras aquí expuestas, muchas otras se desarrollan en un ambiente de cotidianidad y todas ellas presentan, con mayor o menor acierto un subtexto que se proyecta sobre el discurso explícito de los personajes y genera un metadiscurso. De entre las de duración habitual (no piezas breves) mencionaremos *La danza que sueña la tortuga*, *Felicidad* (1955), *Las estatuas de marfil*, (1960), *Orinoco* (1982), *Rosa de dos aromas* (1985) o *Luminaria* (1997). Las tres piezas aquí expuestas han servido de prueba de la profundidad humana del teatro de la cotidianidad de Emilio Carballido, y en ellas se ha mostrado de qué manera el metadiscurso es el recurso del que se sirve el autor para teatralizar la cotidianidad de los personajes y los espectadores, y expresar y comunicar así su visión del ser humano.

DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO

Universidad Masaryk de Brno

REESCRITURA Y POSTMODERNIDAD EN *LA CONDESA SANGRIENTA* DE ALEJANDRA PIZARNIK

En el arte, el robo está permitido,
siempre y cuando vaya acompañado de
asesinato.

Oscar Wilde

ENTRE EL PLAGIO Y LA INTERTEXTUALIDAD

Cada día las teorías literarias han ido desmantelando la idea romántica del creador puro y original. A finales de los años sesenta y comienzos de los setenta se produjo la crisis de autoría con las reflexiones de Jacques Derrida, Michel Foucault y Roland Barthes, quienes cuestionaron la institución del autor y erigieron al lector como verdadero propietario intelectual de la obra. Así, la lengua dejó de ser una realidad exterior transcendental que situaba al hombre en el centro del universo, para convertirse en un juego intertextual. Sprinker sostiene que la intertextualidad¹ es consecuencia de la articulación de relaciones entre textos y se establece cuando aparecen las palabras de autoridad, de la tradición y se colocan en el discurso de manera camuflada. En la pérdida de la referencia, de la *autoridad*, surge una innovación de sentido a dos niveles, uno para el autor que al recurrir a una estructura tropológica –poner voz a los muertos, reinterpretar el pasado– tiene la sensación de haber sobrevivido a la muerte y para el lector cuya tarea consiste en comprobar la estructura tropológica vertida a la luz de la suya propia. Cada sujeto, cada autor, cada yo, es la articulación de la intersubjetividad estructurada en y alrededor de los discursos disponibles en cualquier momento del tiempo².

Ahora bien, si nos acogemos a las consideraciones anteriores, podemos afirmar que *toda escritura es una glosa y entreglosa, toda enunciación es la repetición*

¹ G. GENETTE define la *intertextualidad*, como una relación de copresencia entre dos o más textos; su forma más explícita y literal es la cita; menos explícita, plagio; menos aún, la alusión, campo de estudio privilegiado de Riffaterre (*Palimpsestos*, Taurus, Madrid, 1989, p. 58).

² MICHAEL SPRINKER, “Ficciones del yo: el final de la autobiografía”, *Anthropos*, 1991, p. 120.

*de otra enunciación*³. Por ende, sostenemos que, todo acto discursivo en definitiva es un plagio. Sin embargo, los conceptos que señalan las complicidades literarias son muy variados y algunos de ellos pueden confundirse y hasta inclusive, asimilarse. Términos como intertextualidad, citación, repetición, paráfrasis, palimpsesto, entre otras nomenclaturas, remiten a un campo semántico muy en boga en la crítica literaria e indican la angustiosa influencia de los terceros. Gerard Genette⁴ legitimó textualmente el plagio convirtiéndolo en parte del intertexto. Para el crítico francés la copia de un texto es un procedimiento absurdo por el carácter mecanicista que termina por disolver el valor artístico; por otro lado, es una labor imposible imitar en esencia un texto que no pase de la simple copia. Aunque habría que preguntarse si el plagio no es una de las formas más explícita de copresencia entre dos textos como la cita. La diferencia con esta, estaría en no reconocer una autoría previa y en todo caso eludirla. Tenemos entonces, que el plagio, a pesar de estar dentro de ese conjunto de prácticas, funciona desde la marginalidad debido al aparato legal que conlleva la actividad creadora y su legitimidad social. La crítica literaria a la hora de evaluar la obra de un autor, ilegítima la “copia” o el “saqueo textual”, porque ello rompe con la idea romántica del genio creador y condena al escritor a desaparecer en la objetividad despersonalizada de la página en blanco.

