



CIBERLETRAS

Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture

ISSUE 19

Las artes en la literatura hispánica

July 2008

TABLE OF CONTENTS

Las artes en la literatura hispánica

- Marimé Amelia Arancet Ruda
Primer libro de Miguel Ángel Bustos. Diseños cabalísticos
- David William Foster
Drawing São Paulo: The graphic fiction of Fábio Moon and Gabiél Bá
- Cécile François
Enrique Jardiel Poncela y las Vanguardias artísticas. El papel de la pintura en Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes? (1930)
- Teresa Giménez
Solitario de amor y el tercer género
- Jorge González del Pozo
La liberación a través del arte en Te doy mis ojos de Icíar Bollaín
- Javier Herrera
Los dibujos de Eugenio F. Granell para Umbral de sueños de José Rubia Barcia – Retórica y visualización del exilio
- Kendra Jones
The Ekphrasis Effect: An Analysis of Goya's Black Paintings within Antonio Buero Vallejo's play the Sleep of Reason
- Magdalena Perkowska
Entre palabras e imágenes: las fotografías como dispositivo metaficcional en Tinísima de Elena Poniatowska

Ensayos/Essays

- Reyes Caballo-Márquez
Narrativas transatlánticas corporales en la era de la globalización
- Jorge Camacho
Liberalismo y etnicidad: las crónicas mexicanas y guatemaltecas de José Martí
- Carmen de Mora

La herida del tiempo. Lectura de “Vals de Mefisto” de Sergio Pitlor

- Dosinda García-Alvite
Desde Guinea Ecuatorial a la escena global: música y cuentos de María Nsue
- Miryam Osorio
Sexo y género en Historia del rey transparente de Rosa Montero
- Diana Palaversich
Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento
- Karen Poe Lang
Avatares de la relación médico-paciente en De Sobremesa de José Asunción Silva
- Claudia Salazar Jiménez
Peregrinaciones de una pa(t)ria: relato de viaje y autofiguración

Reseñas/Reviews

- Daniel Fernández
Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez
- Alejandra Laera
Luis E. Cárcamo-Huechante. Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte.
- Laura R. Loustaeu
Volando bajito. Little Low Flying
- Sofía Ruiz-Alfaro
Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities
- Carmen Saen-de-Casas
Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz

Primer libro de Miguel Ángel Bustos. Diseños cabalísticos

[Marimé Amelia Arancet Ruda](#)

CONICET/ *Universidad Católica Argentina*

Miguel Ángel Bustos (1932-1976) es un autor argentino secuestrado en 1976 y muerto en fecha desconocida durante la última dictadura militar. Por este triste carácter final de “desaparecido” se lo ha considerado reiteradamente en relación con la temática de los derechos humanos. En nuestra investigación la intención es, preferentemente, poner el acento en su obra, que merece cuidadosa dedicación. Una obra rica, que es literaria y plástica. Sus libros publicados son cinco: *Cuatro murales* (1957), *Corazón de piel afuera* (1959), *Fragmentos fantásticos* (1965), *Visión de los hijos del mal* (1967) y *El Himalaya o la moral de los pájaros* (1970). En cuanto a su producción plástica, conocemos las ilustraciones incorporadas en sus propios libros y sabemos de una exposición de dibujos y de pinturas cuyo catálogo escribió Aldo Pellegrini.

Lamentablemente, hasta el momento (1), sólo hemos podido tomar contacto con las imágenes que Bustos integrara en sus libros: cuatro en el primero, dos en el tercero, uno en el cuarto y ocho en el quinto y último. A pesar de no haber podido, todavía, ver más de sus producciones plásticas, es suficiente lo visto para afirmar que existe un fuerte nexo entre los dos códigos por Miguel Ángel Bustos desarrollados, el lingüístico y el plástico.

Por otra parte, su poética es eminentemente visual, lo cual, si bien no es requisito para establecer una relación entre escritura y dibujo, sí es en este caso una coincidencia elocuente. Este predominio de lo visual está acorde con el Surrealismo en el que reiteradamente se lo inscribe, pero desborda tal categoría, donde no se lo puede encerrar. Donde queda definitiva y ampliamente confirmada esta poética escópica es en el último de sus libros, abrumador por la abundancia, por la riqueza y, sobre todo, por la complejidad de imágenes que funcionan como generatrices, en tanto que de una sale otra, por asociación connotativa generalmente difícil de precisar o por desenvolvimiento semántico. Veamos apenas un fragmento a modo de ejemplo:

Aparece en un círculo ardiente, la primera visión del Himalaya. El cielo; un lago de imposible transparencia, muestra nubes-peces hambrientos de líquenes que son relámpagos. La montaña es un cono de bronce y flores de cuarzo que libera pájaros de obsidiana, maquinarias del Rezo cuando vuelan y giran en sus plumas que son *signos* del Verbo que me aguarda en la cumbre del Himalaya. *Toda* la visión me recuerda el equilibrio, *sin tiempo*, de un esmalte pendiendo del cuello de alguien olvidado. (75)

Más que percepciones visuales, en tanto relación entre un exterior percibido y un interior receptor, semejan visiones, esto es que figurativizan la relación entre un adentro y algún otro “adentro” imposible de precisar, tal vez relacionado con la locura, tal vez con su peculiar misticismo, tal vez con la prefiguración de lo todavía no realizado, tal vez con la posesión identificatoria respecto del pasado de nuestra historia. Por suerte, no hay modo de saberlo; sólo resta leer y dejarse llevar, abandonarse, al menos en un principio, a esa suerte de trance onírico.

En *Fragmentos fantásticos*, el tercer libro, la función de los dibujos consiste en reforzar el sentido y anticipar lo que serán dos puntos de peso semántico fundamental en el último libro: el sol como sujeto, misterioso y trascendente, y los cruentos sacrificios humanos. En *Visión de los hijos del mal*, cuarto libro, la reproducción de una única pintura podría ser el correlato pictórico de esa *visión* vertida en palabras, compleja y de referencialidad celestial e infernal a la vez; transcribimos el primer texto de la primera sección de este libro:

Sentado gira dios su pecho de jaspe y sangre en turbio diamante.

Llora eternidad mi venida entre los hombres. Clava en mí tus ojos
emplumados de orín y rayo de lamento.

Oye cielo

tu hijo maligno pide el oro inmortal.

Que la uva buena, la seguida del amor alzado por el sol, transparente
crece en rama y aire frío sobre el cóncavo jardín del Paraíso Perdido.

(15)

En *El Himalaya o la moral de los pájaros* las ilustraciones, todas con referentes precolombinos, acompañan la semiosis producida verbalmente y, en algunos casos, además, la esclarecen.

En el presente trabajo queremos acotarnos al primer libro, donde se comprueba la íntima relación existente entre ambos tipos de producción, tan íntima, que una se complementa con la otra. La mutua relación adquiere un alcance especial, ya que --tal es nuestra hipótesis-- en *Cuatro murales* los dibujos operan como claves de lectura para

completar la significación de un texto que sólo se concibe como tal, es decir como totalidad, a partir de la consideración al unísono de ambos códigos.

Los dibujos como clave de lectura

Cuatro murales (1957) es el primer libro de Miguel Ángel Bustos y reúne cuatro breves relatos, o “murales”, cada uno de ellos encabezado por un dibujo del mismo autor; el que corresponde al tercer mural también es tapa del libro.

Los textos son independientes y, a la vez, mantienen entre sí una fuerte, aunque no explícita, relación. En ningún momento está dicho claramente, pero la progresión temporal sobre la línea de una vida permite pensar que se trata de un único personaje en cuatro momentos de su devenir, ya que en cada mural el protagonista en cuestión es un poco más grande, más añoso, que el del relato/mural anterior.

Primero hay un niño aparentemente pequeño, que deambula por la casa y, también, un fantoche, del que no sabemos más que el mecanismo y los ingredientes de su composición. Luego hallamos a otro niño, algo más crecido, que está enfermo y que recibe un regalo de su padre. En tercer lugar el protagonista es un adolescente profeta; y, por último, está el Capitán, un hombre ya maduro e inserto en sociedad, que, finalmente, muere.

Los relatos, entonces, podrían componer una suerte de *nouvelle* de personaje, si lo apreciado es el despliegue de un destino que, en este caso, lleva la marca de la relación

con lo misterioso. Este destino se manifiesta de distintas formas en cada relato/mural:

1°) a través de ritos cabalísticos; 2°) por vía de un juego en apariencia infantil y extrañamente revelador de todas las posibilidades del mundo; 3°) mediante la recepción de visiones; 4°) realizado en la función del protagonista de ser nexo entre un plano inmanente y otro trascendente.

Además de la conexión con un aspecto más o menos hermético del conocimiento, en cada uno de estos momentos representados por los “murales”, se percibe otro rasgo persistente que define al sujeto: el rasgo de estar y/ o de ser en el punto medio entre, por lo menos, dos cosas. Este estado de tensión refuerza, por un lado, la idea de que el lector se halla frente a un devenir biográfico; por otro, una dinámica configuradora del sujeto y de su mundo que especificaremos más adelante, al observar la constante en las cuatro ilustraciones de *Cuatro murales*.

Estas ilustraciones son lineales, de trazo cerrado, figurativas –la segunda es algo más abstracta, aunque no del todo- y con claro valor simbólico. Una de las hipótesis es que, respecto del texto, operan como condensadores de sentido y como elocuentes índices de los núcleos semánticos de cada relato. En consecuencia, nuestra propuesta de lectura consiste en no separar los componentes gráfico y textual. Consideramos que integran una unidad a la hora de producir significancia.

Primer mural

En “Niño y fantoche” hay un sujeto solitario: el niño que deambula por la casa buscando compañía, sin encontrarla. En verdad es una búsqueda implícita, resuelta a través de la creación del segundo personaje, un gólem (2), es decir, una especie de *alter*

ego, de modo que hay un desdoblamiento del yo. A falta de un adulto o de un par que mitigue la soledad, surge, entonces, el fantoche con la misión de ser objeto transicional, entre otras cosas.

En este relato los elementos que van a engendrar la figura del muñeco, según el rito golémico, no están lingüísticamente explicitados; en cambio, sí figuran con claridad en el dibujo, de manera que ya en este primer nivel la ilustración completa el relato al dar una información que el segundo retacea. Los objetos que entre sí compondrán el fantoche son: un jarrón -que a su vez tiene aires de máscara africana-, un reloj, un libro, una pava y un bastón, todos elementos cotidianos y de apariencia insignificante.



Estos cinco objetos, colocados en una disposición más o menos circular, van a generar mágicamente el cuerpo del fantoche, el cual en el texto no aparece; el yo de la enunciación prepara todo para la ceremonia, cierra la puerta y se va a otro cuarto, temeroso, a esperar mientras opera esa suerte de magia. La acción final reproduce miméticamente a un niño asustado en una casa solitaria: “Abro la puerta y salgo sin dar la espalda. Y ahora corro a las últimas habitaciones las que menos he usado, aquí con profundo dolor y creciente ansiedad he de aguardar/ al fantoche” –(14/15-). Sólo en *El Himalaya o la moral de los pájaros*, el último libro publicado por Bustos, nos enteramos de que, efectivamente, el gólem logró tomar cuerpo y de que existió, puesto

que se nos informa acerca de su muerte (3). Asimismo, sabemos que continúa la vida de este pequeño mago, pero ya convertido en adulto.

En el dibujo está bien definida la conexión entre cada una de estas cosas cotidianas y las partes aisladas del nuevo ser: cabeza, cuello, hombros, tronco, cadera, extremidades.

Los objetos formadores y los que están en formación se encuentran unidos por líneas rectas que podrían representar vectores de fuerza o emanaciones de energía.

Gráficamente, tal nexos es mucho más consistente que el de las partes del cuerpo entre sí, todavía en vías de adquirir consistencia.

De acuerdo con la imagen, el cuerpo se ve en su hacerse; o tal vez, por qué no, en su deshacerse. Esta última consideración es otra posibilidad, de signo inverso, alternativa que no hace más que exponer casi al desnudo ese límite tan frágil entre existencia y disgregación, o aniquilación. La percepción de esta labilidad, aquí ligada con la tradición cabalística, será en Bustos una constante, que pasará a su segundo libro, *Corazón de piel afuera*. En este poemario, por momentos se quiere que el propio cuerpo sea una entidad cerrada en sí misma; pero, en otras oportunidades, sin embargo, suele confundirse, mezclarse, con lo exterior.

La noción de raigambre genesiaca de que en “Niño y fantoche” el cuerpo es a partir de los objetos circundantes y, asimismo, el hecho de que a menudo no se diferencian claramente sujeto y objetos, produce como consecuencia una identidad subjetiva en conflicto desde el principio de la obra de Miguel Ángel Bustos. En verdad, la anécdota reproduce muy fielmente y en esencia parte del proceso de formación de cualquier ego,

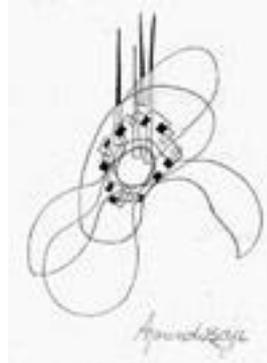
que requiere la identificación de objetos, esto es, de *no-yoes*, para que luego se dé paso a la constitución subjetiva. Esta modalidad de formarse la identidad se plantea en su dimensión material, específicamente en el terreno de la propiocepción. En tanto objeto de sí mismo, el cuerpo sentido es, por momentos, contundente, sobre todo a través del dolor; pero, muchas otras veces, es difuso y se confunde con otras materialidades. En síntesis, a partir de una anécdota esotérica, ya el primer relato/mural refiere esta ambigüedad entre ser y no ser, por el momento como mera percepción, despojada de todo dramatismo, libre de carácter trágico.

Segundo mural

En el segundo mural, “**Aprendizaje**”, la primera frase podría corresponder perfectamente al fante del relato anterior: “Se levantó para salir a la calle por la puerta del centro”. En las observaciones siguientes se pone de relieve que hay un paso de la oscuridad a la luz y que toda la atención recae en su propia corporeidad: “Allí, como la luz daba fuertemente sobre todas las cosas, tuvo oportunidad de observarse. La ropa no estaba sucia. Venciendo su repentina emoción se miró los pies: se detuvo recostándose en un árbol. ¡Estaban espantosamente embarrados!”. (20)

Todo parece indicar que es el gólem creado en el primer mural, salvo por el hecho de que se señala que sale “por la puerta del centro de su oficina”. (20) Este barro aquí presente fuera de todo marco contextual, podría explicarse en relación con el texto que, vinculado con la idea de gólem, ha jugado un papel de suma importancia: el *Yeširá*, que quiere decir ‘*Libro de la Creación*’.⁽⁴⁾ (Scholem, 183) De acuerdo con la tradición de este *Libro...*, la fabricación del gólem requiere de tierra virgen amasada con agua corriente de un río.

El dibujo que encabeza este segundo relato es mucho menos claro en cuanto a su significación que el del primero, y sólo puede descifrarse a partir de la lectura del texto.



La composición visual es de tendencia circular, con un claro centro, que, a primera vista, es un círculo vacío; este círculo es el punto de partida para leer la imagen. En torno de él se dispone una serie de pequeños cuadrados, unos blancos y otros negros, que, a pesar de presentarse en un diseño cuadrangular, donde sólo hay líneas rectas, hacen eco de la circularidad antedicha por estar todos los cuadraditos unidos entre sí. Continuando hacia fuera, vemos una serie de contornos curvilíneos y cerrados, orientados en distintas direcciones y superpuestos en el centro. Aquel círculo vacío que vimos primero e identificamos como núcleo, es, en realidad, el campo de intersección de todas estas figuras fantásticas, de modo que visualmente está vacío, pero conceptualmente, saturado. De este centro vacío/ lleno emergen otros cuatro dibujos, tendidos con una direccionalidad vertical de abajo hacia arriba, por ser triángulos isósceles.

La centralidad del diseño, centrífuga y centrípeta a la vez, aparece, asimismo, destacada en el primer momento del discurso, ya que en la frase inicial del relato se dice que el sujeto se levantó para salir a la calle “por la puerta del centro” (20); el lenguaje verbal subraya, así, idénticos semas: ubicación central y esta inconcebible condición de vacío/

lleno, ya que la puerta es precisamente el lugar de paso que puede observarse en los dos sentidos: nada hay en ella y todo pasa por ella.

Entonces y allí, “como la luz daba fuertemente sobre todas las cosas”, (20) el sujeto observó su ropa y sus pies. Otra vez el cuerpo está en el foco y bajo reflectores; vuelve a aparecer problematizado, ahora a través de la ropa como su extensión o como su proyección, específicamente los zapatos, cubiertos de barro. Nuevamente la propiocepción se ofrece como clave.

Leyendo el relato, es inmediata la asociación de los cuadraditos unidos entre sí del dibujo correspondiente con el juego de mosaicos de colores que el padre comprara para su hijo. Prácticamente, uno es representación gráfica y estilizada del otro. Unidos de determinada manera, estos mosaicos forman distintas escenas que permiten conocer la vida del mundo. Estas composiciones generadas en y por el juguete tienen un punto decisivo donde encaja un pequeño mosaico de cristal pintado que el vendedor, quien ejerce de donante, le regala al padre. Este mosaico tiene grabado sobre una de sus dos caras el rostro del creador del juego, cosa que equivaldría al nombre de Dios oculto en el alfabeto; y en la otra cara están dibujadas todas las combinaciones de mundo posibles.

Ese “pequeño y múltiple mosaico, pintura de toda posibilidad”, (22) según dónde se lo coloque en el juego, “cambia radicalmente toda la escena, pues [...] toda la acción gira forzosamente alrededor de [él]”. (22) Es decir que su espacio es jerárquicamente central.

Al considerar en paralelo la descripción del dibujo y el texto, vemos que el aspecto visual acompaña el discurso lingüístico al acentuar la importancia de la combinatoria para crear o para construir objetos. Y, subrayando este mismo aspecto, el relato termina de acuerdo con idéntica lógica: ante su hijo agonizante, el padre intenta salvarlo de la muerte, o de la corrupción –otra vez nos encontramos con un ser en el límite, en este caso entre salud y enfermedad mortal de manera muy explícita-, siguiendo el procedimiento del juego de mosaicos, sólo que ahora el pequeño cristal mágico es la cara del niño: “Fijándose en el sufriente rostro de su hijo, reconstruiría su sólido cuerpo y su alma. Absorvería [sic] su piel y su carne alrededor de sus huesos, para evitar toda desintegración en lo pequeño.” (23)

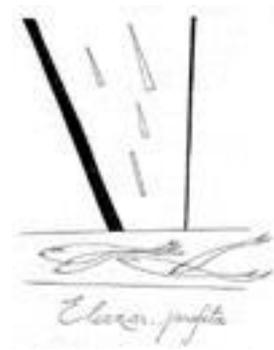
Hasta aquí, la construcción del fanteche, el juego para el niño y la salvación del hijo por el esfuerzo del padre son reediciones de ritos cabalísticos, revelados tan sólo a iniciados y que explican en la materia corporal la conexión entre vida y muerte.

Tercer mural

En el tercer relato/mural asistimos a la maduración de Eleazar, de quien se va puntualizando la edad: “cuando cumplió trece años”, “diecisiete”, “a los dos meses”, “cuando pasó los veintidós años”. No está demás recordar la procedencia de este nombre, cuya inserción parece absolutamente motivada. Repite el de uno de los principales cabalistas, El’azar de Worms, ciudad de Alemania, en la región de Renania-Palatinado, a orillas del Rhin. Según Gershom Scholem, este El’azar, en su comentario al *Yeširá*, es quien proporciona las instrucciones que poseen mayor consistencia formal para la creación golémica.(5)

Scholem sostiene que el proceso de creación golémica tenía carácter místico extático debido, indirectamente, a la recitación rítmica que se requería, a modo de *ritornello*. Esta recitación cíclica y regular de determinadas armonías vocálicas “trae por lógica, como consecuencia, un estado psíquico alterado”. (Scholem, 204)

El dibujo correspondiente a “**Eleazar, profeta**” lleva la atención a un elemento que en el texto no parece relevante, los peces y el agua:



Peces y agua signan el primer sueño de Eleazar, (28/19) donde la dimensión onírica aparece como submarina:

Caminaba sobre las aguas, mi piel obediente se dejaba perfilar por el mar y un frío de otra índole presentía en mis pies. Luego se hizo presente la humedad, la neblina. Bajo las olas cada pez producía un surco, una voluntad diferente entre los muros profundos.

Comprendí a los peces, los contemplaba con beneplácito. Sabía que esperaban que/ la humedad se convirtiera totalmente en mar. Pues una única esperanza los impulsaba: apresarme en sus torres de algas, de sales, atraerme a su elemento encadenarme en su mundo. Mis pasos ya no eran veloces ni livianos. Las puras frentes de los peces, sus filos, se presentaban menos lejanos más blancos.

El aire increíblemente húmedo (tal vez ya era mar) me anunció mi fin,
mi ingreso en el mundo vacío.

Las diminutas fuerzas los pequeños yelmos marinos triunfaban
inconteniblemente». (28/29)

Este sueño en particular y su imaginería oceánica no vuelven a aparecer en el discurso. Sí, en cambio, reaparecen, por ejemplo, en “Fragmentos”, de *Visión de los hijos del mal* (1967), donde no tienen tanta relación con su contexto. Mencionamos algunos versículos de este cuarto libro: v. 74/ “Tus ojos forman una unidad de agua con el mar. Cuando duermes tus peces suben hacia el Océano del Sueño a comulgar con los dioses”, (46) fragmento perfectamente coherente, si se lee en relación con Eleazar; v. 124/ “Todo pez enmudece el agua que lo oprime” (58): de manera semejante, el pez es este yo profético que no encaja en su entorno.