Un ejemplo de esto, lo encontramos en *La condesa sangrienta* de Alejandra Pizarnik, texto intertextual basado en *La comtesse sanglante*⁵ de Valentine Penrose⁶, novela que se editó en Francia por primera vez en el año de 1957 y posteriormente fue publicada por Mercure de France en 1962. Dicha autora francesa viajó hasta los Cárpatos para recopilar documentación sobre Erzsébet Báthory y en poco tiempo su biografía novelada se convirtió en un libro de culto entre los intelectuales de los años sesenta. Al publicarse,

³ ANTOINE COMPAGNON, *La seconde main ou Le travail de la citation*, Éds. du Seuil, Paris, 1979, p. 9.

⁴ GERARD GENNETTE, *Palimpsesto: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, p. 103.

⁵ La versión en castellano es de 1987, y la editó Siruela, Madrid.

⁶ Valentine Penrose (1898-1972) nació en Gascoña-Francia, se casó con Roland Penrose y estuvo vinculada al surrealismo parisino entreguerras. Entre sus libros figuran diversos poemarios, ilustrados por Max Ernst, Miró, Man Ray, Eileen Agar y Antoni Tàpies. Algunos de sus libros son *Herbe à la lune* (1935, con prólogo de Paul Eluard), *Poèmes* (1937), *Dons des féminines* (1951), *Les Megies* (1972) y varias obras en prosa, como *Opéra de Marthe*, *Nouveau Candide* y la mencionada *La comtesse sanglante*.

Pizarnik quedó cautivada por el personaje y comenzó a trabajar en la idea de traducir/seleccionar trozos de aquel texto para comentarlo en una revista literaria. En ese mismo período, comenzó una serie de poemas⁷ donde trataba el tema del sexo y silencio, unido a la abstracción del lenguaje. La reescritura/recensión de *La condesa sangrienta* la realizó paralelamente a la composición poética de *Los trabajos y las noches*, proceso que duró dos años. Su “reseña” apareció primero en “Diálogos”⁸ y después en “Testigo”⁹. En forma de libro fue publicado por la editorial argentina Aquarius en 1971. Ella catalogó su texto *La condesa sangrienta* como un “comentario” ¿pero realmente lo es? No debemos olvidar que toda elección es una manera de usurpación del texto ajeno para hacerlo funcionar de un modo concreto y que toda traducción lleva implícita una interpretación. El discurso del traductor es un discurso crítico y de cada palabra surge un mundo de connotaciones y evocaciones, de preguntas sin respuestas. Al traducir a otra lengua, el que descodifica el texto comprende mejor al autor que éste a sí mismo, en tanto que, al traducir, debe reconstruir conscientemente en el texto lo que este último había escrito en su propia lengua, quizás sin plena conciencia. La escritora argentina transforma una novela en discurso crítico, debido a que participa del carácter connotativo (polisenso) del lenguaje que intenta traducir, frente a la denotación que define el lenguaje científico de la crítica.

De una imaginaria ajena explora —tras una máscara/personaje— los vínculos escurridizos entre crueldad, sexo, placer y muerte.

UN MODELO DES-ARMABLE

Al acercarnos a *La condesa sangrienta* se advierte varios puntos interesantes: primero, el relato parece ser un texto *secundario* dentro de la obra de

⁷ Los textos aparecieron en *Sur*, 284 (1963) y fueron los siguientes: “Se prohíbe mirar el césped”, “Buscar”, “En honor de una pérdida”, “Las uniones posibles”. En 1964 se publicó también en la misma revista (núm. 291, noviembre-diciembre) una reseña crítica sobre *El ojo* de Alberto Guirri. Allí, Pizarnik comenta un poema titulado “Ejercicios con Breughel”, y destaca entre otras cosas que cada cuadro del pintor está “presentado con su crimen y casi todos tienen un crimen que exhibir” (p. 87). En esas palabras se encubre/descubre su afinidad/comunicación con el tema de la violencia que desarrollará más tarde en *La Condesa Sangrienta*.