El sueño marítimo, entonces, no reaparece en el orden discursivo dentro del tercer relato/mural, pero sí en el dibujo, estructurado según el constructo vertical-horizontal, representante de la relación básica del hombre con su entorno. El eje-sentido mantiene, así, la verticalidad. Sin embargo, el peso está desplazado hacia la izquierda, exactamente al revés de la dirección que sigue la lectura en Occidente. Esta recta horizontal, en un trazo mucho más grueso, que obliga a mirar desde arriba a la izquierda hacia abajo a la derecha, pone la atención en los cuatro estilizados peces ondulantes que se deslizan como en un friso, entre dos rectas; peces diseñados como si fueran translúcidos. A pesar de lo inusual y atípico del referente, nada menos que un sueño visionario, el dibujo tiene un equilibrio estable. En consonancia con esta estabilidad, al cabo del relato Eleazar descubre, claramente, su misión profética y asume este designio

de conectar dos dimensiones. Así lo manifiesta cuando reúne “a sus familiares, a los jóvenes, a las mujeres y a los ancianos que encontró en el campo” (31) para revelarles su misión: “buscar el temblor, ese temblor que era común a todos los hombres”. (32) En el temblor está la proyección de su cuerpo y de su espíritu.

Esta agitación más o menos contenida y que afecta tanto lo anímico como lo físico - imposible no pensar en Sören Kierkegaard- es un fenómeno señalado, repetido insistentemente, en los cuatro murales, así como en el resto de la producción de Bustos. En el caso de este primer libro, el marco obligado es la tradición de la mística judía, en relación con la cual es necesario hablar de cuerpo y de lenguaje. En la cábala el cuerpo es creado, precisamente, por el lenguaje como herramienta. Y, desde el punto de vista psicoanalítico, el sujeto comienza a construir su imagen inconsciente del cuerpo a partir de registrar su ser como distinto del de la madre y de intentar suplir su ausencia mediante la sublimación simbólica lingüística.

Junto con este acto creador, como una especie de acción paralela o de efecto colateral, en *Cuatro murales* aparece el “temblor”, que se hace presente en cada uno de los cuatro relatos. En el cuadro inicial, donde súbitamente el sujeto se tapa la cara y explica: “sólo unos momentos, simple TEMBLOR (6) tal vez, por causa de ese fantoche desconocido”. (14) En el segundo, el padre se refiere a “todas sus TEMBLOROSAS minucias”. (22) En el tercer mural el temblor adquiere un papel destacado cuando Eleazar proclama “este TEMBLOR nos une”, luego: “*El TEMBLOR del hombre es una profecía*” (31) y, finalmente, “Su misión era buscar el TEMBLOR” (32).

En este caso inaugural, el temblor parece ser, simultáneamente, la intuición y la reacción frente a lo potencia del lenguaje, que tanto el niño que fabrica el fanteche, como Eleazar, el padre y el Capitán descubren dentro de sí. Este recurrente fenómeno en *Cuatro murales* quedará, luego, mejor explicado y más justificado desde la consideración del espacio de “El patio de los tigres”, en *Fragmentos fantásticos*, el tercer libro publicado. (112) En este texto el niño está en contacto con los pájaros, luego reemplazados por los libros, a su vez corridos de lugar por un tigre, que lo llama y determina su destino definitivamente.

Cuarto mural

El último mural, “**El Capitán**”, tiene otro tono y otra atmósfera: hay militares, hay directivas, hay obligación de obediencia, hay altos poderes y pueblo raso o tropa, hay un mediador que es el Capitán, hay guerra, hay heridas, hay armas.

Sin embargo, el protagonista desempeña la misma función de nexo que el Profeta del relato anterior, ya que debe interpretar “visionariamente casi, las resoluciones del Estado Mayor para que fueran proclamadas a los guerreros”. (38) Además, el protagonista intenta comprender al pueblo, sus soldados, pero sin contaminarse; quiere permanecer puro, según afirma. Esta situación bélica planteada también es frontera entre vida y muerte; en efecto, nada más concreto ni más inmediato en un campo de batalla.

En la ilustración correspondiente hay una vertical poderosa, sin horizontal que la contrarreste, ocupada por un torso con los brazos alzados y una cara vociferante, según se infiere de su boca abierta y sus ojos cerrados o entornados. Y por sobre ella,

continuando la vectorialidad hacia el plano superior, cuatro flechas, triángulos isósceles semejantes a los ya vistos en el segundo mural.



Hacia la izquierda del dibujo y en un arco ascendente se disponen otros tres rostros, que rodean a la figura central, muy similares en su diseño por contar apenas con los elementos mínimos, nariz y un ojo, y abocetados; las cabezas quedan significativamente abiertas por arriba.

Los rostros dispuestos por la izquierda en torno al rostro central pueden ser tanto los de los integrantes del Estado Mayor, entidad cuyos mensajes el Capitán tiene que descifrar, como los de la tropa. En verdad, el texto conduce a esta segunda opción, ya que hace hincapié en la angustia que le producían “las caras indiferentes, hoscas, de esos guerreros que se aferraban a sus armas y sus cabalgaduras, que no alzaban sus ojos, que no lo escuchaban, a lo mejor”. (38) Es la misma inexpresividad de las “Muchas caras bajo los yelmos y las barbas” que atendían a sus palabras. Incluso especifica que “[...] ningún signo [...] brotaba de ellos”. (41) Lo que está problematizado en el texto es el proceso de recepción, de interpretación y de transmisión. Se comprende que el Capitán es la única posibilidad de comunicación entre estas dos instancias completamente distantes, esferas dispares e inconexas.

El aspecto figurativo de la imagen se refuerza cuando, mirando la ilustración, leemos:

Sólo unos pocos [soldados] rodearon su cuerpo [del Capitán] que se convulsionaba débilmente [he aquí el temblor], junto a sus manos sus ojos y su boca, último toque de unión con sus hombres. Éstos, ni esta postrera orden, más cercana a la súplica, interpretaron. (41)

En el cuerpo del Capitán deberían leerse los últimos signos, por lo menos el temblor que está padeciendo y manifestando.

Conclusiones: el vacío lleno o la plenitud vacía

El análisis de los dibujos y su interpretación echan luz sobre algunos aspectos de los textos, los que, a su vez, mantienen fuertes contactos entre sí. En efecto, sólo una lectura que considere las necesarias interrelaciones entre lo plástico y lo verbal destaca los puntos medulares en cuanto a la concepción del lenguaje, del sujeto y del universo en general.

En todos los casos, desde el fanteche del primer mural, especie de doble del sujeto, se está tematizando, más o menos indirectamente, la propiocepción, es decir la frontera personal en que dos dimensiones se articulan, el adentro y el afuera. Ésta es una problemática constante en Bustos. Por otra parte, sobre este mismo espacio limítrofe se asocian los cuatro murales, porque en todos se repite, con variantes, idéntica matriz: la vida y la muerte llegan y se van por un extraño y hermético ritual entre los seres. Se trata de una ceremonia en que las cosas dispuestas de cierta manera, más o menos concéntrica, actúan en conjunción para generar ese linde entre vida y muerte, zona de conexión que en *Cuatro murales* es un vacío lleno o una plenitud vacía. Incluso el diseño se repite en cada relato con distintas figuraciones:

1° relato/mural: hay cinco objetos colocados circularmente en torno de algo que todavía no existe (vacío), lugar donde luego estará el fantoche (lleno);

2° relato/mural: el juego de mosaicos se va armando hasta que queda el hueco (vacío) en que finalmente debe ser colocado el mosaico de cristal (lleno), que posee fuerza de imán para recomponer todo el diseño;

3° relato/mural: el profeta, solitario y sin encontrar explicación a su vida (vacío), luego reúne literalmente en torno de sí a todos cuantos encuentra (lleno) para comunicarles su función de mediador entre dos mundos;

4° relato/mural: el Capitán va y viene entre el Estado Mayor y los soldados (vacío) hasta que, a punto de morir, está rodeado por sus hombres (lleno).

El sujeto se construye en ese espacio de pasaje, donde todas las identidades son lábiles. Cada uno de los cuatro protagonistas está en relación con lo que plantea Bustos en el “óleo único”, especie de prólogo del libro, y que sirve de introducción a toda su obra literaria, donde el yo de la enunciación especifica que la única actitud probable y la sola ubicación posible para sí se reducen a plantarse “en el filo de todo”:

Ante el enigma que me representa la vida de un instante, la extraña multiplicación que une las cosas y los hombres, sólo puedo proceder plantándome justo en el filo de todo, tratar de tomar el bulto irradiante de la existencia con el peso exacto del sonido y del color, construir con mi carne y con todo lo que me es exterior estos murales.

Ante todo ver más allá.

Hacer murales con el alma del hombre. (7)

El yo no está de un lado ni del otro. Este “filo” tiene la marca de la ambigüedad, está vacío y lleno al mismo tiempo. Es un espacio paradójico, misterioso, angustiante, con el

que guarda coherencia la interconexión entre todas las cosas. Desde esta ubicación subjetiva, todos los bordes son permeables, abiertos. Ésta es la marca del universo perceptivo del segundo libro, *Corazón de piel afuera*. En él reiteradamente lo interno se hace externo y viceversa. Así en el poema “**Te miro**” (“Por la piel/ a través de los muros y la sombra” –Bustos, 1959: 21-); o en “**Me ves porque amo**”, donde predica del cuerpo: “Agudo al aire/ por las casas,/ desplegando fuego en tu pecho” (23). De manera similar, en “**Paloma blanca en el cielo**” (33) todo está bellamente confundido: el agua es plumas, la paloma es nube y es sangre del yo; y es su cuerpo y es su alma. Este movimiento de fusión y/o de confusión se da de adentro hacia fuera: “Qué golpea la boca/ en hondo fulgor/ de sueños?”; y, también, en la dirección opuesta, de afuera hacia el interior: “Y hundir gota a gota/ un puño de vuelos/ y luces/ en tu cuerpo”. (“**Contra los dientes**”; 37) La percepción dolorosa en que se funden lo interior y lo exterior queda patente en “**Golpe para mis huesos**” (42): “Cuál es mi llanto/ en mis huesos heridos/ a golpe de rayo?”.

Asimismo, tal apertura angustiosa es la realidad más evidente en el resto de los libros de Bustos, para los cuales la ilustración del primer mural actúa como imagen fundante o función lírica: la diferencia entre el sujeto y los objetos nunca está del todo establecida; es este núcleo de sentido el que va a pedir más y más realizaciones, más y más desarrollos. Esta indefinición encuentra raíz en el motivo elegido para el relato/mural inicial. Scholem señala que evidentemente hay relación entre la creación de Adán y la del Gólem, uno y otro hechos de barro, de arcilla.⁽⁸⁾ (Scholem, 175) Resulta por lo menos significativo que en el segundo mural de Bustos el sujeto esté tan preocupado por haberse manchado los zapatos con barro. Más allá de esta anécdota puntual, lo

cierto es que en el imaginario de la humanidad judeo-cristiana se puede establecer una línea generacional entre Adán y cualquier hombre, sobre todo cuando se está aludiendo a la formación de una identidad, a su surgimiento. El problema es que ‘*gólem*’ significa lo informe, lo amorfo. En este complejo de sentido, la inserción de esta figura mítica y folclórica no señala demasiado éxito en cuanto a la efectiva constitución del yo.

En *Cuatro murales* el vacío que está lleno o la completud que está vacía es la frontera que violenta la racionalidad. Este balanceo de opuestos, naturalmente dinámico y donde no se sabe qué es primero, encuentra otras figurativizaciones a lo largo de la obra de Bustos. Como ejemplo podemos mencionar un texto de *Fragmentos fantásticos* (1965), **“El sol entre leones”** (41/42) donde la relación entre vacío y lleno se da, en primer lugar, por una especie de paronomasia entre sememas, más específicamente por un metaplasmo por adición repetitiva: “seso lunar” y “hueco [...] solar”. (41) El texto presenta un breve relato que está entre lo fantástico y lo absurdo: un sujeto pide un sol para tener en su balcón, de unas medidas determinadas, manejables (“Dos metros a lo sumo”, - 41-), pero no se lo dan –por cierto, nunca se menciona quiénes son los donantes-; por el contrario, dice: “[...] me lo llevaron al zoológico”. (42) El sujeto del enunciado está totalmente identificado con ese sol, al que los leones acorralan:

Como la jaula queda cerca del foso de los leones, cuando se va la gente
estos salen y tratan de acorralar al sol. Le rugen en la cara, en la piel.

Pobre mi sol, mi disco de oro bien, ya nunca podrá dormir.

Y pensar que hubiera sido bueno con él. La gente prefiere a los leones que
a mí. (42)

Y hacia el final el yo vuelve a insistir en su “hueco solar”: “Pero yo ¿qué hago sin mi gran hueco solar?” (42); el sol que le ha sido arrebatado es un hueco, una falta, pero también, es solar, da cauce a la ‘luz’ del ‘sol’ y a sus dos opuestos, ‘oscuridad’ y ‘luna’. Un relato equivalente en más de un sentido es el que abre *Fragmentos fantásticos*, que se vuelve emblemático para toda la producción de Bustos: “Los patios del tigre”. (11/12) En él, hay un sujeto niño a quien le regalan un tigre enjaulado, entre ambos se establece espontánea y súbitamente una peligrosa relación de atractivo, casi hechizo, simbiótico, motivo no expreso por el cual se llevan el tigre al zoológico, lo mismo que al sol antedicho. Y el yo poético sufre por no poder estar con él. En ambos relatos hay un deseo de fusión o, al menos, de unión: se trata de dos formas que, recortadas, encastran. La pasión elidida en superficie, la que emerge desde la tensividad fórica, está más o menos velada en estos dos relatos, y es la misma que ya aparecía en *Cuatro murales*, donde se torna visible, valga el juego de palabras, en las ilustraciones. El vacío lleno o la completud vacía figurativizan una insatisfacción rotunda, deseo imposible de cumplir, porque va contra todo orden establecido.

Esta textualidad, que se erige en la dicha frontera, da lugar y origen a un sujeto salido de todo marco protector, en crisis continua. Estamos hablando de la construcción de un ego, que aquí se asocia con la anécdota del rito golémico. La explicación que da Julia Kristeva de la constitución del ‘yo’ está en íntima relación con esa ceremonia, según se la presenta en el primer mural; observa que las pulsiones de vida, o de muerte, tienen por función correlacionar ese «todavía no yo (*moi*)» con un «objeto», para constituirlos a ambos. Y basta contemplar la ilustración para ver cuán pertinente es esta mutua dependencia. A su vez, señala que este proceso es un movimiento dicotómico y

repetitivo: va y viene entre los polos adentro-afuera, yo↔no yo. Este movimiento tiene, a pesar de todo, algo de centrípeto: apunta a situar al yo como centro de un sistema solar de objetos. “Hablando con propiedad, lo que es exorbitante es el hecho de que a fuerza de regresar, el movimiento pulsional termine por hacerse centrífugo, aferrándose por consiguiente al Otro y produciéndose allí como signo para de esta manera hacer sentido”. (Kristeva, 1980: 23)

Este mismo movimiento, de adentro hacia fuera y de afuera hacia adentro, es el que se da también de un relato a otro: de la casa paterna/materna hasta el campo de batalla (intemperie); desde la creación de vida, la del fante, hasta su destrucción en la batalla del cuarto mural. Y no se trata de un movimiento lineal. Sí hay progresión en un primer nivel de lectura, porque hay un sujeto que tiene algunos años más en cada relato sucesivo; pero esta progresión es inmediatamente cuestionada cuando las narraciones se reenvían entre sí, de manera que continuamente hay nexos entre muerte y vida, entre afuera y adentro, en un camino que es reversible. Y en el medio: el sujeto, tenso, en proceso de gestación-destrucción.

Habría sido prácticamente imposible reconocer al sujeto poético y a sus características sin tener en cuenta las ilustraciones incluidas en este primer libro. Queda confirmado que el texto de *Cuatro murales* sólo es tal, si se tienen en cuenta ambos códigos. Por otra parte, más allá de lo personal en el caso de Bustos, no es casualidad la relevancia de lo plástico en esa época, 1957. Estamos en plena segunda vanguardia argentina, movimiento cultural en el que las diversas artes se abordan, estudian y celebran al unísono. Aunque Bustos no haya participado directamente en *Poesía Buenos Aires* ni en

la tendencia del arte concreto y sus variantes, ese fue el clima en que su obra se gestó. Tampoco resulta casual el título que alude al muralismo, manifestación plástica pensada para la comunidad que, si bien tuvo sus antecedentes ya en la primera vanguardia, alrededor del 20, en los 60 va a extenderse por casi toda Latinoamérica; de manera que Miguel Ángel Bustos está poniendo el acento en una modalidad de expresión plástica que ocupará la escena central en los años subsiguientes.

Notas

- (1). Estamos en tren de concertar un encuentro con su hijo, también poeta.
- (2). El punto de partida de la concepción golémica, que considera la repetición del acto creador por parte de un hombre que se sirve de medios mágicos, o de cualquier otro tipo no claramente definido, lo constituyen ciertas narraciones legendarias del Talmud sobre algunos famosos rabinos de los siglos II y IV. (Scholem, 1978: 181)
- (3). En *El Himalaya...* Bustos retoma los hechos y da la conclusión que no había dado en *Cuatro murales*: “(Habitaba una casa; recuerdo que era aún niño y todo pasaba en un tiempo sin memoria; yo solo la habitaba y nadie *nunca* nadie venía a mí. Erraba en el desván, me perdía en el jardín y en la gran biblioteca concebí, como juego de soledad, un posible fantoche. *No vivió* pero la luz de su muerte entró en mí y fue fulgor para siempre: *coherencia* en el cuerpo de fuego. Aislado en la habitación última de la casa *viví*; pero cuando la abandoné ya todo ocurrió en un territorio que *no* tenía tiempo ni espacio” (Bustos, 1970: 83). Inmediatamente

retoma un elemento clave del tercer libro, y a partir de él, de su obra total: el tigre que lo persigue (“mi tigre que me sigue los pájaros que yo sigo” -Bustos, 1970: 83-).

(4). No sabemos con exactitud cuándo surgió este enigmático texto en el que se ponen de manifiesto la importancia y la función de los «treinta y dos caminos de la sabiduría», o sea, de las diez sefirot o números primigenios y de las veintidós consonantes del alfabeto hebreo. Ha sido compuesto en alguna fecha entre los siglos III y IV por un neopitagórico judío. (Scholem, 1978: 183)

(5). “Lo esencial de las normas de El’azar es que los dos o tres adeptos [no puede ser uno solo] que se reúnen para el ritual golémico toman tierra virgen, amasándola en agua corriente y formando de ella un Gólem. Entonces deben pronunciar sobre esta figura las combinaciones alfabéticas derivadas de las «puertas» del libro *Yeširá*, las cuales en la recensión de El’azar no constituyen 231, sino 221 combinaciones alfabéticas. Lo peculiar del procedimiento consiste en que no son estas 221 combinaciones en sí las que se repiten, sino otras uniones de sus letras con cada una de las consonantes del tetragrama, teniendo en cuenta que éstas han de ser tomadas a su vez en el orden de todas sus vocalizaciones según las cinco vocales *a, e, i, o, u*, aceptadas por los hasidim. Parece ser que primero había que recitar todos los alfabetos según todos sus enlaces y vocalizaciones del nombre divino, y después -o quizá también sólo estas últimas- las uniones, por orden, en las que las diferentes consonantes que, según el libro *Yeširá*, «dominan» un miembro del organismo humano son asociadas a cada una de las consonantes del tetragrama según todas las vocalizaciones posibles. [...] Se trata, por tanto, por una parte, de recitaciones mágicas y, por otra, de recitaciones meditativas de naturaleza estrictamente formalizada. Un determinado principio de orden en la secuencia de alfabetos da lugar a un ser masculino, y otro a un ser femenino. La

inversión de estos órdenes provoca la retrotransformación en polvo del Gólem llamado a la vida”. (Scholem, 1978: 202)

(6). La mayúscula que destaca es nuestra.

(7). En bastardilla en el original.

(8). Existe conexión etimológica entre el nombre de Adam, primer hombre creado por Dios y el hebreo ‘adamá’ > ‘tierra’. Esta conexión, que no está explícita en la narración creadora del *Génesis*, sí es puesta de relieve posteriormente en la versión rabínica y talmúdica del relato de la creación. “Adán es el ser extraído de la Tierra -y, por otra parte, destinado de nuevo a ella- a quien el soplo divino otorgó el habla y la vida.

Ya en la Aggadá talmúdica Adán es designado en un determinado estadio de su creación como Gólem. (Scholem, 1978: 176) “*Gólem* es una palabra hebrea que en la Biblia sólo aparece en un único pasaje, en el salmo 139: 16, y este salmo es puesto siempre en boca del mismo Adán por la tradición judía. [...] El Adán aún no afectado por el soplo divino es designado en este sentido como Gólem”. (Scholem, 1978: 176)

Bibliografía

Bustos, Miguel Ángel. 1957. *Cuatro murales*. Bs.As., Edición del autor.

---. 1959. *Corazón de piel afuera*. Bs.As., Nueva Expresión.

---. 1965. *Fragmentos fantásticos*. Bs.As., Colombo.

---. 1967. *Visión de los hijos del mal*. Bs.As., Sudamericana.

---. 1970. *El Himalaya o la moral de los pájaros*. Bs.As., Sudamericana.

Dolto, Françoise. *Imagen inconsciente del cuerpo*. México, Paidós, 1984.

Greimas, Algirdas Julien. *Semántica estructural*. Madrid, Gredos, 1974.

---. 1976. *Ensayos de semiótica poética*. arcelona, Planeta.

Greimas, Algirdas Julien y Fontanille, Jacques. 1991. *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*. México, Siglo XXI/ UAP, 1994. [Lingüística y teoría literaria].

Grupo M. 1970. *Retórica general*. Bs.As., Paidós, 1° ed. 1987. [Paidós Comunicación, 27].

Kristeva, Julia. 1980. *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*. Trad.:

Nicolás Rosa y Viviana Ackerman. México, Catálogos/ Siglo XXI editores, 1988. [Col. Armas de la crítica; dir.: David Viñas].

Verdugo, Iber. 1982. *Hacia el conocimiento del poema*. Bs.As., Hachette. [Colección Hachette Universidad].

Scholem, Gerschom. SCHOLEM, Gershom. 1978. *La cábala y su simbolismo*. Trad.:
José Antonio Pardo. Bs.As., Editor/ Milá, 1988. [Raíces - Biblioteca de Cultura Judía/
11].

Drawing São Paulo: The graphic fiction of Fábio Moon and Gabeil Bá

[David William Foster](#)

Arizona State University

Big cities have a lot of layers--different buildings, different neighborhoods, different jobs, different people. All those differences create multiple story possibilities, as you are constantly in contact with all kinds of people in all kinds of situations. You can really experience the complexity of human existence and see how everyone is different.

(Fábio Moon, qtd. in Shook 44)



So called graphic fiction is intrinsically urban in nature, both in terms of the circumstances of its production and distribution and in its themes (see Smylie for basic information on the development of the graphic novel). This is because the graphic novel, like comic book art in general, relies heavily on the social and economic conditions of the city for its origins and popularity, and the narratives of graphic fiction exploit in particular the contradictions, discontinuities, and daunting complexities of negotiating survival and transcendence in the urban context. Or, to put it differently, the latter features of the urban context find in graphic novel a particularly fertile medium of expression and interpretation. In this sense, graphic fiction is yet one more option for the staggering task of the analysis through art of always unresolved and confusing--and often barely perceived--issues of contemporary urban life.

Derived from the far older tradition of comic book art, if there is anything particularly distinctive about graphic fiction as opposed to comic book art in general, it is a fundamental self-image as regards the seriousness of its artistic enterprise and the complex interaction between the drawn image and the narrated story line. Whereas comic book art may often rely on image alone (but cannot rely on text alone) or be grounded in the four or five-panel strip, graphic fiction aims, like film, for a sustained narrative via inseparable image and discourse, with a complexity of image that may, in fact, be committed to capturing subtleties of lighting and sound, which are also characteristic of film. The contrast is illustrative between the relatively simple line drawings of, say, Gary Trudeau's enormously influential subtleties of image --the main thrust of the strip lies in its political and ideological commitments and the sophisticated humor with which the latter are pursued-- and the enormously sophisticated and

integrated deployment of image and text, narrative focus and point of view, ambiguity and interpretive layering found in Will Eisner's graphic novels of immigrant Jewish life in New York City, (1) Robert Crumb's quirky adventures, or Art Spiegelman's Pulitzer Prize-winning *Maus* (1986).(2)

The distinction between comic book art in general and graphic fiction is tenuous at best: when does Trudeau's or Berkeley Breathed's isolated strips yield to a sustained narrative, especially when the former frequently employ narrative devices that provide some measure of continuity from one strip to another?(3) It is not just recurring characters, principal and supporting, but plot lines, motifs, and concrete signs (such as Opus's closet of repressed memories and traumas in Breathed's eponymous strip). To be sure, all categories of cultural production are to a large extent arbitrary in nature: one recalls the comment, in the face of negative criticism about the structural nature of his novels, by 1990 Nobel Prize winning Spanish author Camilo José Cela, that a "novel" is any text under whose title the author places in parentheses the designation (novel).

Indeed, although Spanish has the phrase *novela gráfica* (it remains to be seen how extensively it is actually used and recognized), although the term *romance gráfico* exists in Portuguese, and is not used with much frequency, and texts that look like English-language designated graphic novels are lumped in that language under the heading *quadrinhos*, which literally means "small pictures" and refers first and foremost to the panels of the comic strip and, by extension, to the cartoon strip itself and isolated or interconnected manifestations of the strip (for strip, Portuguese uses *tira* or *tirinha* [*de quadrinhos*]; Cirne; Silva; *Literatura*). Cartoon art is extensive in Brazil and, to judge by the material available in any major bookstore, such as the French-based megacultural

centers, FNAC (pronounced "faynakey"), it is not for any lack of examples of what one recognizes as graphic fiction that no distinguishing term has emerged in Portuguese. Antecedents in Brazil in simpler comic books with a sustained narrative line, such as best sellers like *O amigo da onça*, *Chiclete com banana*, or *Asterix* in Portuguese translation and in image-based versions of classical works of fiction (4) are to be found side-by-side in bookstores with the most contemporary titles of graphic fiction.

Of the practitioners of this growing field of urban art, the twin-brother team (b. 1976) of Fábio Moon and Gabriel Bá have emerged as among the most creative. Their experience is now extensive and they have achieved one of the abiding goals of the Latin American writer, to be published in English.(5) *De: Tales; Stories from Urban Brazil* was published by Dark Horse Books in 2006: quite a milestone for Latin American graphic art, since the most famous graphic artist in Spanish, Quino (Salvador Joaquín Lavado), creator of *Mafalda* (1966-73), which has been translated into dozens of languages, has yet to be available in English.(6) Winners of many prizes for their extensive production (their web site, www2.uol.com.br/10paezinhos, lists twenty individual works and collaborations with others and the inclusion in nine anthologies of graphic fiction), the brothers have worked as a single team, both doing both writing and illustrating, and each has worked separately, although, as is common with cartoon art, little of their work is available in formal library collections: OCLC's FirstSearch WorldCat contains only ten international entries for Fábio Moon and ten for Gabriel Bá; several of these entries represent their work together. As of this writing, late 2007, *De:Tales* has yet to be completely cataloged by any participating library.

For purposes of this discussion, I will be drawing the strips written originally in English in *De-tales; Stories from Urban Brazil* (2007), none of which is contained in the collections in Portuguese I have been able to consult.

I have consulted three of the Moon-Bá collaborations in Portuguese available in bookstores in São Paulo: *O girasol e a lua* (2000); *Meu coração, não sei porque* (2001); *Mesa para dois*(2006). (7) Although there is a general urban focus to these three volumes, one cannot say that they are really urban in nature. *O girasol e a lua* deals with amorous relationships and their sadistic undercurrent, in which for not knowing how properly to love, Kamarov loses the object of his affections to an avatar of Jack the Ripper. The story is a complex (and often confusing) one, involving porous spaces, the darkness of the realm of the moon (*a lua*), and the assumed surname of one of the artists. Indeed, the authors' self-presentation at the end of the volume includes an image of Moon with a head in the shape of the moon; Bá (perhaps his chosen surname refers to the Egyptian hieroglyph that represents the human soul) is given the image of the talisman that saves the main character from death in the story; the cover of the book, however, has a man with the head of a sunflower holding the book on whose cover appears the image of the moon: this book is Kamarov's own first-person account. The story is urban in the sense that it takes place in a large city that seems to be New York (one can make out the silhouettes of the Empire State Building and the Chrysler Building on one panel [19; see also 66]), although the police cars in another announce POLÍCIA (54); yet another panel has a hot dog vendor (48) and another police shields that say Police Department, while the police uniforms say Polícia (55). This linguistic indeterminacy would indicate that no specific urban reality is pertinent here, and at best

there is the general implication that sadistic sexual desire is urban in nature, which one has no reason to assume is necessarily the case, despite whatever urban-anchored dimension that accompanies the Jack the Ripper figure might be.

Meu coração, não sei porque (also transcribed on the first numbered page of the narrative as *porquê*) is also about romantic love, but this time a love that triumphs. The use of children, who move in and out of adulthood, might give an initial impression of children's literature, but the extensive and sophisticated deployment of the technique of narrative reversals projects the latter as objective correlatives for the difficulties of love in asserting its proper force in the lives of individuals, all of which makes for a very adult story, even if the postmodern reader might wish to take exception to the notion of eternal romantic love in its most elementarily heterosexist configurations.

Just as the difficulty of love is the dimension of the first two volumes, the most recent text I have been able to consult, *Mesa para dois*, also deals with a young couple who, out of timidity and blindness to the other, almost miss the chance to get together at a "table for two." There is also the utilization of a porous story within a story. Neither *Meu coração* nor *Mesa* are particularly urban in meaning, although both involve pictorial illustrations of the city as backdrop. Of minor functional interest is the breakdown of the city bus as the occasion of the chance (dis)encounter between the woman protagonist and the young man who almost does not end up sharing with her the table for two.

All three of these volumes are of considerable artistic value and are indicative of the originality of conception, if not in narrative language, in graphic representation, including complex juxtapositions of circumstances and events. Of particular interest are lengthy dialogues broken up into chained balloons that crisscross each other and the illusion created of rapidly successive interchanges by exchanging the position of the textual balloons of two character's: A's is above B's head, and vice-versa, with the balloon's tail indicating which enunciation belongs to which character.(8)

There is, however, a substantial increase in narrative sophistication between the foregoing texts contained in English translation in *De-tales*. Moreover, all twelve are unquestionably urban in nature, in the sense that the material related has a direct and highly meaningful connection with the lived urban experience. I would now like to analyze in detail a selection of the strips from *De-tales*.

One's attention is immediately drawn to the fact that, of the twelve strips in *De-tales*, two are entitled "Reflections" and are basically duplicates of each other, with the exception that some of the graphic details are distributed differently or focused differently between them and the second version contains an additional detail in terms of the exchange between two men in the restroom of a bar. "Reflections" is built on the procedure of doubling a character such that we see him contemplating himself as someone else and engaging in conversation with himself over the ambivalent situation of whether he will engage seriously with a woman whom he met accidentally, causing her to spill her drink.(9)

Self-contemplation, including talking with oneself either silently or openly, is likely a feature of universal human psychology. But it was the Romantic notion of the *Doppelgänger* (double, in German) that established as a literary technique, characteristically in poetry, but also in prose, the procedure of splitting one psychic unit--that is, one human subjectivity--into multiple voices, characters, and identities; this is not precisely the same thing as the mental illness of dual/multiple personalities, although a cultural text may use the latter as one way of configuring the *Doppelgänger*. Needless to say, from a typological point of view, one could construct many actual and possible variants. Perhaps the most famous example in Latin American literature of such a doubling is Jorge Luis Borges's short text "Borges y yo," which deals with the juxtaposition between the private, interior world of the writer and the public persona of that writer when he has achieved fame (from *El hacedor*; 1960), which closes with the observation that "No sé cuál de los dos escribe esta página" (808).

Moon and Bá strips are fairly consistent in the representation of the two artists as persons, either singly or in conjunction, in their strips. As correlated with the back cover of the photograph of the two brothers, the character who appears with short dark hair in the strips can be identified with Bá (as he is on page 79); the character with the longer, sometimes blond and unkempt hair is Bá. Not that such identification is all that important, although it does have to do with the way in which some of the strips juxtapose two speaking characters who are kept apart in terms of their represented graphic image, while the strip under discussion clearly splits one of them (the one I have identified as Bá) into two separately speaking individuals.

In this case, the character of the strip, after bumping into the woman, enters the restroom, and we see him making use of the facilities. In accord with such a situation, another man enters and installs himself in front of a neighboring urinal. Public urinals in Brazil, especially in places like bars, are likely to provide virtually no privacy and male-male sociability may involve conversation between patrons, although eye contact may be scrupulously avoided as a way of signaling that we are all men here but not seekers of men: it is one thing to acknowledge the other's presence, but quite another to cruise him, and restroom etiquette is quite formalized in this respect. Yet the reader is able to see what one urinating neighbor is able to see, which is the actual act of urination, penis size and configuration, and the fashion in which a man undertakes the act, including the details of his hygiene.⁽¹⁰⁾ I dwell on these men's room details because the strip is built on the fact that the two men actually stare at each other (55 and 60), whereupon the first one exclaims "You... You're **me**" (56). The second man goes on to state "No, I **was** you, but not anymore" (56 and 60). What emerges is that the second man is the first man before he bumps into the girl (this is the actual rather sexist word used in the text) in the bar and then apparently seeks refuge in the bathroom in order to avoid taking up with her in the sort of narrative characteristic of a chance bar encounter, where any pretext can serve to break the ice and inaugurate the narrative scheme that will result in the participants scoring with each other in any of a multiple number of ways.

However, the second man goes on to state that he was the first man until the latter forewent the opportunity presented by the chance encounter and that he, the second man, represents the depression deriving from the self-contemplation of foolishly letting a hot opportunity pass. He concludes by saying "... And you have already changed. You

are already other than me. Good luck" (56 and 61), implying that all the first man has to do is to complete his business at the urinal, get back out in the bar, and follow through with the girl who must be waiting for him to come back out. Yet the first man hangs back in the bathroom, wondering what has just happened and whether he has had too much to drink. Meanwhile the first man returns, drink in hand, clearly a bit inebriated, but perhaps not because of the drink but because he made progress with the hot girl. When the first man exclaims "**You again?**" (57 and 62), the second man says that he must be mistaking him for someone else. This explicit disengagement between the two men, as the second man goes on to show in his comments, is based on the way in which the latter has scored with the girl and that one must take advantage of such opportunities rather than hanging back, a radical degree of which means retreating into the no man's zone of the bathroom.

First the doubling of the two characters and then their role reversal between one who is depressed over his timidity and one who may follow through, on the one hand, and one who has scored and one who has hung back and, as a consequence of waiting too long, lost his potential score to another is confirmed by the way in which the second man states that he must get back out on the floor of the bar before the woman moves on to another loser (58 and 62). That the second man in their second exchange accuses the first man of taking too long to urinate, wasting his time talking to others/talking to himself in the bathroom adds another dimension to how ducking into the restroom may be a consequence of not really knowing what to do with a woman when the opportunity arises. This, in turn, is reinforced by the insinuation of how talking to other men in the restroom, including watching them urinate, signals in fact a lack of sexual initiative, a

crippling inability to even begin to follow through successively with women. This may not be a sign of (latent) homosexuality, but it is certainly a lapse in competency as regards the game of sexual encounter.[\(11\)](#)

Thus, "Reflections" becomes a very eloquent meditation on the so-called bar scene, which itself is often a metaphor for the difficulty, tenuousness, and potentially disastrous nature of the game of sexual encounter. The seediness of most bar scenes, even those that are ostentatiously upscale, a seediness duplicated and even augmented by the condition of the restrooms (restrooms are rarely cleaned better than the business they are a part of and frequently strikingly less so) may be read as an objective correlative of the precarious nature of human sexual commerce and, indeed the way chance encounters may for some be preferable to meaningful stable relationships. I do not think any moral judgment is intended here (either in the Moon/Bá strip or in my engagement with it), but only a neutral characterization of the realities of one sexual scene: the bar as both an opportunity to score quickly and the occasion of sexual timidity to quickly affirm itself. The material added to the second version involves the second man lecturing the first: "Oh no. I mean, yes I am you... / ...But I didn't freak out about the whole me-before/me-now crap... / ...And I went back to the party and got the girl (62). In other words, as one says colloquially, "get on with the program and stop wasting time."

In this case, self-reflection, self-examination, self-dialogue, rather than providing the opportunity for psychic growth--the idea that the examined life makes us emotionally stronger in dealing with the world--points toward a crippling weakness, at least as far as

sexual commerce is concerned. In both versions, the man is alone with himself, contemplating the extent of his lost opportunity. In the first version, he looks almost longingly toward the exit from the bathroom, as though unable to cross back through it; in the second version, his face, a mask of frozen startledness, he continues to engage in the act that displaces his sexual pursuit of the girl, holding (in an onanistic fashion) his penis and urinating. The stark lines of the drawings in both versions, including rapidly shifted perspectives on the iconic space involved, contribute to a really quite harsh assessment of sexual incompetence.

The vast majority of the twelve narratives in *De-tales* deal with the intertwined theme of spiritual alienation and tenuous and unstable love in the megalopolitan setting. This setting is never explicitly identified as São Paulo,⁽¹²⁾ although to be sure, it is evidently so as a combined consequence of the identity of the authors, internal details resembling the physical appearance of that Brazilian city, and the way in which the language of signage and such is in Portuguese, being left untranslated into English. São Paulo is certainly no more alienating than any other massive metropolitan area (although in general it is more polluted and dangerous than others), and in this sense it would be difficult to say that Moon and Bá are making any specific point grounded in the human geography of Brazil's--and South America's--largest city. Indeed, the general setting is middle class, such that no particular point is being made about the texture of poverty that, for example in film, may be particularly evident in São Paulo, where in-migration from the outback contributes to a steadily expanding lumpen very much in visual evidence. The result is that the characters of the strips--recurrently Moon and Bá in the

guise of their artistic alter egos--are very much the Everyman (and Everywoman) of urban (post)modernity.

One of the longest--and most complex--strips in the collection, "Late for Coffee," is a particularly ingenious representation of the fragility of human communication, including sexual relations (presumably a zenith of such communication) in the large urban setting. Of immediate interest is the reference to coffee as the focal point for a (potentially) amorous encounter. While São Paulo is not as much a café society as is Buenos Aires, the Brazilian city nevertheless does do a certain high degree of honor to the Parisian model, where meeting for a coffee, accompanied perhaps by a dessert or a light lunch, is an integral part of the social fabric, and such a meeting between friends, lovers, and even business partners is acceptable and appropriate at any time of the day or night, where in American culture an initial meeting might typically be for afternoon/evening drinks in a lounge catering to those seeking anonymity, a sexually encouraging environment, and the conjugation of elements propitious to such an environment (smoking, decor, lighting, music, a compliant barman, and other similarly disposed patrons), the Parisian-style café is an open and often gleaming public place, where the high prices of the menu allow for the sort of lingering meaningful conversation may require. However, one might know that in postmodern São Paulo, such cafés are often typically located in shopping centers, where a good number of the customers are taking a break from shopping or waiting for a movie program to begin (to be sure, there are also many traditional type cafés that pre-exist the shopping centers). But these clients do not interfere with those for whom the café is a good site for the

opening moves in a tryst, even though in Vila Madalena a bar might be far more suggestive.

The title of this story has also another important resonance for the São Paulo society, and that is the factor of lateness. As the financial center for Latin America and South America's largest megalopolises and one that is definitely not user-friendly—a consequence of congestion, San Francisco-type geographic impediments, pollution—movement from point A to point B is often a staggering undertaking. It is not uncommon to hear of individuals traveling two hours each way to work, requiring multiple transfers involving train, bus, and subway, with the most common form of transportation, bus, having to compete with all of the other vehicles on broad, modern streets that are, nevertheless, still not adequate for the demand. Since the economics of the city make it difficult for individuals to live close to where they work, the hours involved in transportation consume a good share of an individual's nonworking time. It is in the context of the pleasure of a planned meeting in a café, with all of the "time-out" possibilities that suggest and the frustration of beating the clock in a traffic congestion that often assumes nightmare dimensions in São Paulo that contextualizes this text, with the story by Moon and the art by Bá.

There is a certain fantasy quality about "Too Late for Coffee" that is in delightful contrast with the hard-edge material nature of life in the city, where the constant struggle for survival allows little room for flights of fancy. Yet in this strip the entire story is premised proleptically on a tardy scheduled encounter that was never programmed in the first place. The initial panels show the protagonist standing on the

corner of Avenida Angélica and Avenida Higienópolis, in the upper-middle class section of Higienópolis in the larger district of Consolação in central São Paulo, a circumstance that lends the story a particular privileged-class dimension. As the protagonist examines his watch as though waiting for someone who has left him waiting, an attractive young woman approaches and informs him that he is too late to fall in love with her. The protagonist reacts with some bewilderment, stating that he does not even know her (and, therefore, by implication) cannot be late for a scheduled appointment for love or anything else, only to be answered by the woman to the effect "so what?" (31). Part of the interest of the strip is the way in which the narrative disruption occasioned by the unexpected charge of the woman is represented by a series of images of their respective faces, as though the way in which they look/look at each other in this chance encounter were more important than the nonsensical dialogue between them. Certainly, this confirms the conventional wisdom that visual interaction may be more important than verbal interaction in establishing intimate relationships, but it is also a correlative of the way in which the fanciful quality of their meeting is at odds with the fast clip of the city, such as we see in other stories in the collection: it is--and this is unquestionably another cliché of an intimate encounter--the world around them had receded (literally, for example, the street sign is less legible than it was when we first see the protagonist checking his watch).

There ensues the expected stages of negotiating a dialogue--as much physical as verbal--between them, as she invites him to share a taxi with her, despite his protestations that he does not even know her name. As the protagonist grapples with how to make sense of this encounter, we see the lettering on her skimpy top, *Sein und Zeit* (Being and

Time), the famous Heideggerian existentialist injunction about the necessary contextualization of being within a time frame, of existence as a historical proposition. This is certainly the case with regards to "Late for Coffee." Although time in the chronological sense is here inverted, such that one is late even before an encounter has (could possible have been) programmed, it is within the time frame set up by the woman's appearance that the sudden being of the two individuals, as far as their existing for each other in a reciprocal relationship, occurs. They do not exist for each other outside this chance encounter and the inverted chronology the woman sets in motion, a fact reflected in the detail that neither knows the other person's name: in human societies, one's name is the fundamental anchor of being, the mode by which one is most named by the world.

In strips of a more romantic persuasion, the anomalies of the encounter here would work themselves out in favor of a positive relationship derived from the quirkiness of what, in retrospect might be viewed as the woman's effective come-on toward a highly presentable man standing alone on an upscale street corner, checking his watch as though he had been stood up by someone else. In another fanciful twist, the taxi driver leaves them on a corner featuring both a café and a bar, and a conversation between them ensues as to whether it is too late in the day for a coffee or too early for a beer (37). Of course, in a Parisian-style café, either is available, but the disjunction is necessary here to represent the continued negotiation still necessary between the two. The protagonist suggests compromising by going across the street to an ice-cream parlor, and in response to the woman's question "What flavor," answers "ice cream comes in **many** flavors... / ...just like life"(38) As they walk the neighborhood, eating

their respective cones, the process of negotiating their relationship moves into high gear, revolving around what each is looking for. This exchange, with longer panels involving the segmented and interlocking dialogue balloons that is a Moon-Bá trademark also allows for a suggestion of the panorama of the city: it is sustained in the garden city, the appropriate context for what may become a fulsome amorous idyll, rather than the hard-scrabble cacophony that is the São Paulo the majority of its inhabitants experience.