⁸ ALEJANDRA PIZARNIK, “La condesa sangrienta”, *Diálogos*, México, 1965, núm. 5, pp. 55-63.

⁹ ALEJANDRA PIZARNIK, “La condesa sangrienta”, *Testigo*, Buenos Aires, 1966, núm. 1.

Pizarnik, ya que muchos críticos lo han ignorado o aislado del resto; segundo, la novela de Penrose no es tomada en cuenta a la hora de estudiar la glosa de Pizarnik y tercero, la falsa atribución a la escritora argentina del argumento, como si Penrose no fuera más que un seudónimo o máscara tras la cual se oculta. A lo expuesto se suma que la segunda y última edición de *La condesa sangrienta* en forma de libro independiente fue “sintomáticamente” de 1976, como si el poder totalitario de los años setenta hubiera leído una “ficcionalización” de la historia argentina. En la primera edición de las *Obras completas* (1991) publicadas por Corregidor, *La condesa* no fue incluida. La revista literaria underground *Con V de Vian* publicó este texto fragmentándolo. Otro hecho significativo es que en *Semblanza*¹⁰ una antología de la obra de Alejandra, *La condesa* aparece no sólo fragmentada sino desarticulada: se editaron ocho de los once capítulos y los nombres de los mismos no corresponden con el original. He aquí, un vínculo específico de la obra con el mito del personaje literario. La crítica con el fin de ocultar su desinformación, dejó de lado la fuente primaria. Y los lectores, al no existir traducción ni divulgación del original, recrean el texto desde su peculiar situación de desconocimiento.

*La condesa sangrienta*¹¹ se presenta como un conjunto de imágenes yuxtapuestas¹² con títulos individuales y epígrafes, que a manera de un *storyboard*, congela imágenes de las diversas torturas que la condesa infligía a sus víctimas: *Muerte por agua*, *La virgen de hierro*, *Las torturas clásicas*, *La jaula mortal*. En ellos se muestra más que se narra, como si se tratara de un álbum de fotos de los momentos más intensos de la novela de Penrose. Además Pizarnik se toma la libertad de incluir sus propias consideraciones, deducciones y reflexiones. Cristina Piña¹³ afirma que desde el punto de vista genérico *La condesa* es inclasificable porque a pesar de haber sido escrito en prosa y presentar una estructura narrativa, es simultáneamente poesía y ensayo, estampa narrativa y reflexión. A nuestro entender, el texto participa del género de la glosa, que tuvo su apogeo en la Edad Media, pero cayó en desuso hasta que la profesión de escritor se volvió rentada.

¹⁰ ALEJANDRA PIZARNIK, *Semblanza*, F.C.E., México, 1984.

¹¹ Nosotros utilizaremos las *Obras completas*, editadas por Corregidor, Buenos Aires, 1997.

¹² ARACELI RICO sostiene que “por medio de la imagen, se puede transmitir un mundo dolorosamente fascinante de emociones y sensaciones propios de la vida de una mujer, ya que lo femenino es uno de los puntos cardinales del horizonte en donde se sitúa la vida interior” (p. 19).

¹³ *Poesía y experiencia del límite: leer a A.P.*, Botella al Mar, Buenos Aires, 1999, p. 116.