Being in terms of the engagement with the other comes to a head when the woman is willing, after all, to confess that "I'm not **myself** anymore. / Not without you" (42). When a black cat crosses their path, it provides the opportunity for further reflections that end, without an element of sappy sentimentality, on how the intertwined roots of trees are as though they were holding hands (45). All of this provides the authors with the opportunity to pursue the controlling setting of an idyll in the making that would appear now to be a given fact, as the lovers kiss against the backdrop of the neighborhood (with a majestic tree prominently displayed). The movement of the graphic focus from the cityscape in general (which we briefly see as when the two first sit side-by-side in the taxi) to privileged neighborhood streets, lined with lush vegetation in a way that is not immediately typical of the most living spaces in São Paulo (which may, however, have the backdrop of distant green-laden hills), enhances the fantasy quality of the story. It is, therefore, not surprising that the idyll cannot last, cannot be definitively forged. The physical reality of the city reemerges with the street sign announcing Rua Purpurina, in the equally upscale area to the west of Consolação, Vila Madalena. A bird perches on the street sign, and the expression on the separate

faces of the would-be lovers sees it as more of a bad omen than the black cat. The woman announces she must leave, that is "You're late./ You lost your chance to fall in love with me" (51). When he asks what it is that she feels within her heart, she says "A memory" (51) and walks on.

In the final panel of the strip, the protagonist is seen, his back to the audience, facing the broad panorama of the complex built environment of the cityscape: skyscrapers, phone lines, light posts, intersections, the extended descending slope of the street. Where in the opening panel, we see him from the front in a circumscribed neighborhood space, he is now cast, so to speak, upon the ocean of the city. "Late for Coffee" is proleptic in the sense that the finale of the story is announced from the outset, and the narrative works towards its confirmation. In a more romantic narrative, putting the world back together in such a way that, whatever the initial reverses may have been (and here, as has been noted, there is the literal reverse of cause-and-effect chronology), love triumphs in the end, with the entire setting devolving into a pathetic fallacy that supports the amorous denouement. But there is nothing romantic about the way in which Moon and Bá view life in São Paulo, and in this sense the privileged dimension of these two would-be lovers is ultimately quite ironic: a memory of possible love but never its embodiment in reality is the lot of the urban Brazilian. In this sense, "Late for Coffee" only confirms the sense of loss and despair found in other stories in the *De:Tales* collection. (13)

Notes

(1). According to Smylie (505), Eisner is to be credited with inventing the term graphic novel to characterize his widely acclaimed *A Contract with God* (1978) (see also Eisner's various discussions of this narrative form).

(2). The Wikipedia entry for "graphic novel" is illustrated by an image from the cover of Eisner's 1978 *A Contract with God*, certainly a benchmark for the best of the genre.

(3). The aforementioned Wikipedia entry states:

Graphic novels are typically bound in longer and more durable formats than familiar comic magazines, using the same materials and methods as printed books, and are generally sold in bookstores and specialty comic book shops rather than at newsstands.

This statement regards the sales venue of the graphic novel that is part of what makes it particularly urban, since bookstores and specialty comic book shops are essentially found only in urban settings.

(4). Such as those pioneered by *Classics Illustrated* as early as the 1940s; much equivalent production is available in Spanish and Portuguese. A notable example signed by Moon and Bá is their elegant version of Machado de Assis's famous short story, *O alienista* (1881). The Moon-Bá version appears in a series titled *Grandes Clássicos em Graphic Novel*; note the use of the English term rather than the reasonable Portuguese cognate *romance gráfico*, although the latter term is used for an entry on the graphic novel in the (quite inferior) Wikipedia in Portuguese entry.

(5). It would appear from their interview with Shook that the text was written originally in English, rather than translated from the Portuguese (45).

(6). I note, however, that a modest amount of work by Brazil's Ziraldo (Ziraldo Alves Pinto) and Mexico's Rius (Edmundo de Rios) has been translated into English. For an overview of Latin American graphic art, see Foster, *From Mafalda to Los supermachos*.

(7). Also of considerable importance in the Moon-Bá oeuvre are their illustrations for Shane L. Amaya's four volumes *Roland--Days of Wrath* (1999), based loosely on the French epic *La Chanson de Roland* (mid-twelfth century) and winner of the 1999 Xeric Foundation Grant. Moon-Bá have also collaborated with Amaya in the episodes of the anthology *Gunned Down* (2005), Brazilian versions of stories of the Old American West. PUB: Terra Major.

(8). My colleague Isis Costa McElroy has pointed out to me that the intersecting discourses of the characters in these strips, with the abundant use of ellipses signifying reticence in full articulation and expectation for the other to complete the thought, are typical of online chat. It would be entirely reasonable for Moon-Bá to have an interest in such a typically contemporary urban phenomenon.

(9). There is a problem with the English translation here: ". . .until you bumped into that girl on your way to the bathroom... .. / ... and dropped her drink" (56 and 61) the unspaced ellipses are in the text, and the forward slash indicates the transition from one speech balloon to another. One assumes that the underlying Portuguese is equivalent either to "and made her drop her drink" or (knocked her drink out of her hand).

(10). Since, generally speaking, men in Brazil are uncircumcised, the rituals of hygiene are different than in a society in which most men are circumcised.

(11). One must note at this point that the sexual politics represented in this and other Moon-Bá strips reflects a considerable degree of sexism that one must assume characterizes the social milieu being portrayed.

(12). Although in the strip "qu'est-ce que c'est," which takes place in Paris and deals with violence on the subway, the combined narrative voice of the two protagonists states "We live in a much more violent city, in Brazil... / ...but no matter how violent it may get, it's home. It's where we belong" (74). This utterance does provide a singular, anchoring identity for the urban space of the strips: it is identity specific because it is one's own. But such a solipsistic determination does not substitute for any sort of specific characterization of a uniquely remarkable space.

(13). According to Shook's interview, Moon-Bá are now preparing a second volume of *De:Tales* (45).

References

Amaya, Shane L. *et al. Roland: Days of Wrath*. Santa Barbara: Terra Major, 1999.

Borges, Jorge Luis. "Borges y yo." *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974. 808.

Cirne, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro:

FUNARTE, 1990.

Eisner, Will. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, Fla.: Poorhouse Press, 1985. Rev. ed. 1990.

Eisner, Will. *Graphic Storytelling*. Tamarac, Fla.: Poorhouse Press, 1996.

Foster, David William. *From Mafalda to Los supermachos: Latin American Graphic Humor*. Boulder: Lynne Rienner, 1989.

Literatura em quadrinhos no Brasil: acervo da Biblioteca Nacional. Moacy Sirne *et al.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2002.

Machado de Assis, Joaquim Maria. *O alienista*. Adaptação de Fábio Moon e Gabriel Bá. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

Moon, Fábio, and Gabriel Bá. *De:Tales; Stories from Urban Brazil*. Milwaukie, Or.:

Dark House Books, 2006.

Moon, Fábio, and Gabriel Bá. *10 pãezinhos: mesa para dois*. São Paulo: Devir, 2006.

Moon, Fábio, and Gabriel Bá. *O girasol e a lua; uma historia*. São Paulo: Via Lettera

Editora e Livraria, 2000.

Moon, Fábio, and Gabriel Bá. *Meu coração, não sei por que*. São Paulo: Via Lettera

Editora e Livraria, 2001.

Moon, Fábio, and Gabriel Bá. *Úrsula*. San Francisco: Air/PlanetLar, 2004.

Shook, David. "An Interview with Fábio Moon & Gabriel Bá." *World Literature Today*,

special issue (March-April 2007): 42-45. Special issue, "Graphic Novel."

Silva, Nadilson Manoel da. *Fantacias e cotidiano nas histórias em quadrinhos*. São

Paulo: Annablume; Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, Secretaria da

Cultura e Desporto, 2002.

Smylie, John. "Graphic Novel." *Encyclopedia of the Novel*. Ed. Paul

Schellinger. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998. 1.505-09.

Enrique Jardiel Poncela y las Vanguardias artísticas

El papel de la pintura en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* (1930)

[Cécile François](#)

University of Orléans

A finales del siglo XIX el género novelístico fue entrando en un periodo de decadencia que corría parejo con un descrédito y un recelo creciente a la estética realista-naturalista. A principios del nuevo siglo, la llamada "crisis de la novela" seguía aquejando a la literatura española, como da fe de ello el diagnóstico pesimista del filósofo José Ortega y Gasset. En su ensayo titulado *Ideas sobre la novela* y publicado en 1925, el pensador español intentaba aclarar las razones del agotamiento del género. Según él, se explicaba por la dificultad de encontrar nuevos temas y por las crecientes exigencias estéticas de un nuevo público de lectores. Igual que en el resto de Europa, los antiguos modelos decimonónicos ya no tenían cabida en una sociedad ultramoderna como la de los *felices años 20*.

Ortega ejerció un verdadero magisterio entre los escritores que empezaron a publicar por esos años. Entre ellos se encontraba el joven madrileño Enrique Jardiel Poncela quien, como la mayor parte de sus coetáneos, se dedicó con entusiasmo a la renovación de la novelística. Para superar la famosa "crisis" y revivificar el género moribundo, Jardiel volvió los ojos hacia otros ámbitos del arte, interesándose en particular por la

revolución pictórica encabezada por Pablo Picasso una década antes, una revolución que había logrado desbancar los viejos modelos decimonónicos.

El rechazo al arte decimonónico

En su tercera novela titulada *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Enrique Jardiel Poncela introduce la figura de un joven pintor llamado Luisito Campsa. Desde su primera aparición en el relato al personaje se le atribuyen rasgos propios de los artistas modernistas finiseculares que frecuentaban las tertulias bohemias de Madrid o de Barcelona. En el ambiente ultramoderno que caracteriza a las novelas de Jardiel Poncela, el joven pintor luce un atuendo totalmente anacrónico cuyo elemento más revelador es esta corbata de caídas largas llamada "chalina". Además de esta prenda de vestir, el personaje ostenta una melena y una pipa, o sea tres elementos característicos del "atrezzo" modernista como lo señala Alonso Zamora Vicente (1).

Si nos fijamos ahora en los detalles de la descripción de Luisito Campsa, notamos que el narrador lo describe con una ironía evidente que se manifiesta a través de la doble figura del paralelismo y de la repetición (explícita e implícita):

Iba provisto de una chalina irresistible, de una melena de la misma índole que la chalina y de una pipa que hacía juego con la chalina y con la melena. (280)

A pesar de lo peregrino de los símiles, esta enunciación comparativa permite realzar la palabra clave que califica al atuendo modernista. El término "irresistible" ha de entenderse, en efecto, en la acepción en que lo utilizaba usualmente Jardiel Poncela, es

decir en el sentido de "insufrible, insoportable". El resto de la descripción física conserva esta tonalidad irónica gracias al uso del quiasmo que contribuye a desprestigiar la figura del pintor modernista:

Vestía traje de pana negro, uno de esos trajes de pana que suelen ponerse los malos cazadores y los artistas malos para que la gente les suponga buenos artistas o cazadores buenos. (280)

En lo que concierne a la etopeya, el personaje viene calificado mediante el adjetivo "romántico" y el adverbio "melancólicamente" que se repiten a cada una de sus intervenciones como un *leitmotiv*. Otra vez el narrador se burla del artista modernista poniendo de relieve la afectación del pintor cuya actitud no es más que una pose:

Pasó la mano derecha por su melena de monarca carlovingio en un movimiento peculiar y contestó melancólicamente (132)

El pintor volvió a acariciarse la melena y suspiró más melancólico que nunca.(134)

El efecto humorístico nacido de la repetición mecánica del ademán se acentúa en la última secuencia descriptiva en que el narrador se vale de una hipérbole para dar al retrato del pintor un matiz caricaturesco y grotesco: "Y agregó con un suspiro que se oyó perfectamente en la planta baja del edificio" [134]. Pero a través del personaje de Luisito Campsa, Jardiel Poncela no se burla tan sólo de los pintores bohemios sino que arremete sobre todo contra el arte finisecular. El narrador de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* se mofa de la pintura de Luisito Campsa, sugiriendo con sus alusiones a Jack *El destripador* que su cuadro premiado, lejos de ser una obra maestra, es un verdadero atentado contra el arte:

La Tercera Medalla otorgada a Campsa en la última Exposición por aquellos ocho metros cuadrados de lienzo le había dado una popularidad que sólo podía compararse a la de Jack, el destripador, o a la de cualquier otro criminal impune.(281)

Con esta comparación incongruente, el narrador invierte maliciosamente la corrosiva fórmula con que Thomas De Quincey tituló su famosa obra: *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*. La desacralización del arte modernista pasa también aquí por la supresión del título del cuadro y de cualquier alusión a su tema o a su estética. En cambio, el narrador pone énfasis en los aspectos materiales de la obra, desviando la atención del cuadro al lienzo, es decir del valor artístico de la obra a su soporte concreto. A continuación, en otro apartado, sigue jugando con el valor polisémico de las palabras, valiéndose esta vez del doble sentido del término "tela" para manifestar el desprecio que siente hacia la obra del pintor: "[...] mientras unos habían dicho que su tela era una cretona, otros se habían hartado de afirmar que era una harpillera" [281]. Sin embargo, a pesar de las apariencias, esta obra premiada con una tercera medalla lleva un título temático explícito: *Campesinos búlgaros huyendo de la vacuna*. De manera irónica, este rótulo remite a un tipo de titulación propio del siglo XIX y de la pintura oficial en particular. Abundaban en los Salones y las Exposiciones de la época cuadros de títulos largos y denotativos como *El Gran Capitán recorriendo el campo de la batalla de Ceriñola* expuesto por Federico de Madrazo y Kuntz en 1838 o *Moro acechando la ocasión de la venganza* con el que Joaquín Sorolla ganó la Medalla de Plata en 1880 (2).

Sin duda Jardiel Poncela debía de tener la mente puesta en este tipo de pintura cuando forjó el título del cuadro que le atribuye al personaje de su novela. A través de Luisito Campsa, el autor arremete contra un arte que él calificaba de "putrefacto" (3) y que abarca el conjunto de la pintura decimonónica, incluyendo a la escuela modernista cuya influencia se prolongó en los albores del nuevo siglo. Sin embargo, la calificación del personaje de la novela y el título irónico de su cuadro (*Campesinos búlgaros huyendo de la vacuna*) pueden hacer pensar también que Jardiel Poncela posiblemente se inspiró en la figura de Santiago Rusiñol, uno de los artistas modernistas más conocidos de la época. En los años 20, en efecto, la higiene y la vacunación eran temas candentes y los primeros lectores de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* tenían a diario delante de los ojos los carteles que este pintor modernista acababa de diseñar a favor de la lucha contra la tuberculosis.

Jardiel Poncela concreta, a través de su personaje, la contradicción que nace de la pervivencia, en los felices años 20, de una estética finisecular ya totalmente agotada. Luisito Campsa aparece, en efecto, como una figura totalmente anacrónica como lo sugiere la comparación, anteriormente mencionada, de su melena con la de un "monarca carlovingio". Por su manera de vestir y de estar encarna a todas luces al artista modernista por antonomasia. Pero el ambiente en que se desenvuelve remite a la modernidad más estridente. El espacio que diseña Jardiel Poncela en sus novelas es, en efecto, el de las grandes ciudades dominadas por el ritmo vertiginoso de los coches, la música de los "jazz-bands", los rótulos de neón, los carteles de cine. Los personajes viven en una sociedad que exalta el progreso tecnológico y el maquinismo (4). La figura del pintor lleva en sí esta contradicción puesto que, a pesar de su modo de vestir

anticuado, su apellido tiene ese marchamo de modernidad característico de las novelas jardielescas. Campsa era, en efecto, el nombre de una compañía española de petróleos creada precisamente en 1927, algunos meses antes de que el autor emprendiera la redacción de *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*. Las opciones estéticas del pintor de la novela resultan por tanto totalmente desfasadas con relación al contexto en que aparece este personaje.

Cabe precisar que Jardiel Poncela no es el único escritor en burlarse de los bohemios modernistas y del anacronismo que representaban en el contexto de los *felices 20*. Unos años antes, Ramón del Valle-Inclán ya los había caricaturizado en su primer esperpento titulado *Luces de bohemia*. En esta obra los bohemios formaban un coro bastante deslucido y ridículo y se les designaba de manera irónica y levemente peyorativa como "los epígonos del Parnaso modernista" o "el tropel de ruseñores modernistas" (Valle-Inclán: 79 y 83). De hecho, lo que quería poner de relieve Valle-Inclán, a través de la esperpentización de sus personajes, era lo desfasado e incongruente de la estética modernista en la tercera década del nuevo siglo. Asimismo, en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Jardiel Poncela firma la partida de defunción del movimiento, haciendo de su representante un pintor mediocre y cínico, cuya única ambición, al fin y al cabo, es convertirse en un donjuán o, como lo dice el narrador sarcásticamente, "un nuevo rico de la galantería" [493]

Este balance negativo se lee como un eco del diagnóstico pesimista del ensayista José Ortega y Gasset. A la crisis de la novela se añade la crisis de la pintura como lo había apuntado Jardiel Poncela un año antes, en otra obra suya. En efecto, en su segunda

novela titulada *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, el autor madrileño había introducido otro personaje de artista cuyo discurso parece un trasunto de las palabras de Ortega y Gasset: "En pintura -decía la pintora Siska al protagonista de la novela- no se puede hacer nada nuevo. Los maestros españoles antiguos y modernos lo han hecho todo ya" [309].

La influencia de las teorías del cubismo

Si las obras de Ortega y Gasset tuvieron por lo general una influencia considerable en la nueva generación de novelistas de la época, la que más impacto tuvo no fue la titulada *Ideas sobre la novela* sino su famoso ensayo de 1925 sobre *La deshumanización del arte*. Esta obra capital fue una de las más leídas y anotadas por el joven Jardiel Poncela quien buscaba en aquella época una vía de renovación de la literatura. En su ensayo, Ortega y Gasset se interesaba por las nuevas tendencias del arte y analizaba en particular las características de la estética cubista. Y son precisamente las técnicas del cubismo las que va a intentar asimilar e incorporar Jardiel Poncela para revivificar el género novelesco en vía de estancamiento.

Entre las distintas corrientes pictóricas que vertebran la Vanguardia artística, se suele considerar al cubismo como el aporte más considerable de principios del siglo XX. Los experimentos fundamentales llevados a cabo por Juan Gris, Georges Braque, y sobre todo Pablo Picasso, tenían como finalidad un tratamiento antimimético de la realidad. Como lo apunta Ricardo Senabre, el propósito de los cubistas (y también de los

principales movimientos de la Vanguardia) era brindar perspectivas originales, ángulos nuevos, percepciones distintas de la realidad:

[...] Se trata de hacer nuevas las cosas mirándolas de otro modo, presentando perfiles distintos de los habituales, examinándolas a través de un prisma diferente. (Senabre: 235)

Lo que recoge Jardiel Poncela de la estética cubista es su afán de deconstrucción del objeto mimético, su manera de reducirlo a una multitud de fragmentos o facetas que permitan captarlo bajo diferentes ángulos. Esta técnica llamada "analítica" que caracterizó a la primera etapa del cubismo se percibe claramente en la composición de las novelas jardielescas y en particular en *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* El estudioso Roberto Pérez habla, en efecto, de una "atomización del relato" que consta de "cien apartados con epígrafes independientes, amén de las muchísimas divisiones por puntos, asteriscos, dibujos y otros recursos gráficos" (Pérez: 29). El texto narrativo se fragmenta para formar una especie de mosaico cuya unidad se le escapa al lector. Pero esta estructura aparentemente "anárquica" sólo es una apariencia puesto que el autor junta, en un notable afán de síntesis, los pedazos dispersos proporcionándoles una cohesión semántica. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el sintagma "El Don Juan que se llama Pedro" se repite así de título en título como una especie de *leitmotiv*:

"Primera parte: Conocemos al Don Juan que se llama Pedro"

"Segunda parte: Donde conocemos la vida y milagros del Don Juan que se llama Pedro"

"Tercera parte: Donde contemplamos en pleno triunfo al Don Juan que se llama Pedro"

"Cuarta parte: Asistimos al fracaso del Don Juan que se llama Pedro".

Y la novela termina con un apéndice cuyo título, mediante la figura del políptoton, repite el sintagma pero con una variante en la conjugación del verbo: "La prensa mundial y el autor ante la muerte del Don Juan que se llamó Pedro." (5) Además, dentro de este apéndice, el autor teje una red textual para mantener la cohesión de los diferentes apartados gracias a la repetición de un mismo sintagma integrado esta vez por un topónimo: "En Monte Carlo", "En Niza", "En el extranjero", "En España".

Fuera de la estructura de la novela, la influencia del cubismo se hace notar también en la construcción de los personajes. Entre las numerosas figuras jardielescas son sobre todos los avatares de los mitos los que sufren este proceso de fragmentación. En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el protagonista, Pedro de Valdivia, es un personaje construido a base de un montaje complejo de rasgos tomados de épocas, estéticas, corrientes distintas. Este seductor empedernido aglutina a todos los donjuanes de la historia de la literatura, desde el Don Juan primigenio de Tirso de Molina hasta los avatares decadentes del mito pasando por el Tenorio romántico de Zorrilla. El mismo Valdivia subraya su filiación con los personajes históricos que, a lo largo de los siglos, han encarnado la proteica figura mítica: "¿Sufrirán estas mismas crisis de tristeza y de aburrimiento mis predecesores don Juan de Mañara, Casanova, Lovelace y lord Byron?" [349].

Es de notar, además, que Jardiel Poncela no se contenta con beber en las fuentes de la tradición sino que, en su afán de modernizar temas y técnicas, se interesa por las versiones contemporáneas del mito, procurando establecer puntos de contacto entre su

protagonista y la figura mítica del actor Rodolfo Valentino considerado en aquella época como el "Amante Universal" (6) . De esta forma, el personaje jardielesco no sólo se construye a partir de los mitemas conocidos sino que se enriquece gracias a la integración de diferentes elementos sacados a la vez de la tradición y de la modernidad artística. Al alumbrar sucesivamente (y a veces incluso simultáneamente) las diferentes facetas de su protagonista, el autor nos brinda una visión kaleidoscópica del mito resaltando así su complejidad.

Sin embargo, al igual que lo hizo con la estructura de la novela, Jardiel Poncela lleva a cabo una labor de síntesis. En efecto, los múltiples fragmentos procedentes de sistemas, estéticas y códigos diversos que conforman la figura del personaje quedan homogeneizados por una mirada única, la del narrador omnisciente que los mediatiza antes de ofrecerlos al lector. Jardiel Poncela impone, además, un segundo filtro: el del humor, que desempeñaba también un papel importante en el proyecto cubista al permitir una visión distanciada de la realidad. De esta forma, la imagen desintegrada del don Juan de la novela adquiere cohesión y unidad, pero una unidad fundada paradójicamente en un sistema de perspectiva plural. Al juntar los elementos dispares, los añicos dispersos, a los que vuelve a organizar y armonizar según un esquema tonal, Jardiel Poncela lleva a cabo el paso del cubismo analítico al cubismo sintético para brindar una representación a la vez compleja y global del mito de Don Juan. Lo que el autor recupera de las teorías del cubismo son, por lo tanto, estas técnicas de fragmentación y esos juegos de luces que permiten iluminar, sin establecer jerarquías, los distintos materiales que entran en la composición de sus personajes.

La huella del cubismo se puede detectar también en la introducción dentro del texto narrativo de una serie de elementos exógenos, como recortes de periódicos, letra de canciones, primerísimos planos cinematográficos, los cuales subvierten el principio de jerarquía que instituye la primacía de la obra literaria sobre cualquier otro escrito o documento. Este procedimiento recuerda las tiras de papel que imitan la madera o los pedazos de periódicos que los cubistas pegaban en sus lienzos para dejar constancia de la mirada irónica con que el artista moderno consideraba el arte oficial. Así, el lector que pasa las páginas de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* da con una serie de dibujos de diversas índoles. Algunos son remedos de documentos administrativos como esta cédula de identidad que el pintor Luisito Campsa saca de su bolsillo para justificar su presencia en la casa de Valdivia:

①

634783

CÉDULA PERSONAL

DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE MADRID

Ayuntamiento de Madrid.

Número: 033.092.

Nombre: Luis Campsa Aguirre.

Natural de: Madrid.

Nacido en: 1902. **Estado:** S. **Profesión,** Pintor

Habita en: Hortaleza, 28, segundo.

Tarifa=1.ª clase.—16. S. Pesetas=3,60.

Expedida en: Madrid a 24 de Agosto de 1927.

El interesado,	El recaudador.
Luis Campsa Aguirre.	Conrado Mora.

Aquí Jardiel Poncela finge introducir en el cuerpo del relato un documento "real" pero en el que vienen anotadas informaciones procedentes del universo ficticio. El efecto producido se asemeja a lo que podríamos designar con el nombre de "metalepsis gráfica". En efecto, la reproducción de un documento "auténtico" hace entrar bruscamente un fragmento de realidad dentro de la ficción. Este procedimiento no deja de recordar los famosos "collages" de los cubistas. Con esta técnica, las fronteras del arte quedaban abolidas pues como lo señaló Louis Aragon: "Mediante la introducción de un objeto o una materia sacados del mundo real [...], el cuadro, es decir el mundo imitado, se encuentra enteramente puesto en tela de juicio" (7)

Además del "collage" aparecen en la novela jardielesca procedimientos de transcodificación que recuerdan los experimentos de algunos autores vanguardistas que también procuraron verter al sistema de signos arbitrarios y abstractos (que es el texto escrito) las técnicas de un arte fundamentalmente visual. Por aquellos años los poetas franceses Guillaume Apollinaire y Pierre Reverdy idearon distintas fórmulas de intersemiotividad que desembocaron en la creación del "cubismo literario".

Copresencia texto-imagen e intersemiotividad

Al hojear *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el lector descubre una serie de dibujos y juegos tipográficos que no dejan de recordar los famosos *Caligramas* de Apollinaire (8). Aunque menos radical que el cubismo pictórico, el cubismo literario pretendía a su vez difuminar los límites entre artes plásticas y literatura jugando con los

elementos tipográficos y la organización espacial y plástica de la página. Como botón de muestra de la recuperación de esta técnica por Jardiel Poncela, se puede mencionar la disposición de los nombres de seis personajes de la novela. El semicírculo remeda la presencia física de seis hombres sentados alrededor de una mesa mientras esperan pacientemente el resultado de las gestiones del protagonista. [448]

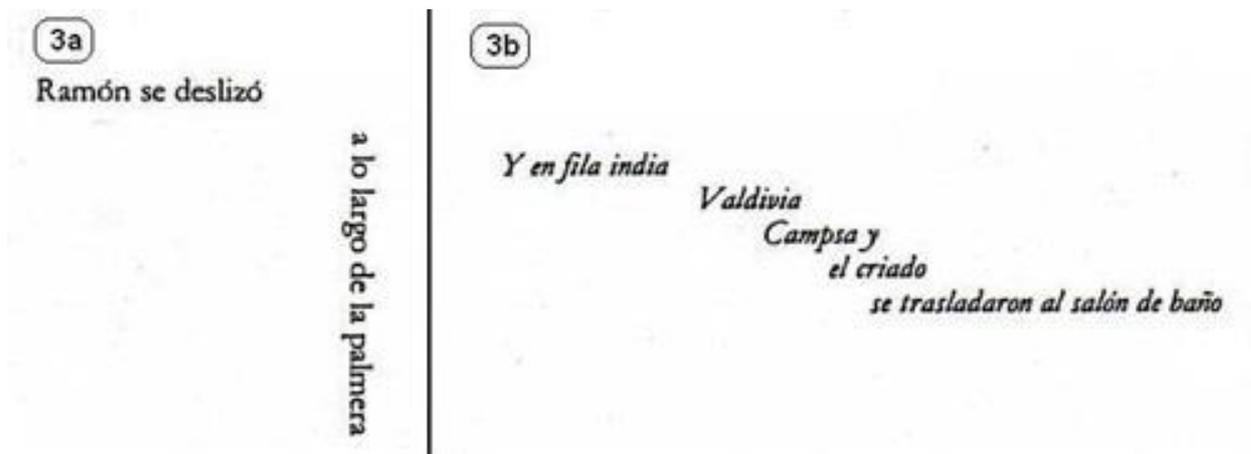
2

En el día séptimo a

PantecosII-Fritz-Don Eustaquilo-René-Sergio-Sherlock y Jack

se les habían concluido los licores, los habanos, y la paciencia.

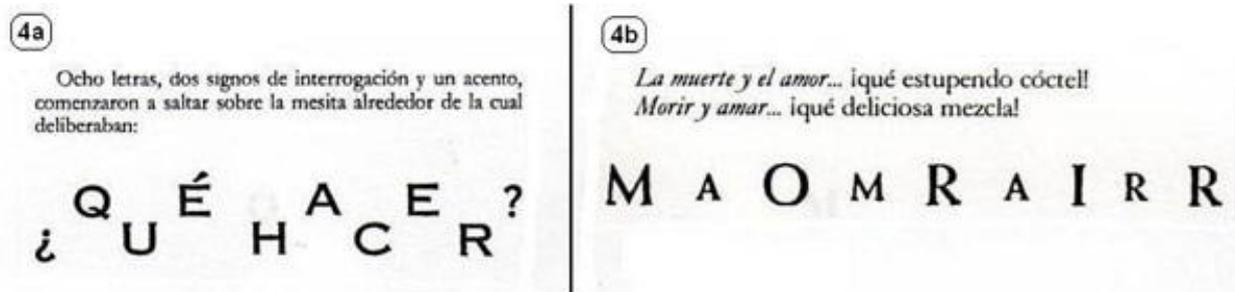
En otro episodio de la novela, el criado de Valdivia se ha refugiado en un árbol para resguardarse de los feroces colmillos de un perro errante. Cuando decide bajar deslizándose por el tronco, Jardiel Poncela figura su movimiento por una línea vertical [494]. Un poco antes, la salida de unos personajes en fila india, estaba representada por una línea quebrada en forma de escalera [291]:



Además de los *caligramas*, la novela de Jardiel Poncela presenta una multitud de juegos tipográficos que pretenden "romper con la linealidad de la lectura proponiendo una nueva percepción de la página" (Alary: 193). Como lo señala Javier Pérez Bazo:

La primera y más evidente voluntad vanguardista de transgredir los códigos poéticos heredados se tradujo en la violentación de la norma organizativa del texto [...]. De hecho, en las resoluciones tipográficas y la distribución espacial del texto llevadas a cabo por los movimientos de vanguardia gravitaba uno de los más radicales postulados artístico-poéticos de la Modernidad. (Pérez Bazo: 131)

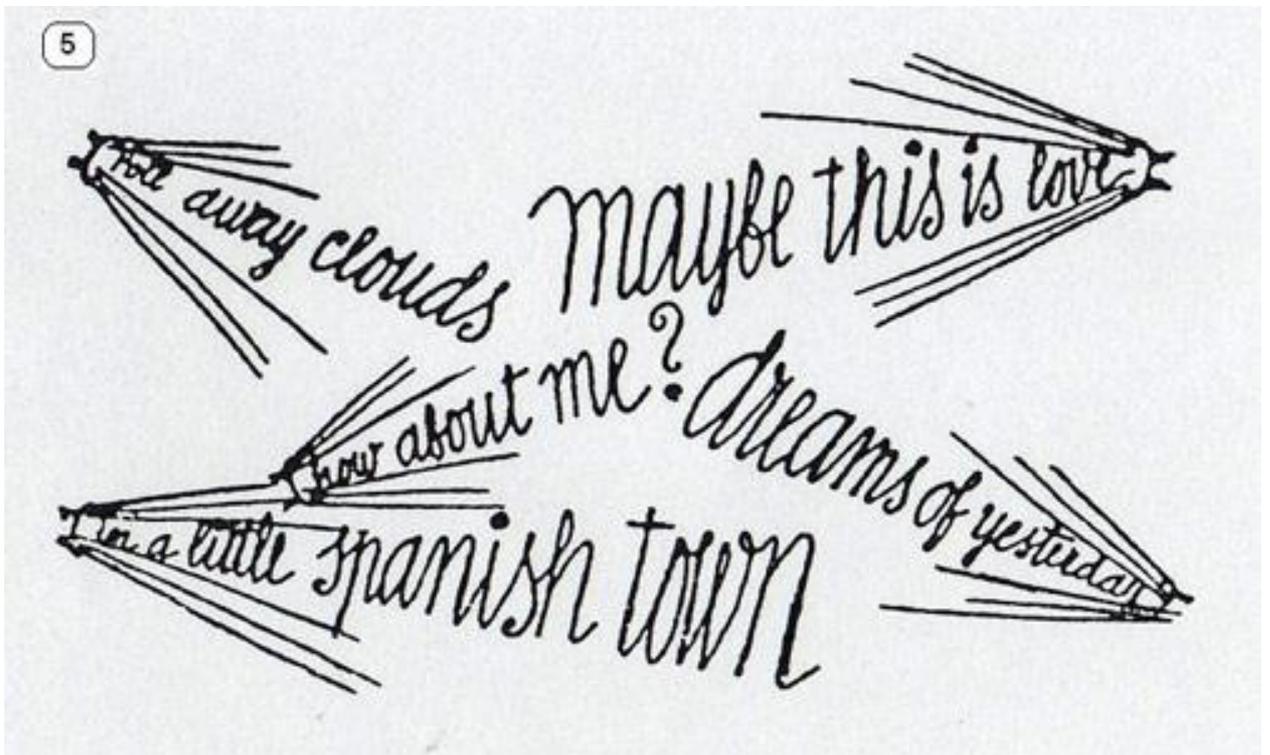
En *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, el autor recupera esta nueva concepción de la organización material de la página para explorar sus posibilidades plásticas. Interpretando a su manera la consigna de Marinetti, el teórico del movimiento futurista, quien preconizaba "dejar las palabras en libertad", Jardiel Poncela se entretiene soltando, no ya las palabras, sino las letras que las componen. A ratos, éstas parecen cobrar autonomía para colocarse cada cual a su antojo, como en el ejemplo de las páginas 450 (4a) y 262 (4b):



Sin embargo, es de notar que cuando Jardiel Poncela introduce en 1930 estos procedimientos "vanguardistas" en su novela, las estéticas cubista y futurista ya están superadas (como también iban a serlo pronto los movimientos dadaísta y ultraísta que se valieron de estas técnicas). Así los pocos poetas y escritores que siguen explotando la veta del caligrama no hacen más que repetir una fórmula que se ha convertido en un estereotipo. Como lo subraya Javier Pérez Bazo, en aquella época, "raro es el poeta ultraísta que no emplea modalidades escalonadas de versos o estrofas" (Pérez Bazo: 135). Ahora bien, si comparamos *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?* con las dos novelas precedentes de Jardiel Poncela, notamos que en ellas figuran una serie de *caligramas* muy sofisticados. En cambio, en la obra de 1930 se reducen las más veces a una sola línea geométrica (curva, quebrada o vertical). Parece como si el autor se distanciara de una técnica que pretendía seguir siendo revolucionaria aunque a finales de la década ya no era más que una práctica mecánica y rutinaria:

Las frecuentes ilustraciones gráficas que salpican el relato tienen - en cierta manera - algo de *atrezzo*, aunque también sean una manera de llamar la atención sobre los excesos gráficos a los que había llegado la poesía vanguardista y sobre los tópicos en los que acabó cayendo. (Valls, Roas: 25)

Este distanciamiento tiene un alcance a la vez crítico e irónico y cabe dentro de la línea general de la novelística de Enrique Jardiel Poncela, la cual se presenta como una sátira en la que se denuncian todas las formas de conformismo intelectual, artístico y literario. Dentro de este contexto, resulta interesante la introducción del dibujo que aparece al principio del segundo capítulo de *Pero... ¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, en la página 145:



Justo antes, una breve frase introductoria nos había aclarado el sentido de esta representación: "Notas traducidas del inglés de Broadway, que salían en abanico por la boca de los saxofones" [145]. Lo que el autor procura materializar aquí es la música de jazz que el público escuchaba en los cabarets de la época. Para ello, le basta con

representar, a grandes rasgos, las boquillas de los saxofones de donde surge el sonido. Los haces de trazos dinámicos traducen, según los códigos del *cómic*, la fuerza del soplo de los músicos y la estridencia del jazz. Aunque el narrador compara estos haces con abanicos, su forma puede hacer pensar también en altavoces o megáfonos que sugieren la potencia del sonido.

Además de la influencia del *comic*, lo que llama la atención es el punto de vista adoptado, lo que los cineastas llaman "el ángulo de encuadre". El epígrafe que encabeza la secuencia nos da indicaciones a este respecto: "Perspectiva del «cabaret» desde un palco". El punto de vista escogido es el de los protagonistas que ven a los músicos "en picado", es decir desde un lugar que domina a la orquesta. Según esta perspectiva, los saxofonistas apenas se ven ya que están tapados a los ojos de los espectadores por sus instrumentos que están dirigidos hacia lo alto. De los saxofones sólo se ven las boquillas puesto que el picado provoca un efecto de aplastamiento que permite destacar un detalle que el encuadre "normal" hubiera neutralizado.

Esta apertura de la secuencia del cabaret es particularmente interesante porque reúne tres elementos de la modernidad: el jazz, el cine y el cómic. Jardiel Poncela revivifica así la técnica del caligrama ya totalmente desgastada, introduciendo procedimientos muy modernos más acordes con su época. Si la influencia de las artes plásticas es innegable en la obra del autor, no hay que olvidar que Jardiel Poncela es ante todo un humorista. Ya a partir de 1922 había empezado a colaborar en la revista *Buen Humor* en la que encontró a Miguel Mihura, José López Rubio, *Tono*, y sobre todo a Ramón Gómez de la Serna. El empeño de esta nueva generación de humoristas era crear, con el

texto y la imagen, un universo cómico original y rupturista. Ramón Gómez de la Serna no sólo fue el introductor en España de las corrientes artísticas europeas, tales como el cubismo, el futurismo o el dadaísmo, sino también el primero en insertar en el texto novelesco técnicas propias de las artes gráficas y del cine. Si el pensamiento de Ortega y Gasset tuvo una repercusión enorme en los jóvenes escritores de la época, la actividad de Ramón, a través de las revistas y de su famosa tertulia del café *Pombo*, alentó al grupo de los nuevos humoristas que lo veneraban y lo consideraban como su mentor.

Conclusión

En *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Enrique Jardiel Poncela deja constancia de las preocupaciones de los intelectuales de su época que se interrogaban sobre el porvenir de la novela y analizaban las consecuencias de la revolución pictórica que había hecho tabla rasa del viejo arte decimonónico. El tratamiento irónico y degradante de la figura del pintor bohemio en la obra del autor muestra a todas luces que el modernismo está dando los últimos coletazos en una sociedad trepidante en la que impera el maquinismo. Por otra parte, la construcción del protagonista y la estructura de la novela señalan la influencia del arte vanguardista y de las técnicas cubistas en particular. Sin embargo, a principios de los años 30, la revolución estética protagonizada por Picasso, Marinetti o Tzara ya no da más de sí y está en vía de estancamiento como lo demuestran las producciones rutinarias y estereotipadas de los ultraístas. Por eso, para encontrar una salida a la crisis de la novela, quizá al escritor no le quede más remedio que volver los ojos hacia los aportes más modernos de la sociedad contemporánea. Es lo que hace Enrique Jardiel Poncela cuando decide insertar

en la trama novelesca las técnicas del cine y del *cómic*, que pronto se designarán respectivamente con el nombre de Séptimo y Noveno Artes.

Notas

(1). "La chalina, junto con el pelo largo y las pipas, eran elementos del atuendo modernista". Además, Alonso Zamora Vicente cita, como botón de muestra, el fragmento de una entrevista a Emilio Carrere, publicada en el periódico madrileño *La Esfera* el 4 de diciembre de 1915: "En los periódicos se reían de mis pelos largos y de mi cachimba, y me llamaban modernista", Alonso Zamora Vicente, edición crítica de *Luces de bohemia* de Ramón del Valle-Inclán, Madrid: Espasa Calpe, "Austral", 2006, p.268.

(2). También se podrían citar *Cristóbal Colón en la puerta del convento de la Rábida pidiendo pan para alimentar a su hijo expuesto* por Eduardo Cano en 1856 o *Don Álvaro de Luna enterrado de limosna en el cementerio de los ajusticiados fuera de Valladolid* del mismo pintor (1858).

(3). Para John Crispín, el término "putrefacto" fue inventado y puesto en circulación por Pepín Bello. Con esta palabra se condenaba todo lo culturalmente atrasado y se designaban los modelos para no seguir (Crispín: 17).

(4). CAMPSA: Compañía Arrendataria del Monopolio de Petróleos S.A. Su creación tenía un doble propósito: luchar contra las grandes compañías internacionales y fomentar la prospección y fabricación sintética de hidrocarburos.

(5). En la primera novela de Jardiel Poncela, *Amor se escribe sin hache*, era el léxico de la música el que asumía esta función ya que cada una de las partes de la novela llevaba el nombre de una composición musical: "terceto", "duo", "romanza".

(6). Desarrollo el tema de la subversión del mito literario de Don Juan a partir de la deconstrucción del mito cinematográfico encarnado por Rodolfo Valentino en el capítulo 1 de la segunda parte de mi tesis, *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20*, pp. 219-255 en particular.

(7). Traduzco y cito por Ruth AMOSSY, y Elisheva ROSEN (1982). *Les Discours du cliché*, Paris: CDU et SEDES réunis, p.131: "Par l'introduction d'un objet, d'une matière, pris dans le monde réel, [...] le tableau, c'est-à-dire le monde imité, se trouve remis en question."

(8). Según la definición del diccionario de la R.A.E, el caligrama es un "escrito, por lo general poético, en que la disposición tipográfica procura representar el contenido del poema." Los caligramas de Apollinaire han inspirado a los dadaístas franceses y los ultraístas españoles.

Bibliografía

Alary, Viviane (1999). "L'oeuvre dessinée de Ramón Gómez de la Serna", *Ramón Gómez de la Serna*, Université de Clermont-Ferrand: Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines, pp.191-202.

Crispín, John (1997). "La estética de las generaciones del 25" in *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García y coordinada por Enrique Baena, Actas del X Congreso de Literatura Española Contemporánea, Universidad de Málaga, 11-15 de noviembre de 1996, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 15-38.

François, Cécile (2005). *Enrique Jardiel Poncela et la rénovation de l'écriture romanesque à la fin des années 20*, Lille: A.N.R.T., 609p.

Jardiel Poncela, Enrique (1929). *¡Espérame en Siberia, vida mía!*, Edition de Roberto Pérez, Madrid: Cátedra, 1992, 490p.

--- (1930). *Pero...¿hubo alguna vez once mil vírgenes?*, Edición de Luis Alemany, Madrid: Cátedra, 1988, 538p.

Ortega y Gasset, José (1925). *La deshumanización del arte y otros ensayos de crítica*, Madrid: Espasa Calpe, col. "Austral" n°13, 1997, 222p.

--- (1925). *Ideas sobre el Teatro y la Novela*, Madrid: Alianza Editorial, 1995, 156p.

Pérez, Roberto (1996). Introducción de *Amor se escribe sin hache*, Madrid: Cátedra, 13-65.

Pérez Bazo, Javier (ed) (1998). *La vanguardia en España. Arte y literatura*, Paris-Toulouse: C.R.I.C. & Ophrys, 549p.

Senabre, Ricardo (1997). "Innovaciones en la poética de las vanguardias", in *El universo creador del 27. Literatura, pintura, música y cine*, ed.cit., 227-248.

Valle-Inclán, Ramón del (1924). *Luces de bohemia*, Edición de Alonso Zamora Vicente, Madrid: Espasa y Calpe, "Austral", 295p.

Valls, Fernando et Roas, David (2001). *Enrique Jardiel Poncela*, Madrid: Ediciones Eneida, col."Semblanzas", 138p.