En la literatura moderna, se presenta como reescritura, es decir como modulación personal del estilo, con cambios leves o grandes en la visión del mundo que la obra sustenta. En el caso concreto de la poesía, dicho proceso pudo comenzar cuando Baudelaire procede a la “despersonalización de la lírica moderna, por lo menos en el sentido de que la palabra lírica ya no surge de la unidad de poesía y persona empírica”¹⁴ en esa tónica de separar la lírica del sentimiento, es decir, de no hacer coincidir el sujeto lírico con la persona del autor, se sitúan poetas como Rimbaud, Mallarmé, Ezra Pound, Saint-John Perse, T. S. Eliot y otros¹⁵. Octavio Paz señala que a partir del romanticismo la poesía moderna ha realizado la crítica del sujeto y el poeta no es autor en el sentido tradicional de la palabra sino un momento de confluencia de distintas voces vertidas en un texto. Asimismo, el escritor mexicano sostiene que

para los románticos, la voz del poeta era la de todos; para nosotros es rigurosamente nadie. Todos y nadie son equivalentes y están a igual distancia del autor y de su yo. El poeta desaparecerá detrás de su voz, una voz que es suya porque es la voz del lenguaje, la voz de nadie y la de todos. Cualquiera que sea el nombre que demos a esa voz —inspiración, inconsciente, azar, accidente, revelación—, es siempre la voz de la *otredad*¹⁶.

La selección y extracción que efectúa de *La comtesse sanglante*, remite no sólo a elección entre textos de un escritor, sino a la de autor entre autores. Pizarnik selecciona —de manera casi exclusiva— aquellas zonas presentes en su historia, personalmente co-vividas (en la historia de su tiempo), fijas en un tiempo edénico. Se trata, como dice José Enrique Martínez Fernández¹⁷, de una escritura abierta donde el sujeto polifónico es compilador, traductor y editor. El escritor puede refundir textos de otro autor y transformarlos en una pieza única o bien los ensambla de tal forma que la voz queda diseminada en un conjunto de voces fragmentadas¹⁸. En

¹⁴ FRIEDRICH, *Estructura de la lírica moderna*, Seix Barral, Barcelona, 1974, p. 49.

¹⁵ SALDAÑA, *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Episteme, Valencia, 1997, p. 74.

¹⁶ OCTAVIO PAZ, *Los hijos del limo*, Seix Barral, Barcelona, 1986, pp. 223-224.

¹⁷ *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

¹⁸ Pizarnik en sus últimos textos (*La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa*, *Poseídos entre lilas*) construye el discurso a partir de injertos/cortes/ añadidos que muestran su costura. En ellos existe una heterogeneidad de textualidades así

el caso de la condesa pizarnikiana, cabría hablar de intertextualidad o de la relación de coherencia entre dos o más textos; cuya forma más explícita y literal es la cita; la menos explícita, el plagio¹⁹. Por otra parte, Steiner propone en *Presencias reales*²⁰ tres categorías de recepción y de crítica: “lectura bien hecha”, silenciosa, que acoge al texto en su seno; la recreación en una nueva producción artística, igualmente primaria, pero que recoge –y por ello, en sí criticada– la obra anterior, y por último la traducción. Pizarnik lleva a cabo dichas secuencias de lectura-selección/traducción y reproducción. Ahora bien, cada texto, cada original es un recorrido, una cita que reitera otros muchos textos, porque traducir es también citar, llevar a otro lugar en la estructura signica entera para injertar el contexto mismo con todo el texto, en otro contexto histórico²¹. En este sentido el original es ya una traducción, no un original. Así tenemos ante nosotros dos fenómenos conexos entre sí; por un lado la traducción y por el otro la intertextualidad. Ambos convergen en un mismo punto: la reescritura. Pizarnik lee la novela de Penrose, luego traduce al castellano los fragmentos que más le interesa y finalmente los sintetiza, transformándolos en pequeñas viñetas impregnadas de violencia verbal.

Por consiguiente, la escritora calca más allá de lo habitual, en vista de lo cual su excepcionalidad no surge de la “originalidad” –sabiendo que nadie escribe desde la nada y en mayor o menor medida todo texto es un mosaico de citas, un *collage* de frases anteriormente dichas– sino que enfrenta al lector a través de imágenes inquietantes, violentas, a sus propios miedos. Lo decisivo en *La condesa* es como se ensamblan las escenas, es la peculiar articulación del material literario. El lector queda sobrecogido porque lo desee o no, es al mismo tiempo testigo y partícipe de la acción,

como niveles de sobre-escritura. Los fragmentos se acoplan exhibiendo sus suturas y se articulan de forma “monstruosas”. El lenguaje se utiliza para transgredir los códigos del género literario.