Solitario de amor y el tercer género

[Teresa Giménez](#)

Saint Joseph's University

La narrativa de Cristina Peri Rossi mantiene un sostenido esfuerzo por combatir el discurso autoritario y represivo a nivel político, social, de género y de identidad sexual. A nivel de género su escritura rechaza la desigualdad de las relaciones basadas en la superioridad de lo masculino y la inferioridad de lo femenino. En *Solitario de amor* (1998) el patrón de dominación masculina se subvierte mediante Aída, una mujer que rompe todas las reglas del rol femenino perpetuado en la tradición del lector. Aída es una mujer excesiva y emancipada, que se niega a ser el sueño de nadie y se constituye su propia fantasía. En este ensayo analizo cómo la reversión de roles tradicionales y sus conductas concomitantes en *Solitario de amor* se relacionan con la transgresión visual de los retratos femeninos de Tamara de Lempicka.

Peri Rossi subvierte la ideología masculina o construcción cultural que establece relaciones desiguales partiendo de “la superioridad de lo masculino y la subordinación, devaluación e inferiorización de lo femenino” (Ramírez 44). El fundamento de esta

ideología no es biológico “-a pesar de tener como base las diferencias biológicas- sino construido, diseñado, acordado y sostenido por un sistema de creencias, adscripciones y expectativas” (Ramírez 39). Consecuentemente, la construcción cultural del género impone unos patrones estereotipados contra los que Peri Rossi abiertamente se rebela: “Therefore I rebel against traditional roles both in my personal life and in my writing, which means that I have to break away from the conditioning of society which sets definite and predetermined ways both for men and women” (Hughes 273-74). La autora censura la dominación masculina y resiente que su sistema desigual se haya perpetuado. La tradición patriarcal del erotismo tiene siempre como objeto a la mujer, por lo que, según Peri Rossi, las mujeres sólo existen como fantasía de los hombres:

No hay una tradición de erotismo que tenga como objeto al hombre. Lo universal sigue siendo varón, europeo y blanco, quiere decir que las mujeres en último término o son fantasías de los hombres o no existen todavía. Y las mujeres rebeldes son aquellas que no quieren ser la fantasía de nadie, que quieren ser su propia fantasía. Y como la literatura la han hecho los hombres, nos encontramos frente a un universo de fantasías masculinas. Esa es la tradición del lector. (San Román 1047)

La literatura de asunto amoroso ha institucionalizado unos patrones de conducta estereotipados enmarcados en torno al rol activo del hombre y el pasivo de la mujer. Sharon Magnarelli generaliza la dinámica de estos roles a partir de *María*, la novela romántica más leída en Latinoamérica. (1) Según Magnarelli, la superioridad del hombre en este tipo de novelas lo coloca en un rango físico e intelectual por encima de la mujer, y su rol gira en torno a la actividad: el hombre viaja, caza y se mueve en el

ámbito público de los negocios. La mujer, por el contrario, es intelectualmente inferior y débil, por lo que aguarda pasivamente en el hogar. (2)

Solitario de amor es una novela de asunto amoroso pero revierte esta tradición. Narrada en primera persona y desde la voz lírica de un innominado narrador masculino, gira en torno a un amor imposible. El narrador anhela desesperadamente la unión amorosa con Aída, el objeto de su deseo pero ella, mujer imposible, se muestra fría, distante y al final de la novela, lo rechaza. La relación es asimétrica y presenta una figura masculina y femenina atípicas en la que ella asume la fortaleza, la autodeterminación y la independencia del hombre mientras que él se sumerge en el rol del débil. Esta inversión, como subraya Consuelo Arias, revierte el imperativo heterosexual en el que la mujer se desgasta amando obsesivamente al hombre y éste, al revés de la mujer, se nutre de la pérdida:

By engaging in this modality of writing, Peri Rossi not only explodes the boundaries of representing the feminine, but she also reconfigures the positionalities of lover and beloved, inverting the traditional heterosexual imperative in which the woman experiences a loss of self in the structure of obsessive love and the man is nurtured by that which she loses. (192)

La desigualdad abismal de la relación y la ruptura con el modelo tradicional promueve el diálogo entre los estudios críticos de la novela. Varios de ellos afirman una inversión del género, o de los roles tradicionales, pero vinculan la voz masculina del narrador con la identidad sexual de Cristina Peri Rossi, declarada abiertamente lesbiana. (3) Mi interés en cambio se centra en la representación de Aída, prescindiendo de la identidad sexual de la autora o de la cuestionada identidad del narrador. Coincido con Peri Rossi

en que la pasión amorosa y obsesiva de la novela no depende del sexo “de quienes la gozan” (Judith Williamsom 79). No obstante, la realidad es que Peri Rossi encauza la pasión amorosa en la construcción de un hombre y de una mujer insólitos.

Especialmente interesa la de Aída por su parecido con los retratos femeninos de Tamara de Lempicka, una pintora polaca muy presente en la novela a nivel explícito e inspiracional. La artista aparece citada textualmente en la novela en relación con el gusto de Aída por sus retratos femeninos y porque posee unas reproducciones de su obra artística:

Compro, para Aída, que no está, una serie de láminas con reproducciones de Tamara de Lempicka. Sé que ama esos cuerpos musculosos y fríos, esos vestidos negros de corte fascista, esa belleza un poco sádica, por imposible. Tamara de Lempicka pinta siempre lo mismo: la belleza marmórea de cuerpos sin alma, de estructuras óseas casi opulentas pero autistas. Con el libro de Lempicka bajo el brazo, envuelto en un papel negro con flores rojas, voy al bar del Vips. (78-79)

A partir de esta cita me propongo mostrar cómo la transgresividad visual de los retratos de Lempicka se corresponde con la transgresividad de Aída. Para comprender el calibre de la artista y su colaboración en la novela he de considerarla primero en su contexto histórico, el del París de los años veinte. Con esta contextualización pretendo arrojar luz sobre cómo algunos de sus retratos femeninos, especialmente [*My Portrait*](#) (1929), se identifican con la conducta rebelde y antipatriarcal de Aída. Tras revisar y comentar estos retratos procedo a apuntar su presencia e impacto en la novela. Subrayo primero cómo su perspectiva cercana o *close-up* se traslada a la subjetividad del enfoque del

narrador. Seguidamente demuestro las correspondencias más obvias entre las mujeres pictóricas y la textual, haciendo hincapié en su monumental exceso físico y erótico. Afianzadas estas correspondencias, matizo y comparo el tratamiento erótico de la mujer entre pintura y novela. Por último, destaco cómo bajo los pronunciamientos de Aída y de su conducta antipatriarcal se asoman varios retratos de la artista. Tamara de Lempicka, una pintora polaca exiliada en París entre 1919 y 1929, pinta allí la mayoría de sus retratos femeninos que hoy en día la consagran como retratista de la época. Uno de ellos, *My Portrait* (1929) (Fig. 1), sintetiza la imagen y el estilo de la mujer moderna. Se trata de la *garçonne*, una nueva mujer joven, económicamente pudiente y emancipada, que se constituye como nueva categoría social y literaria en el París de entreguerras. (4) Esta mujer moderna disfruta de sus actividades laborales y sociales en el ámbito público. Su salida a la calle hace necesario su libre movimiento y consecuentemente un retoque de su imagen a cargo de las casas y revistas de moda, quienes imponen una estética cómoda y funcional. La *garçonne* abandona el cabello largo, los peinados complicados, las curvas, el realzamiento del busto y el corsé. A cambio, incorpora un estilo andrógino; de traje recto, peinado corto y atuendo masculino: la moda del siglo XX va disminuyendo las diferencias entre los sexos, a la vez que va dando un giro radical a la moda del siglo anterior. Mary Louise Roberts ha estudiado esta década en profundidad y al respecto comenta:

Notions of female fashion had undergone a profound transformation since the beginning of the century. According to the journalist René Bizet, for example, every aspect of female dress had not only changed but become the mirror opposite of what it had been in 1900. Both before and during the war, as the ideal of the voluptuous, curvaceous woman

gave way to a sinuous smooth, ‘modernist’ one, the compressed structural lines and highly ornamental fashions of the previous century were radically simplified. (658)

La presencia de la mujer es más notoria en la calle, en las novelas o en las revistas de moda. En cualquiera de estos lugares, especialmente en las revistas, se la proyecta imbuida de poder, nivelada con el hombre en su vestimenta y pasatiempos. Hasta tal punto cambia su imagen que verla sentada al volante de un automóvil, en una revista o en una novela, se hace habitual:

The fashionably dressed modern woman was also linked to the new consumer plaything of the decade: the automobile. At mid-decade, advertisers, novelists, and social observers pictured women (much more than men, it seems) behind the wheel of the car, creating a visual image of female mobility and power. (Roberts 674)

La moda, a pesar de su aparente superficialidad, adquiere connotaciones políticas, y los sectores más reaccionarios, resentidos ante la desestabilización de las fronteras entre lo masculino y lo femenino, hacen sentir sus quejas. La mujer vestida a la moda se considera una rebelde que proclama su desinterés por la familia y la maternidad (Roberts 672).

El nuevo porte y actividad pública de la nueva mujer redefine de alguna forma su rol tradicional y de ello dan testimonio las publicaciones y la literatura de la época. Los estudios del periodo corroboran que la publicación y, consecuente fama, de algunas novelas como *L’aventure sur la route* (1925) o *La garçonne* (1922) ayudan a difundir

el nuevo referente femenino entre la sociedad. La primera novela aporta la imagen de una fémina atípica que viaja en coche por toda Francia. La heroína es independiente y se mueve libremente gracias a su coche y a su cómodo atuendo. (5) *La garçonne*, de Victor Margeritte, el polémico best-seller de la época, difunde un patrón de conducta femenino mucho más radical y transgresivo. Su protagonista es una joven rebelde, peinada y vestida a la *garçonne* y desatada sexualmente en París. Allí combina encuentros homosexuales esporádicos con dos relaciones heterosexuales simultáneas. Whitney Chadwick y Tirza True Latimer refuerzan la contundencia de esta novela y afirman que su argumento sugiere las nuevas y radicales connotaciones sexuales implícitas en el rol activo de la nueva mujer. Ser mujer activa, como indican estas críticas, supone franquear múltiples fronteras:

[. . .] as the plot of *La Garçonne* (and the controversy surrounding its publication and phenomenal success) suggests, to be a modern woman in 1920s Paris was not only to be active but, above all, to be sexually active: to actively desire, to freely choose the objects of desire, to cross established boundaries of propriety dictated by gender, race, class, age, marital status. (7)

En este contexto histórico, de alto revuelo político, se ubica la obra pictórica de Tamara de Lempicka. Lempicka, como vemos en *My Portrait*, también se hace eco de los cambios polémicos de la mujer. Ella misma forma parte de la élite de mujeres jóvenes que disfrutaban de una vida libre y emancipada. De hecho, su cuadro refleja una anécdota real cuando sale a la calle vestida de mujer-automóvil e impacta a la directora de *Die Dame*, una revista alemana de moda, a confiarle el retrato para la portada. En el cuadro

la pintora se presenta así misma al más puro estilo *garçonne*: con un peinado corto, enfundada en un casco de piloto y dominando la máquina de la fuerza y la virilidad. (6) Mujer y coche son dos en uno, al corresponderse en la frialdad de los colores metálicos y en la rigidez de las líneas geométricas (Laughlin 99).

La portada de *Die Dame* consolida el ideal de la mujer moderna y su tiempo, “en el retrato perfecto de la época” (Néret 9). Incluso muchos años después, en 1974, la revista *Auto-Journal* admira la fidelidad del retrato con la mujer independiente: “Lleva guantes y un casco. Es inaccessible: una belleza fría e irritante tras la que se adivina a un ser formidable ¡esta mujer es libre!” (Néret 9).

La emancipación erótica de la mujer moderna es más patente en los desnudos de Lempicka. Éstos alimentan los comentarios de críticos a los que preocupa su carácter transgresivo y moderno: “Close scrutiny of this criticism reveals that many art critics during the interwar period were preoccupied with the ways in which her work attempted both to modernize and critique canonical images of the female nude in Western art” (Birnbaum 100). Por lo general, sus desnudos son unas gigantas autistas, voluptuosas y descompensadas que rompen las reglas de las imágenes canónicas del arte occidental. En [Seated Nude](#) (1928) posa una giganta de piernas y brazos descomunales descompensados con su reducida cabeza. Su autismo se refleja en sus ojos sin pupilas y en su mirada fría y vacua. En [Andromeda](#) (1929) reaparecen los descomunales muslos de la giganta anterior. La mujer sin pupilas dirige su hueca mirada hacia el cielo y en ese gesto se descubre un bocio grande. (7) El drama sexual de la obra se realiza mediante el contraste entre las redondeces sensuales de su cuerpo y el entorno geométrico de la ciudad del fondo: “In *Andromeda* the amplification of the figure in contrast to the

distorted cityscape dwarfed in the background heightens the sexual drama of this scene from a classical myth” (Laughlin 103). La binaridad sensualidad-geometría y mito-modernidad reaparece en [Adam and Eve](#) (1931). Asimismo las redondeces de sus cuerpos se enfrentan a la rigidez de los edificios modernos del fondo. La mujer está físicamente presente pero absorta mentalmente. Adán la acerca hacia sí rodeándola con el brazo por su cintura aunque el ademán ladeado de la mujer expresa su distanciamiento.

El erotismo de las gigantas es más explícito en aquellas pinturas como [La belle Rafaëla](#) (1927) o [Four Nudes](#) (1927) en las que las mujeres gozan sexualmente en grupo o en soledad. Frente a estas dos pinturas no es de extrañar que se haya comentado que la artista se apropia de un género monopolizado por la cultura patriarcal o incluso que Lempicka “parece haber inventado un tercer camino, un tercer sexo” (Néret 37). (8) La mujer *garçonne* de *La belle Rafaëla* yace auto-complaciéndose en soledad y exhibe su deleite con la mano que acaricia el pecho izquierdo, la apacibilidad de su rostro y el gesto sinuoso con el que retuerce su cuerpo. La asimetría entre sus colosales piernas, en relación con el resto del cuerpo, cae dentro de la distorsión física de las mujeres de la artista. El erotismo, más directo que en los otros desnudos, se impulsa gracias a la perspectiva cercana y frontal desde la que se nos invita a contemplarla. Para entender mejor este aspecto podemos compararla con la [Olympia](#) de Manet (1864). Birnbaum establece esta comparación y observa que la modelo de Manet posa para nuestro deleite pero se la proyecta de lado. Además, la elevación de la modelo por encima del nivel del espectador la resguarda un poco del mismo. *La belle Rafaëla*, por el contrario, es más sugerente gracias a su perspectiva cercana y frontal. La frontalidad y su rebajamiento a

nivel del espectador proyecta su sexualidad sin ningún tipo de recato. Esta mujer, según Birnbaum, nos invita a unirnos a ella:

It is as if we are in the process of moving directly on top of her ample body, confronting her dead-on and from the same level in a sexually charged manner. Lempicka's use of perspective here makes its own explicit claim for the fantasy of sexual control from a female perspective. It is as if she's inviting her viewers, female and male, whatever their sexual orientation, into bed with her young model, Rafaela. (100)

En *Four Nudes*, la actividad sexual se goza en compañía. La sensualidad de los rostros absortos y vueltos hacia arriba, junto con el retorcimiento de sus cuerpos, ostenta el deleite de esta orgía homosexual. Las cuatro mujeres lucen cuerpos robustos y todo en ellas es grande: sus bocios, sus espaldas y sus brazos musculosos. La distorsión propia de los desnudos de la pintora se constata en las desmesuradas piernas del cuerpo más cercano al espectador enfrentadas contra su distorsionado vientre. La obra parece haberse inspirado en [The Turkish Bath](#) de Ingres (1862) aunque su gran diferencia radica en la perspectiva. La de Lempicka es más inmediata, lo cual explica por qué excluye partes del cuerpo como si no cupieran en el lienzo:

Many critics have compared Lempicka's *Group of Four Nudes* to Ingre's celebrated *Turkish Bath* of 1862, with its erotic display of the exoticized and multiplied female nudes in a harem, in order to understand the traditions to which she responded. Lempicka's use of an even closer viewpoint and more severely cropped framing device, but from a female

vantage point, may be what earned her the reputation of a perverse

Ingres. (Birnbaum 102)

La escena de *Group of Four Nudes* es tan intensa que sus cuerpos eclipsan el fondo del cuadro, agravando de paso la intimidad entre el espectador y la escena de la orgía.

Si bien esta técnica se manifiesta en la mayoría de las obras de la artista, su intensidad varía en cada una de ellas. En *Seated Nude* corre un poco más el aire entre la parte derecha del cuadro y la inferior izquierda por donde se pliega la tela. La gigante aparece casi de cuerpo entero, su cabeza está recortada por la parte superior y por la parte inferior se le recortan los pies. El cuerpo de *La belle Rafaëla* se acerca más al primer plano achicando la distancia entre su cuerpo, recortado por los pies y por el codo, y el espacio del espectador. En [*Young Lady with Gloves*](#) (1930) no hay hueco para el fondo. La mujer sólo cabe de torso y escasamente alcanza la parte superior del sombrero. *Andromeda*, retratada de rodillas para arriba, alivia un poco más la tensión porque su cuerpo, arrimado a la derecha, abre un espacio desde el cual se vislumbra el paisaje urbano del fondo. Los amputados cuerpos de *Adam and Eve* bloquean el paisaje urbano que apenas se divisa por la parte superior del cuadro.

Peri Rossi traslada la técnica visual de Lempicka --el *close-up* y su consecuente fragmentación-- a *Solitario de amor* en la fragmentación narrativa de su estructura y la perspectiva cercana y exclusiva de su innombrado narrador. Desde esa perspectiva observamos su relación amorosa con una mujer física, psicológica y discursivamente concordante con las mujeres de Lempicka. La novela se organiza en torno a la memoria del narrador que revive su relación amorosa, y por ello la narración no discurre fluidamente sino que se organiza en secuencias, separadas en el texto por espacios en

blanco y ordenadas por la arbitrariedad del recuerdo. Además los *flash-backs* de la pasión amorosa se intercalan con sueños e historias sobre seres patológicos que entorpecen más la fluidez de la novela. (9) La fragmentación estructural se complementa con la dislocación narrativa causada por la perspectiva exclusiva y monologante del narrador, quien monopoliza el discurso. La comunicación entre los amantes, como indica Nicola Gilmour, es disfuncional. A Aída apenas la oímos hablar, y sólo como pretexto para sumergirnos en la subjetividad del narrador:

The fragmented structure of the narrative is reflected within the novel by the strikingly dysfunctional communication between the characters. The few conversations transcribed in the novel rarely exceed more than a couple of interchanges and the format of *Solitario de amor* is essentially that of a monologue. Any remark made by Aída triggers even more reflections *about* her, converting her yet again into an object of the narrator's contemplation rather than a contemplating subject in her own right. (126)

A Aída la visualizamos a través de la subjetividad exclusiva del narrador que nos la entrega por partes, fragmentada en zonas erógenas y concretas del cuerpo:

The fragmentation of the structure of the text complements the fragmentation of the body of Aída which, despite being described as a whole, 'una entidad única, indivisible' (11), is largely represented in fragmented parts, in sexualized, erogenous zones: nipple, breast, clitoris, vulva, vagina and the unattainable uterus. (Gilmour 126)

Aída ocupa y eclipsa la visión del narrador como las mujeres de Lempicka acaparan el espacio del lienzo. La presencia de Aída en su subjetividad es de tal magnitud que lo abrumba y no le deja ver su físico. La cercanía (el *close-up*) con que percibe a Aída limita su perspectiva: no acaba de verla entera. Si bien Aída es una mujer de tamaño grande, el narrador la amplía hasta la enajenación. Se ve abandonado, y experimenta una fobia alimenticia porque sólo quiere nutrirse de Aída “de sus jugos, de su carne, de sus secreciones, de su voz, de sus emanaciones”: no quiere introducir en su cuerpo “sustancias ajenas a Aída” (46), es su droga dura que lo aliena del mundo, del tiempo, del espacio y hasta de sus “señas de identidad” (45). Su amor es absoluto y lo transporta del ámbito de lo pre-lógico y lo pre-racional: “En la soledad del paraíso anterior a la caída” habita con Aída, como Adán con Eva (26). Pero por razones ajenas a su voluntad se ve siempre arrojado de allí a un infierno “de ruido y de turba, de puertas de metal y escaleras mecánicas” (26), “a una isla de hormigón y de cemento” (11). El narrador entonces flota por las calles como un hombre enajenado, “sin costumbres, sin horarios, sin orden, sin pilares de realidad” (45). (10) Sin raíces, existe en una “isla, solitario y desconocido fuera del tiempo y del espacio” (63).

El narrador quiere hacerse uno con Aída, su propia imagen, y se bautiza a sí mismo

Melibeo:

[. . .] soy el espejo que te refleja, soy una lámina de azogue sin tacha, soy tu marido, tu padre, tu hijo, tu amante, soy tu admirador, tu contemplador, tu feto, tu entraña, tu masturbación, soy tu menstruado sangrante, tu dolor de parir, tu placer de estremecerte, tu goce, tu angustia y tu imagen. Melibeo soy. (114)

Con ello Peri Rossi dialoga intertextualmente con *La Celestina*: su narrador se suscribe a una tradición amorosa que la escritora rechaza, la del amor imposible y los paradigmas de actividad-masculinidad y pasividad-feminidad. (11) El protagonista masculino de Peri Rossi, como el personaje masculino de *La Celestina*, se observa pasivo, mientras que Aída, como las mujeres de *La Celestina*, rebelde. Aída ama los cuerpos carnosos de Tamara de Lempicka y recibe del narrador mismo reproducciones de la artista:

Compro, para Aída, que no está, una serie de láminas con reproducciones de Tamara de Lempicka. Sé que ama esos cuerpos musculosos y fríos, esos vestidos negros de corte fascista, esa belleza un poco sádica, por imposible. Tamara de Lempicka pinta siempre lo mismo: la belleza marmórea de cuerpos sin alma, de estructuras óseas casi opulentas pero autistas. (78-79)

Aída coincide físicamente con cualquiera de las gigantas de la pintora: “es una identidad única, indivisible, con algo de gigante en una playa desierta, con algo de matrona romana en un patio de piedra” (10); “una gran estatua de mármol abandonada en una playa. Una gigante muerta. Un gran bulto de carne sin sensibilidad ni memoria” (55); sus piernas “de estatua romana,” “sólidas, de una sola forma, anchas, amplias, solemnes” (71); su vientre, “ancho y opulento” (68); y sus senos blancos dos esferas concéntricas equidistantes (10, 55). La grandiosidad física de Aída se desiguala en algunas partes del cuerpo así como ocurre con las féminas de Lempicka. La opulencia de sus senos, piernas y vientre se distorsiona con la pequeñez de su sexo: “Como si en lugar de ser el sexo de una matrona romana, fuera el sexo de una niña imberbe, a la que

todavía no le nació el vello entre las piernas” (72). Sus pies también pequeños (96), como su sexo, dislocan su altura y su cuerpo “un punto menos que opulento” (17).