¹⁹ MARTÍNEZ FERNÁNDEZ (*op. cit.*, p. 62) escribió que “la intertextualidad genettiana, definida por la relación de copresencia entre dos o más textos (cita, plagio, alusión), interfiere con los fenómenos de hipertextualidad o producción de un texto por derivación de otro anterior por transformación simple o por transformación indirecta (las relaciones de hipertextualidad son, para Genette, la transformación de un texto anterior y la imitación estilística)”. Y CULLER sostiene que “la intertutalidad es tanto el nombre para referirse a la relación de una obra con determinados textos previos, como la afirmación de que leer una obra es ubicarla en un espacio discursivo en el que se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre texto y lectura” (p. 114).

²⁰ GEORGE STEINER, *Presencias reales*, Editorial Destino, Barcelona, 1992.

²¹ ANTONIO GÓMEZ RAMOS, *Entre líneas*, Visor, Madrid, 2000, p. 112.

hay una implicación directa. La narradora utiliza severidad y pudor en cuanto a lo sexual, y suscita en su conjunto ocultamientos que conducen al lector a zonas secretas que están más allá del principio de placer y donde se inscribe lo inarticulado del goce.

EL CASTILLO DE LA ESCRITURA

Para Pizarnik este proyecto de re/escritura constituyó un fracaso, una ilusión sin futuro; no solo porque con el tiempo no pudo distanciarse para re/crear el nuevo texto, sino porque su discurso estaba montado en el miedo al agotamiento de la combinatoria. Entre el texto original (Penrose) y el texto “comentario” (Pizarnik) existe una relación parecida a la que sostiene una imagen frente al espejo. Entre ellos hay distancia y fusión. Ahora bien, una diferencia notable con respecto a la autora francesa, es que la glosa pizarnikiana se inscribe dentro de la tradición mitológica de la crueldad masculina. La condesa perturba y aniquila nuestra pre-concepción, nuestra idea condicionada de la esencia femenina. Dentro de la “literatura del mal” no hay transgresiones femeninas. El poder, la violencia, el sadismo, son tradicionalmente atributos del hombre. No es gratuito que los escritores que han tocado el tema de la sexualidad vinculado a la muerte, sean en su mayoría hombres. La presencia masculina es casi nula en Penrose o Pizarnik, aunque no por ello menos amenazante: los hombres pasan de ser un elemento del decorado (condes en banquetes, fiestas, el marido guerrero, etc.) a corporeizar al final la maquinaria represiva (el cura, los jueces, el Palatino, etc.). Por lo demás, los métodos de tortura y las imágenes aciagas, en ambos textos coinciden: la máquina infernal de la Virgen de Hierro, la muerte por congelación, el baño de sangre. La poeta argentina suprime las distancias entre el narrador y el lector, el objeto mecánico sufre una metamorfosis; pasa de su estado de “dama metálica”, “cuerpo de hierro” al de “criatura humana”, “asesina”, “Virgen inmóvil”. Este tratamiento de humanización de los objetos y/o animales es propio del género fantástico²² sin embargo hay que subrayar que Pizarnik emplea

²² El género literario de lo fantástico corresponde a un tipo de narración particular, que suele confundirse con otros géneros vecinos, como la ciencia-ficción o el terror. De hecho, la palabra “fantástico” se ha utilizado en contextos tan variados, que ha perdido gran parte de su significado intrínseco. Todorov en su libro *The Fantastic. A structural approach to a literary genre* (1975) dice que se debe discutir el concepto de los géneros antes de que se pueda discutir en torno a lo fantástico. Asimismo, nos recuerda este autor, que no es necesario que cada texto posea todas las características de un género. También un texto puede pertenecer a más de un género. A pesar de esta aparente confusión de conceptos, sigue en