En el andar de Aída observamos el autismo característico de las figuras de Lempicka: camina “vuelta hacia adentro,” “sumergida en la autocontemplación como un gran ídolo autista” (18, 41). Rara vez la oímos hablar, y el narrador afirma que ella no le oye y le mira sin verlo: “Aída no me oye. Aída, testigo de sí misma, está sumida en su remoto como una concha invertida. Como un caracol encerrado” (42). Autista y físicamente apabullante, Aída se corresponde con cualquiera de las gigantas autistas y distorsionadas de Lempicka: la de piernas arquitectónicas que reposa en *Seated Nude*, o a las féminas sin pupilas de *Adam and Eve* o *Andromeda*, con sus geométricos senos de piedra.

La inmediatez física de Aída se ofrece también en su conducta sexual, tan excesiva como su propio cuerpo: es un animal, una “enorme” comadreja que exige su goce sexual y devora sexualmente a sus amantes. Cuando sale de su cuarto lo hace para atrapar a su presa “que arrastrará hasta su aposento y cultivará, aderezará, seducirá, combatirá y devorará ávidamente, rodeada de sus trofeos anteriores, de sus armas antiguas, de sus objetos favoritos en tanto dure su deseo” (128). Cuando este deseo termina, expulsa a su amante, el narrador desolado que se consuela con su recuerdo. El orgasmo de Aída evoca el de *La belle Rafaëla*. Las dos mujeres controlan su deleite sexual y la participación del espectador. La giganta de Lempicka, gracias a la perspectiva frontal y al *close-up* se impone al espectador igual que Aída al narrador y al lector.

Por esta razón, el erotismo domina la novela mediante una exaltación enfática y constante del cuerpo sin precedente según Gabriela Mora en las letras hispánicas (107). Ese cuerpo se fragmenta en zonas concretas y erógenas como los senos “erizados” que frecuentemente despuntan bajo la camisa o la malla de Aída. El fetichismo, o fijación en esta parte del cuerpo, junto con su sutil correspondencia del tejido, vinculan la novela con Lempicka, cuyas pinturas también manifiestan fijaciones, en un guante o un pañuelo, o en el seno sólido o erecto. Tricia Laughlin explica:

Accordingly, it is difficult to pin down Lempicka’s fetish. As discussed above, in certain works the fetish object appears to be gloves or a scarf. In many other works, however, there is not a particular emphasis on accessory items, but on a part of the female body. The frequent emphasis on the breasts as solid objects, with nipples erect, suggests in some cases that this is the body fragment Lempicka may have fetishized. (102)

La mujer de *Adam and Eve* y la de *Andromeda* lucen senos empedrecidos, mientras que los senos de *Young Lady with Gloves* o [Woman with a Green Glove](#) (1928) despuntan (como los de Aída) bajo la tela. Gilles Néret explica la fusión tela-piel como un préstamo de Ingres: “Tanto en el maestro como en la alumna se mezcla la carne con la tela. Hombros y brazos son de la misma materia que la seda y el terciopelo, los pliegues de la tela son como las arrugas de la piel” (44). Picón añade que no hay nada tan excitante, sutil e ingresco como cuando se establece una armonía perfecta “entre un terciopelo y un trozo de carne desnuda, entre un chal y un mechón de pelo; como la línea del encuentro entre un comienzo del pecho y un escote, entre un brazo y un guante alto” (Citado por Néret 44). (12) Lempicka entra en el juego de las insinuaciones

sensuales entre el tejido y la carne en *Young Lady with Gloves*, una joven cuyo vestido se ciñe de tal forma al cuerpo que “uno no sabe exactamente donde comienza la carne y donde termina el vestido” (Néret 44), y cuyos mismos guantes se le adhieren a la piel. Las arrugas del vestido de *Portrait of Ira P* también dejan vislumbrar su ombligo y el triángulo de su sexo, mientras que su pañuelo rojo y ondeante resalta su sensualidad, como lo hace el pañuelo en las mujeres de *My Portrait* y *La Belle Rafaela*.

Peri Rossi incorpora también el fetichismo a *Solitario de amor*. Raúl, el psicólogo amigo del narrador, le cuenta sobre fetichismos patológicos: cómo un médico se enamora de una paciente al ver su ombligo, su “vientre liso, color aceituna, los muslos largos y firmes, sin un vello, el nacimiento de la cintura”(119); y cómo un hombre asalta mujeres para robarles zapatos negros, de charol y del pie izquierdo. El narrador, como esos pacientes, se muestra sensible a las sandalias o las mallas negras, y se estimula al visualizar a Aída en el acto de calzarse una sandalia: “Contemplo las sandalias, imagino a Aída en el momento de encajar suavemente los dedos en el estuche de cuero, como yo encajo mi sexo en el suyo. Soliviantado por la imagen, compro dos pares diferentes [. . .]” (111). Igualmente se excita sobremanera al ver y palpar los senos de Aída bajo el tejido de la malla o la camisa: “pegados al tejido sobresalen, firmes y erguidos” (15); “los pezones erizados” (16); “los pechos blancos, con sus ejes concéntricos” (32); “el pezón mojado, se pega a la tela, se endurece, crece, adquiere consistencia, se convierte en una cresta montañosa, es una atalaya” (68); los senos “por el entramado de la tela” (69). Análogamente a los usos fetichistas en la pintura de Lempicka se observa al narrador de Peri Rossi:

Tu pezón, que no toco, bajo mi mirada se hincha y aumenta. Mirándolo fijamente, me mojo con abundante saliva los dedos. Traslado la saliva hasta la tela negra. Sobre la tela, contoneo tu pezón con mi blanca saliva. Describo pequeños círculos concéntricos y giratorios. La tela se va tiñendo de blanco sobre tu pezón. Me retiro un poco y desde arriba contemplo mi obra. El blanco líquido sobre la tela negra crea una zona de nieve, de reflejos densos. (71)

El narrador, por fin, se revela en su fijación: “Pero no es otro mi deseo: quisiera ser la malla, quisiera ser la tela sobre su cuerpo, no tener más vida ni más consistencia que ésta. Si fuera la malla negra, podría estar todo el tiempo sobre su piel, ciñéndola, de los pies al escote” (96).

Pero Aída, fiel a la *garçonne*, emancipada moderna como la de *My Portrait*, rechaza las fijaciones del narrador. Por eso desmitifica y desacraliza las asociaciones tradicionales de la casa en cuanto signo de la pasividad femenina y de la llave en tanto actividad masculina. La casa equivale al sexo de Aída y la llave al sexo del narrador, pero ella proclama que “Otra es la tradición de las llaves, otra es la tradición de las casas” (29). Aída gobierna su actividad sexual, y la habita “como si fuera su propio útero” (127). Gobierna y controla su acceso y al narrador, en cuanto llave, lo declara “el transeúnte, el viajero, el visitante, el paria” (127), lo mantiene al margen, y lo reduce a “un hombre sin llave, es decir, un hombre sin sexo” (50).

Aída y el narrador constituyen radicalizaciones invertidas del discurso patriarcal. Él encarna la mujer que sueña con casarse y ejercer de guardián del hogar: “Me he vuelto un hombre convencional, por amor a Aída: me gustaría casarme con ella. Cualquiera

cosa que me asegurara su visión, su presencia, su contacto, su lugar y mi lugar, juntos” (80). Aída, en cambio, detesta el matrimonio porque, según ella, “es la peor humillación de la mujer” (55). Aída sólo quiere su libertad, y por eso el narrador la llama la “parida por nadie, la mujer sin madre, la que no tiene nombre, ni antepasados, ni progenie, ni marido” (26). Como lo haría la protagonista de *My Portrait* “fuma hach y bebe Cointreau” (113), conversa con sus amigos de películas, de libros, de sucesos políticos (94). Por fin, Aída rechaza el sueño de su padre de “una hija dócil y tranquila, arquitecta, en lo posible, buena esposa, amante de su hogar y dominada por su marido” (115), el de su primer amante de un “matrimonio feliz con muchos hijos excursiones a la montaña y pesca submarina” (115), y el de su ex-marido de “una esposa perfecta: casta, buena cocinera, solícita con las amistades, con su familia.” (116). En cambio, Aída se realiza como su “propio sueño” el de las imágenes contrapuestas de Tamara de Lempicka: la mujer narcisista de *Young Lady with Gloves*, y la Aída segura de sí misma que se viste de amazona y se identifica con la mujer peinada a lo *garçonne*, en traje de montar y con zapato inglés que posa en [Portrait of the Duchess of La Salle](#) (1925). La primera imagen, como indica Tricia Laughlin, es la de una mujer narcisista adornada para ser objeto de deseo masculino:

One could argue that images such as *Jeune Fille en Vert* simply recast the classic Freudian narcissistic woman, who develops a ‘narcissistic investment’ in her own body. In this so called normal path of femininity, the narcissistic woman pampers her body and strives through artifice to become the object of male desire, in effect believing that she is which the male wishes to possess. (100)

La feminidad de la mujer narcisista se asoma en la ornamentación de su atuendo así como en su amaneramiento, o estudiada artificialidad, con la que ase el sombrero o apoya su muñeca en el vestido. La fragilidad de su porte contrasta con la seguridad de la duquesa. Este cuadro, como indica Stephanie Penck, está pintado en la tradición clásica del pavoneo con sus elementos propios -como la alfombra roja, la columna y la cortina- para realzar el poder y autoridad de esta mujer: “It is painted in the tradition of the classic swagger portrait with the usual attributes of power, such as the red carpet, the curtain and the column in the background” (40). La distensión de su pose se aprecia en su cuerpo apoyado entre el escalón y la columna, y en la mano que descansa en el bolsillo. Aída se identifica con este tipo de mujer y su identificación es coherente no sólo en el porte sino en los pronunciamientos y conducta antipatriarcal implícitos en su fachada.

Resumiendo, *Solitario de amor* es una novela de asunto amoroso que revierte los patrones estereotipados de la tradición literaria enmarcados en torno al rol activo del hombre y el pasivo de la mujer. La construcción de Aída es atípica y se identifica en general con la también inusual construcción de la mujer retratada por Tamara de Lempicka. Con el propósito de revertir la tradición, la novela se apoya en la obra artística de la pintora, fiel a la mujer activa y emancipada del París de entreguerras. La *garçonne* aparece constantemente en sus retratos y en varias de sus facetas: dominando impasiblemente la máquina de la fuerza y la virilidad, o gozando abiertamente de su sexualidad. Estos retratos critican y se divorcian de la tradición del desnudo históricamente unida al discurso patriarcal. El sello imborrable de Lempicka se vislumbra con claridad en la novela. La artista pinta siempre los cuerpos voluptuosos y distorsionados de gigantes autistas desde una perspectiva tan cercana que arrasa con el

espacio del lienzo. El *close-up* con que acerca a sus gigantes al primer plano limita la visión más allá de sus cuerpos por lo que ha de fragmentarlos para que quepan en el lienzo. Esta técnica se traslada a la novela y gracias a ella la reversión femenina se hace más que evidente. Aída, proyectada desde tan abrumante inmediatez nada tiene de frágil ni sumisa. Al contrario, esta mujer arrasa la subjetividad del narrador y preside el espacio textual de la novela: Aída es una gigante voluptuosa y autista. Su dimensión es de tal calibre, y la perspectiva del narrador tan limitada, que nos la describe por partes: fragmentada en zonas erógenas y concretas de su cuerpo. Esta fémica detesta las instituciones y los signos del discurso patriarcal y las redefine, tal y como lo hicieron las mujeres modernas de los años veinte que posan en los retratos de Lempicka. Está claro que la subversión del discurso de dominación masculina en *Solitario de amor* se inspira en la subversión pictórica en los retratos de Tamara de Lempicka. Si de la pintora se dijo que construye un tercer camino, o un tercer sexo, se puede decir que Peri Rossi lo incorpora en *Solitario de amor* para crear la versión literaria de este tercer camino.

Notas

(1). Doris Sommer ha estudiado la novela romántica latinoamericana en profundidad y subraya que *María* es probablemente la novela del siglo diecinueve más leída en todo Latinoamérica: “As Colombia’s national romance and probably the most popular nineteenth-century novel in Latin America –more widely read and imitated than any other (to the point of filling the slot for foundational novel in the syllabi of countries

such as Puerto Rico, and Honduras) and also the subject of early and recent films – *María's* canonical status is surprising, almost perverse” (172).

(2). Respecto a esta novela Magnarelli comenta: “It is perhaps most interesting that in the stereotype of the love story, it is the male who pursues, woos, proves himself a worthy male, while the female sits back and watches. In other words, he is all activity, she unmoving. [. . .]. [. . .] men are also portrayed as attending to the hunt and business, while women concern themselves with the home and religion. Men are physically stronger, while women are weak, although moral strength seems independent of gender. Men are better educated, more well-traveled, and thus more worldly and knowledgeable than women. Somewhat over simplified, it might be said that the men in this novel go out and do things (are active) while women sit home and wait” (27).

(3). Gabriela Mora apunta que una de las expresiones de la desmitificación del amor en la novela se canaliza a través de la reversión de los roles sexuales (110). Mary S. Gossy propone una lectura lesbiana del texto (240). Linda Gould interpreta al narrador como un ser transgresivo que permite la fusión de experiencias heterosexuales y lesbianas con sueños y fantasías comunes a los dos sexos (150). Nicola Gilmour subraya un transvestismo de la autora en su narrador (123). Rosemary Feal Geisdoffer entiende la lectura de la novela as “a ‘queer’ text” (“Cristina Peri Rossi” 57). Consuelo Arias propone una interpretación de un texto “‘queer’ by a ‘queer’ writer” (184).

(4). Birnbaum resalta que en el autorretrato de Lempicka aparece esta mujer garçonne que emergió como categoría literaria y social: “Her *Self-portrait* tries to give visual representation to the emergence of the Parisian modern woman or *garçonne* a new social and literary category epitomized by the mass media’s promotion of images of young, ostensibly emancipated, and economically independent women”(95).

(5). Roberts cita un pasaje de la novela donde se describe la libertad de movimiento de esta mujer: “In *L’aventure sur la route*_(1925), a popular novel about a modern woman who tours France in her new car, the heroine is described as a beautiful, sleek animal who moves effortlessly in the clothes she wears: ‘An astonishing ease accompanied all of her movements. It seemed as if her clothes imposed no servitude upon her; she moved with the glorious animal independence of gymnasts in their tights’” (674).

(6). Como indica Tricia Laughlin su posición al mando del automóvil la sumerge de lleno en la cultura masculina del automóvil: “In *Auto portrait*_of 1925, the artist depicted herself behind the wheel of a gleaming automobile. Placing herself figuratively in the seat of power, she draws on the appeal of the booming automobile culture, encoded as masculine in its evocations of speed and machine-age ingenuity” (99).

(7). Gilles Néret subraya la herencia ingresca de la artista. La representación del bocio grande es, entre otras, una de las características que unen al maestro y a la artista: “La identificación con Ingres va tan lejos, que Tamara, a veces, reproduce una de las deformaciones típicas de este defensor de la tradición y del orden establecido. Esto ha llevado a que se diga de sus heroínas, desde Thetis hasta Angélica, que tienen ‘bocio’. Si comparamos la *Andrómeda* (lám. pg. 27) de Tamara con *Angélique* (lám. pg. 26) de Ingres, veremos que ambas denotan la misma carnosidad, las mismas distorsiones de brazos y cuerpo e incluso el mismo bocio que, como es sabido, constituye el atributo de las mujeres cuya glándula tiroide hipertrofiada las predispone a una vida sexual especialmente activa” (48).

(8). Birnbaum hace el primer comentario. La crítica apunta la radicalidad de sus desnudos con respecto a su autorretrato y al respecto dice: “Although her 1929 Self-portrait takes on the question of the modernity and stylishness of the garçon image, her nudes radically challenge and usurp a genre that has long been the commodity of Patriarchal culture” (103).

(9). Nicola Gilmour conecta la fragmentación estructural de la novela al fetichismo. Creo que la fragmentación también puede estar inspirada en la fragmentación visual de Lempicka. Gilmour comenta: “Similarly, the novel consists of a number of disjointed sections, uneven in length, which seem more like flashes of memory than an organized text. A number of anecdotes specifically recounting

fetishistic behavior serve to fragment the narrative even further. [. . .]. Several dream sequences are also included in the narrative, which, aside from serving as an unconscious counterpoint to the narrator's conscious monologue, also rupture the narrative flow" (126).

(10). Su visión idealizada del amor choca con el desarrollo urbano y se puede decir que coincide claramente con la escena de la pareja bíblica, la de *Adam and Eve* (Fig. 4), también envuelta en el entorno urbano y geométrico de la ciudad moderna.

(11). Sharon Magnarelli describe cómo *La Celestina* invierte los códigos de comportamiento femenino. La inversión, según Magnarelli, tiene una función temática y una influencia estructural. Los personajes femeninos controlan las acciones de los hombres que viven sometidos a la autoridad de la mujer: "Quizás la dimensión más innovadora de *LC* es la subversión de los códigos de comportamiento femenino. Se da una inversión del paradigma actividad-masculinidad/pasividad-feminidad. Esta inversión, además de tener función temática, también ejerce influencia estructural. Determina la acción de la obra y el movimiento de la trama. Los personajes femeninos son los que manipulan, actúan y controlan el destino y las acciones de los personajes masculinos. Estos viven y mueren en función de las figuras femeninas. [. . .] En LC los hombres se someten a la autoridad de las mujeres, bien sea por amor, bien sea por intereses económicos o sexuales" ("El espacio" 383).

(12). El comentario de Picón no se refiere concretamente a la obra de Lempicka pero estoy de acuerdo con Néret en que “igualmente podría referirse a Tamara” (44).

Bibliografía

Arias, Consuelo. "Writing the Female Body in the Texts of Cristina Peri Rossi: Excess, Monumentality and Fluidity." *Literature and Homosexuality*. Ed. and Introd. Michael Meyer. Amsterdam, Netherlands: Rodopi, 2000.183-203.

Birnbaum, Paula. "Painting the Perverse: Tamara de Lempicka and the Modern Woman Artist." *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Ed. Whitney Chadwick y Tirza True Latimer. New Jersey: Rutgers UP, 2003.95-107.

Chadwick, Whitney y Tirza True Latimer. "Becoming Modern." *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Ed. Whitney Chadwick y Tirza True Latimer. New Jersey: Rutgers UP, 2003.3-19.

Domínguez, Carmen. *La subversión del discurso autoritario en la narrativa de Cristina Peri Rossi*. Diss. University of Cincinnati, 1994.

Feal, Rosemary G. "Cristina Peri Rossi and the Erotic Imagination". *Interpreting the Spanish American Essay. Women Writers of the 19th and 20th Centuries*. Ed. Doris Meyer. Austin: U of Texas P, 1995. 215-226.

Gilmour, Nicola. "Mothers, Muses and Male Narrators: Narrative Transvestism and Metafiction in Cristina Peri Rossi's *Solitario de amor*." *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* 15.2 (2000):122-36.

Gossy, Mary S. "Not So Lonely: A Butch-Femme Reading of Cristina Peri-Rossi's *Solitario de amor*." *Bodies and Biases: Sexualities in Hispanic Cultures and Literatures*. Ed. and Introd. Roberto Reis. Ed. David William Foster. Introd. Dário Borim Jr. Aftwd. Naomi Lindstrom. Minneapolis, MN: U Minnesota P, 1996. 238-45.

Laughlin, Tricia. "Tamara de Lempicka's Women Art Criticism 13.1 (1998): 97-106.

Levine, Linda Gould. "Cristina Peri Rossi's Gender Project: Rewriting Male Subjectivity and Sexuality in *Solitario de amor*." *Latin American Women's Writing: Feminist Readings in Theory and Crisis*. Ed. & Introd. Anny Brooksbank Jones and Catherine Davies. Aftwd. Jean Franco. New York, NY: Oxford UP, 1996. 148-62.

Magnarelli, Sharon. *The Lost Rib: Female Characters in the Spanish-American Novel*.

Lewisburg: Bucknell UP, 1985.

---. "El espacio femenino en tres obras del medioevo español: de la reclusión a la transgresión." *La Torre* 1.3-4 (1987): 365-388.

Margueritte, Victor. *La garçonne*. Paris: Flammarion, 1978.

Mora, Gabriela. "Solitario de amor de Cristina Peri Rossi: Una desmitificación del amor y otros retos." *Hacia un nuevo canon literario*. Ed. & Introd. Joanne Engelbert. Ed.

Dianne Bono. Montclair, NJ; Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1995. 105-20.

Néret, Gilles. *Tamara de Lempicka, 1898-1980*. Trad. María Ordoñez-Rey. Köln :

Benedikt Taschen, 1994.

Penck, Stephanie. *Tamara de Lempicka*. Munich; London: Prestel, 2004.

Psiche, Hughes. "Interview with Cristina Peri Rossi." *Unheard Words: Women and Literature in Africa, the Arab World, Asia, the Caribbean and Latin America*. Ed. Mineke Schipper. Trans. Barbara Potter Fasting. London: Allison & Busby, 1985. 255-274

Ramírez, Rafael. *Dime capitán: Reflexiones sobre la masculinidad*. Río Piedras: Huracán, 1999, 2ª.ed.

Rienzi, Raymond de. *L'aventure sur la route: roman d'une faible femme et de sa petite auto*. Paris: Flammarion, 1925.