mayoritariamente elementos tradicionales de la novela gótica (ambientación –paisajes sombríos, bosques tenebrosos, un castillo con su respectivo sótano, criptas y pasadizos–, brujas, formulas mágicas, amuletos, gatos, etc.) con el fin de mostrar sus propios fantasmas y sobrecoger al lector. La autora convoca tres tipos de terrores que acechan a la mente humana: infantiles, de guerra y sobrenaturales. El miedo es evocado cuando los fantasmas, el doble o el acecho del asesino corresponden a algo que se actualiza con nuestros miedos, con lo conocido y lo desconocido. *La condesa sangrienta* está próxima al mundo de los cuentos de hadas²³ pero los cambios no ocurren a título de compensación moral, como castigo o recompensa, sino que son indicios y consecuencia de la esencia de un mundo subterráneo y maléfico. Lo ficcional en el texto comienza cuando los arquetipos universales o insignificantes miedos infantiles, simbolizan un miedo real que el lector reorganiza como propio. La condesa de Penrose mantiene en todo momento un distanciamiento con el lector, esto lo hace a través de los tiempos verbales, la historia está narrada en pasado; en cambio Pizarnik involucra directamente al receptor con el texto, narra en presente de manera que el tiempo no transcurre, se congela en el instante mismo de la acción. En la novela se narra la vida y crímenes de Erzsébet Báthory, a la vez que se realiza una revisión histórica de la época; en cambio en la “reseña/comentario” se utiliza el personaje como excusa para hacer de la maldad un tema de pensamiento, de autorreconocimiento. En la condesa de Penrose, hay escenas fuera del castillo, ella se desplaza a fiestas, viaja a Viena, y se dirige de un lugar a otro. El personaje pizarnikiano actúa dentro de sus recintos, vive en una morada espejo, el espejo de la melancolía, como la madrastra de Blanca Nieves, en un castillo donde no

pie la definición elaborada por Todorov sobre el género fantástico: “el lector tiene que ver un evento extraño en el mundo real y vacilar entre una explicación racional o una sobrenatural. La mayoría del tiempo, el lector se identifica con algún personaje que siente vacilación también. Un texto fantástico incorpora al lector en el mundo de los personajes” (p. 46).

²³ Según TODOROV (p. 43) en un texto maravilloso el origen de los fenómenos sobrenaturales no producen una reacción de vacilación o miedo para los personajes o lectores. Los cuentos de hada pertenecen a este género y presentan un conjunto de tres caras: a) La mística, que mira hacia lo sobrenatural; b) La mágica, que lo hace hacia la naturaleza (esencial en Fantasía); c) El espejo del desdén y de la piedad, que mira hacia el hombre. CULLER, sostiene que “la intertextualidad es tanto el nombre para referirse a la relación de una obra con determinados textos previos, como la afirmación de que leer una obra es ubicarla en un espacio discursivo en el que se relaciona con varios códigos formados por un diálogo entre texto y lectura” (p. 114).

se oyen los gritos de terror de sus víctimas. En cuanto a lo lingüístico, en la Condesa pizarnikiana hay una marcada sobriedad en las descripciones, así como una articulación fragmentaria. Dicha economía le permite simultáneamente, despertar las fantasías del lector, quien completa con sus propias imágenes inconscientes los datos precisos y seleccionados por la poeta argentina.

Por último, sostenemos que la glosa "*La condesa sangrienta*" de Pizarnik se ubica entre el plagio y la intertextualidad. Ahora nos preguntamos: ¿por qué la poeta oculta sus "hurtos"? ¿por un prurito cultista o por agotamiento creativo? Cabe sospechar cualquiera de las dos posibilidades, pero la crítica tiende a pensar más bien en la asunción de la tradición literaria como el Libro del que todos somos autores. La apropiación de segmentos o fragmentos de esa tradición no se concibe como un "hurto", sino como un "don" que se le entrega al autor para hacerlo suyo y, luego devolvérselo a los lectores completamente renovado. La escritura pizarnikiana se une a la de Penrose por indisolubles vínculos con el deseo furioso de inmovilizar la belleza, el conflicto entre palabra y silencio, el deseo de comunicar directamente a través del cuerpo, un sentido de doble o reflexión y un deseo sexual que relata muerte.

PATRICIA VENTI

Universidad Complutense de Madrid



TECNOLÓGICO
DE MONTERREY