Roberts, Mary Louise. "Samson and Delilah revisited: The Politics of Fashion in 1920s France." *The Modern Woman Revisited: Paris Between the Wars*. Ed. Whitney Chadwick y Tirza True Latimer. New Jersey: Rutgers UP, 2003.65-94.

San Román, Gustavo. "Entrevista a Cristina Peri Rossi." *Revista Iberoamericana* 58.160-161 (1992): 1041-48.

Sommer, Doris. "María's Disease: A National Novel (Co)Founded." *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: U of California P, 1991. 172-203.

Williamson, Judith. "Yo me percibo como una escritora de la modernidad': Una entrevista con Cristina Peri Rossi." *Mester* 32.1 (1993):67-87.

La liberación a través del arte en *Te doy mis ojos* de Icíar Bollaín

Jorge González del Pozo

University of Michigan-Dearborn

Her face crunches the canvas into a cubist tear.

There is nothing so small as the empty ducts of
her eyes.

(Wynne 18) (1)

He tried to trick me many times and I admit it:

He succeeded too — at tricking. And maybe too
many times.

...

Eyes, eyes, eyes . . . eyes.

(Kandinsky 61) (2)

Icíar Bollaín recoge a través de su película *Te doy mis ojos* (2003) (3), la muy alarmante situación de la violencia de género en España de manera sensible y en un claro intento de comprender tanto el punto de vista masculino como el femenino (4). Es decir, si bien Bollaín denuncia los malos tratos recibidos por las mujeres a manos de sus esposos o compañeros, también se preocupa por mostrar una visión del problema de estos hombres violentos que son incapaces de solucionar sus disputas de una forma pacífica.

No obstante, y como es lógico, se centra en la víctima de esta violencia doméstica y las diferentes fases por las que tiene que pasar la mujer acosada y amenazada para salir de una angustiosa situación de humillación y riesgo mortal que corre junto a su “amor” (5). Este ensayo presenta los diferentes estadios por los que pasa el hombre y, sobre todo, la mujer en los intentos desesperados de mantener una vida digna y una relación de pareja razonable (6). Para Pilar (Laia Marull) la vida con Antonio (Luis Tosar) se está convirtiendo en un calvario que ya le está generando graves traumas y puede incluso llegar a situaciones de peligro extremo. Para esta mujer el descubrimiento de la vida fuera del hogar, de manera específica su entrada en el mundo del arte, le abre los ojos a otra realidad alejada de su sufrimiento. Este estudio propone, de manera general, cómo el arte supone una liberación para la protagonista que le permite desarrollar sus deseos individuales y a la vez alejarse de un marido opresor para poder llevar una vida digna y segura. De manera específica, este análisis expone cómo la utilización del arte en el film, a modo de *ékfrasis*, ayuda a la protagonista a abandonar su precaria situación e ilustra de manera reveladora las diferentes dinámicas que están atravesando las vidas de los personajes.

Resumiendo brevemente el argumento, Pilar es una víctima de los malos tratos conyugales y Antonio es un hombre de clase media que intenta luchar sin éxito contra sus miedos y complejos pero fracasa y descarga su ira violentamente contra su mujer (7). Pilar en su intento de huida del hogar comienza a trabajar en un museo en Toledo y descubre poco a poco, mediante la relación con sus compañeras de trabajo y, sobre todo, al adentrarse en el rico mundo de la pintura y sus significados, que hay esperanza, que hay una vida más allá de su hogar y que no está condenada a sufrir vejaciones y

humillaciones. Pilar consigue superar sus miedos, empieza a conocerse y a controlar las relaciones de poder a las que se había visto sometida por su marido y, mediante un proceso de liberación que le proporciona el arte, logra salir de su terrible matrimonio. La situación de Pilar es de pánico total, tal como establece Bollaín en la secuencia inicial: Pilar, huyendo del hogar con su hijo debido a uno de los ataques de Antonio, busca refugio en casa de su hermana. El miedo que domina a la protagonista es tal que no es capaz ni siquiera de exponer claramente lo que le ha ocurrido o de expresar su sufrimiento cayendo en una espiral de introversión (ver Van Buren 34). Esta incapacidad de comunicar lo que siente y piensa es una constante durante toda la película. El nivel de coerción que sufre Pilar la lleva a recluirse en sí misma, silenciando los malos tratos que ha venido padeciendo en su matrimonio. La falta de identidad femenina para Pilar y la búsqueda de ésta a lo largo del film es la esencia de la lucha de las mujeres por sobreponerse a sus miedos y, más que nada, a las represiones que les imponen los hombres.

El control que aplica Antonio a su mujer en forma de la reclusión en su casa, la falta de acceso a medios económicos, el escrutinio de cualquier actividad social que ella realiza y, más gravemente, el dominio físico a través de la violencia que despliega este hombre, resume su propia inseguridad, como Jacques Lacan explica conectando la agresividad con el narcisismo (ver “Aggressivity and pshycoanalysis” 22). Es decir, el egoísmo de Antonio, y la preocupación exclusivamente en su bienestar deviene en el control total sobre las acciones y los pensamientos de Pilar. Antonio también padece una carencia de identidad que sólo se ve cubierta cuando está al lado de su esposa en los términos que le interesan. De manera más clara, Antonio sólo se siente realizado si anula y domina por

completo la personalidad de Pilar siendo ésta la única forma para el hombre de calmar su agresividad y a la vez satisfacer su ego.

Paradójicamente, esta necesidad de Antonio de controlar a toda costa a Pilar se convierte en un arma de doble filo. Este hombre, en su afán por vigilar y cohibir a su esposa de cualquier actividad, se encuentra atado a su mujer: “The greater strength or weakness is nothing but the fact that one of them is caught up in difference, fixed and determined in some way in which the other is not, but is free [. . .] This relation in which the indifferent and free has power over the different is the relation of *lordship and bondage* [or master and servant]” (Hegel 125). Lo que ya Hegel aclarara en su dialéctica del amo y del esclavo sigue todavía vigente en las relaciones de pareja de carácter violento y abusivo en España. Pilar, la teórica esclava de su amo Antonio, se convierte en la parte dominante de este binomio, si bien, no por medios físicos, sí por los psicológicos y por la inversión de las relaciones de dependencia que se muestran en la obra de Bollaín. Durante buena parte del film, Pilar es la esclava de Antonio y está dispuesta a perder hasta la vida por su amor. En el momento en que ella se da cuenta de que su amor está condenado, los papeles dominante/dominado cambian y entonces es Antonio el que verdaderamente depende de Pilar para mantener su status mental y no al revés.

El proceso por el que pasa Pilar de redescubrirse a sí misma a través de la pintura y la interacción social en un espacio artístico como es un museo se muestra de forma reveladora para la protagonista que se aferra a los nuevos sentimientos que está experimentando (8). Estos deseos escondidos de Pilar comienzan a manifestarse a modo

de goce y disfrute del arte, por su belleza, pero también por la posibilidad que le brinda para llevar a cabo una labor productiva en la esfera pública y, lo que es más importante aún, por el espacio psicológico que genera en Pilar para descubrirse a sí misma, para afianzar su identidad, para desterrar sus miedos y para convertir en realidad anhelos que ni siquiera se había planteado cuando vivía sometida al régimen autoritario y violento de Antonio en el hogar.

Bollaín presenta esta serie de dinámicas a través del mensaje implícito de las pinturas que usa a modo aclaratorio de las tensiones que desarrolla la trama. Son numerosos los artistas y obras pictóricas que la directora incluye en su film a modo de metáforas que generalmente son esclarecidas por la protagonista. Pilar, cada vez que habla del significado de un cuadro, no sólo comenta la interpretación de clásicos de la pintura universal, sino que utiliza los textos visuales para comprenderse a sí misma y para guiar al espectador por el mapa de sus sentimientos. El uso de las técnicas ekfrásticas soluciona muchas de las problemáticas en cuanto a la violencia de género que plantea el film y aclara las emociones contrapuestas que experimenta Pilar: “. . . gender is not the unique key to the workings of ekphrasis, but only one among many figures of difference that energize the dialectic of the imagetext.” (Mitchell 181). Así, la directora dota de una fuerza superior y especial a los sentimientos de Pilar. A través de estos cuadros se consigue una mejor comprensión de la víctima que permanece a varios niveles en la retina del espectador.

Precisamente el juego con estos diferentes niveles resume el cúmulo de significados y representaciones que propone la técnica ekfrástica de tal forma que el film y su temática

principal adquieren una importancia mucho más relevante (9). El poder de la obra de arte dentro de la obra de arte reside en la ayuda que aporta a la mediación entre creador y receptor, otorgando a este último diferentes estrategias y caminos para comprender el verdadero mensaje que está más allá del texto como tal. La narrativa que conecta las obras pictóricas con los sentimientos de Pilar es la guía necesaria que, al igual que en un museo, enriquece la visita y el placer tanto de contemplar una obra de arte, como de extraer el máximo posible de su significado para el disfrute personal. A su vez, involucra al espectador en la obra, incitándole a participar activamente en su interpretación y a colocarse en la piel de Pilar, experimentando el conflicto entre amor y dolor que tiene lugar en el film y que los numerosos cuadros ilustran. Cada vez que Pilar mira una de estas pinturas y comenta su significado siempre refiriéndose a su propia existencia, el espectador está obligado a mirar la misma pintura en el preciso momento en que Pilar la está mirando y comprender las imágenes pictóricas tal y como las entiende Pilar, como el mapa visual del calvario que está sufriendo.

Las variadas capas textuales —varias verbales y varias visuales— que operan en la narrativa de Bollaín están generando un marco que permite trazar múltiples líneas de pensamiento y de reflexión sobre la problemática tratada y la delicada situación de la mujer en este tipo de relaciones. Uno de los grandes valores de la cinta de Bollaín es que todas estas líneas parten, pasan o llegan en algún punto a una obra pictórica del acervo universal que atesora un significado superior y que irremediamente están en el imaginario social (Belz 71). La intertextualidad visual que ofrece el film logra urdir una trama de textos y subtextos interconectados que actúan como fuerzas que parten de diferentes orígenes pero terminan en el mismo punto. Este punto es un intento por

denunciar la situación de las mujeres acosadas por sus maridos, la dificultad de éstos por abandonar arcaicos, machistas y violentos comportamientos. En este complejo tapiz de imágenes y textos que ha trenzado hábilmente Bollaín la técnica que ha seguido y que explica el patrón de la obra es la “. . . ekphrasis as the sought-for equivalent in words to any visual image, in or out of art” (Krieger 9). A pesar de los diferentes códigos que se muestran en el film, la claridad y el afán por explicar, recalcar y enfatizar los significados no perturba al espectador, es más, le permite disfrutar más profundamente de su interpretación. Así, se combinan las artes tradicionales con otras como el cine para hablar una lengua común comprensible para el lector del texto híbrido que encontramos en el s. XXI (para más detalles ver Persin 19). Este espectador híbrido es el objetivo principal de la directora que acierta plenamente al aunar una problemática tristemente cotidiana con el descubrimiento de la alta cultura que satisface a los conocedores de estos cuadros, a la vez que no frustra a los que ignoran sus significados ya que se ven identificados y guiados por Pilar en su muy especial visita al arte. Concretamente la utilización constante de ékfrasis por parte de Bollaín en su film sirve de liberación para Pilar y de revelación de una cultura latente que no nos es ajena, sino que entronca con las preocupaciones contemporáneas de la sociedad: “. . . one might describe *ekphrasis* as a mode of *epiphany* or revelation . . .” (Wilcox 216). Es decir, esta epifanía que muestra la técnica ekfrástica se pronuncia, al igual que el propio recurso, en varios niveles. El primero, en cuanto a la apertura de nuevos horizontes alejados del miedo y de la violencia para la protagonista; y el segundo, en cuanto al acercamiento de la alta cultura y al arte “escondido” en los museos, a un público mucho más mayoritario como puede ser el que se acerca a la gran pantalla.

El film establece sus parámetros desde un principio en términos de la representación femenina tradicional que relega a la mujer a la esfera privada e interna y coloca al hombre en la esfera pública o externa. Ahora bien, rápidamente Bollaín se encarga de modificar los modelos representativos tradicionales desarrollando a los dos personajes principales en un orden inverso de ascensión al marco público y reclusión al ámbito privado. En otras palabras, Pilar sale de su hogar y de sus complejos internos a medida que avanza la cinta, y a su vez, Antonio se va recluyendo más en su casa y encerrándose en su conflicto interno. No sólo esta analogía es la que despliega la película, de manera aclaratoria las dos relaciones matrimoniales de Pilar y Ana (Candela Peña), su hermana, se contraponen y avanzan simétricamente en el film. Ana se encuentra en un momento dulce de su relación, está a punto de casarse, mientras que Pilar ve cómo sus sueños se rompen y el matrimonio ideal se desvanece ante sus ojos. Bollaín, de nuevo, introduce elementos visuales que apoyan las ideas que está presentando. Ante los preparativos de la boda de Ana, la madre pretende que ésta vista el mismo vestido de novia que lució Pilar. A raíz de esta conversación, Pilar comprende cómo su matrimonio, simbolizado en el vestido, está acabado y, en cambio, el de su hermana está naciendo. Ante esta situación decide arrojar por la terraza el vestido, confirmando y anticipando que la única solución para su relación con Antonio es olvidarse de ella y tirarla.

Pilar comienza a abrir los ojos cuando llega al museo, cuando comienza a interactuar con otras personas, con otras mujeres que la valoran y escuchan. Pero sobre todo, Pilar cambia cuando empieza a experimentar el arte que contiene el museo y a descubrir la magia que reside en los cuadros, que no sólo están cargados de belleza, sino que también esconden significados con los que ella puede soñar, identificarse, disfrutar, en

definitiva, crecer. Esta experiencia con el arte es central en el film, de esta forma la propia directora comenta cómo esta entrada en el museo es un punto de inflexión en la vida de Pilar y cómo va a ser el inicio de abandonar su sufrimiento y descubrir la vida: “. . . Pilar se encuentra con el arte, y es desde ahí desde donde empieza a crecer, a escapar de su encierro, a volar” (67). Esta es la premisa que sigue la autora y que despliega a lo largo de todo el film, el arte como una ventana abierta al mundo exterior y como un vehículo para desarrollarse y mejorar interiormente. Bollaín se asegura de que las manifestaciones artísticas tengan un peso específico en el conjunto del film, pero siempre manteniendo el aspecto humano de la protagonista como guía moldeadora que utiliza estas obras en su propio beneficio.

Una de las primeras obras que utiliza Bollaín es *El entierro del Conde de Orgaz*, considerada la obra cumbre de El Greco (1541-1614), que se encuentra en la iglesia de Santo Tomé, en Toledo, donde trabaja como restauradora la hermana de Pilar. Si bien este cuadro no representa las dinámicas de la violencia de género o las preocupaciones del personaje femenino, sí sirve a la directora para establecer la grandiosidad y poder del arte pictórico desde la primera vez que aparece el cuadro. Pilar se siente abrumada por el tamaño, calidad y múltiples narrativas que esta obra presenta, deambulando por las partes terrenales y celestiales de esta pintura que, además de representar una escena particular, tiene ansia por recoger una cosmogonía centrada en la teología católica. A modo de un plano secuencia que va recorriendo los diferentes detalles de la obra de El Greco, Bollaín juega con la mirada atónita de Pilar que queda embelesada por la imagen.

Otra de las obras que aparece a modo explicación de los sentimientos de Pilar es *Danae recibiendo la lluvia de oro* (1553) del pintor italiano renacentista Tiziano Vecellio (1485-1576). Este es el primer cuadro que Pilar comenta durante la película en una de sus visitas guiadas por el museo. El tema del cuadro es la figura femenina de Danae que está encerrada en una torre y se la presenta recostada en un diván, buscando la sensualidad marcada por una clásica desnudez que contrasta plásticamente con los colores que decoran el ambiente. La belleza de Danae, toda candidez y abandono y la insólita lluvia de oro, con su atmósfera irreal, provocan que en las explicaciones de Pilar, Danae aparezca como una figura libre para el amor y receptiva ante la llegada de Júpiter como lluvia dorada. Esta posesión fantástica sobre la mujer que refleja el cuadro alude a la sexualidad liberada y al amor pasional puro que disfruta Pilar en los escasos momentos placenteros que tiene con su marido. Por otro lado, indica cómo penetra en Danae-Pilar un ente superior no material que ella recibe de buena gana y espera a que le recorra todo su ser. Este ente no es otro que el poder y la belleza del arte pictórico que está entrando e impactando en el cuerpo y mente de la protagonista.

Pero no todas las obras pictóricas que utiliza Bollaín ilustran la grandeza del arte o los sentimientos positivos que experimentan los personajes (10). Muchos de los significados que la directora pretende resaltar son negativos, especialmente los que son centrales para la trama de la obra. En esta línea más negativa uno de los cuadros más poderosos es *Composición VIII*(1923) del pintor y artista polifacético ruso Wassily Kandinsky (1866-1944) (11). Kandinsky ya había combinado las diferentes disciplinas artísticas sobre todo trazando analogías entre la pintura y la música o entre la poesía y la música dotando a sus obras de una dimensión pan-artística en un intento de alcanzar la

obra de arte total (12). En este balance que busca Kandinsky se muestran los poderes positivos así como los negativos para llegar a un equilibrio. Pilar lucha por lo que es bueno para ella, se debate entre su amor y su miedo, intentando encontrar una armonía tal y como la que parece encontrar el pintor ruso. Pero Pilar no es capaz de orquestar las diferentes formas y colores que aparecen en el cuadro, al igual que no es capaz de analizar y sacar una conclusión positiva de los distintos comportamientos y sentimientos que está viviendo con Antonio. En la comprensión de su situación a través del cuadro de Kandinsky, la narración de Pilar se detiene en un círculo de gran tamaño como un sol negro que está en la esquina superior izquierda de la pintura y que la domina como si de un paisaje se tratara: “A black circular form in the top left-hand corner sounds an authoritative, sombre note and provides a strong accent within the composition . . . Kandinsky himself viewed *Composition VIII* as one of the most important works of his post-war years” (Becks-Malorny 140). Esta dominación de la mancha negra es una clara alusión a la figura autoritaria de Antonio que hace que Pilar recuerde los momentos más desagradables de su relación y lo refleje en el miedo de sus ojos. En palabras del propio Kandinsky, la interpretación del arte reside en el contexto personal de cada receptor, surgiendo diferentes significados de acuerdo con las diferentes preocupaciones de éste: “. . . the essential meaning of art can be realized only on the basis of an inner necessity . . .” (64). Esta pintura no figurativa ofrece el espacio perfecto a Pilar para reconocerse y seguir buscando su identidad y la solución a su delicada situación. También ofrece a la directora del film un marco idílico donde desplegar su juego narrativo en el que los diferentes niveles de lectura y los distintos textos funcionan simultáneamente para atesorar un mensaje más profundo, a la vez que se presenta de manera más estética y elaborada. Bollaín ofrece la explicación de este

cuadro por parte de Pilar a modo de flashback que la protagonista evoca a través de la lectura en secreto de los diarios de Antonio. Mediante la introducción de esta secuencia sobre la pintura de Kandinsky, Pilar —y el espectador— se da cuenta perfectamente de cómo la comprensión del arte le lleva a entender no sólo sus propios sentimientos sino también las emociones de su marido. Así el texto físico del diario de Antonio, se convierte en texto visual en *Composición VIII* y de ahí pasa a texto oral en las palabras de Pilar que combina estas narrativas para sacar una conclusión sobre sus sentimientos. Cuando termina el flashback vuelve a convertirse en texto físico en el diario que Antonio tira al río, echando por la borda todo el esfuerzo de entendimiento y de llegar a buenos términos en su relación matrimonial.

A pesar de las numerosas obras pictóricas que ilustran la temática y el devenir de los personajes, hay un cuadro que domina todo el film y que resume la relación entre Pilar y su marido. La obra es *Orfeo y Eurídice* del pintor flamenco Peter Paul Rubens (1577-1640), este óleo recoge las principales tensiones que están atravesando el matrimonio de los protagonistas y las dinámicas centrales que presenta la película. Pilar-Eurídice ama apasionadamente a Antonio-Orfeo pero ella está en el reino de los muertos, un entorno de introspección y oscuridad al que la ha llevado la desmesura de su pareja. De esta catacumba psicológica es de dónde tiene que ser rescatada por Antonio, éste debe bajar al infierno, a su propio infierno personal que es su vida y su carácter violento para rescatarla y salvar a su amor (13). La tragedia llega cuando Orfeo debe liberar a su amada sin mirarla, Eurídice al desconocer quién viene a salvarla se cubre de dudas y el proceso de salvación se dificulta. Es decir, Antonio tiene que indagar en su propio ser, a través de la paciencia y el autocontrol de su ira para preservar su amor. Pilar, que quiere

ser rescatada, no comprende en lo que se ha convertido Antonio y el daño físico y mental que él le ha causado resulta insuperable para su amor: “Euridice has become aware of the identity of her rescuer, although she has not seen his face. She is dismayed by his refusal to look at her. Orpheus, unable to give an explanation for his strange behavior, urges her to follow him. Euridice starts doubting his love. When her anxiety turns to despair, Orpheus, no longer able to control himself, turns to her and dooms her forever. She dies” ([Calzabigi 1](#)). El fracaso de Antonio en su misión por salvar a Pilar en el tránsito de rehabilitarse provoca la desaparición de su mujer. Antonio, que ha intentado superar sus traumas y su carácter opresor, no es capaz de controlar su ira y cuando casi consigue recuperar su amor, se frustra de nuevo y pierde todo lo que había logrado, asesinando metafóricamente —además de la humillación física y psicológica que inflige— a Pilar y condenándose de por vida.

El uso de una pintura renacentista que representa un mito clásico le permite a Bollaín unir el arte con la vida cotidiana contemporánea y descubrir la vigencia de la mitología griega, así como las grandes artes plásticas más tradicionales que, con el poder atemporal de los clásicos, consiguen integrar este mito dentro de un discurso actual y en vigor (para más información ver Alexiou 156). Esta combinación dota al film de una dimensión superior a la mera representación de una terrible realidad en la sociedad española del siglo XXI. La conexión entre alta cultura y cultura popular consigue que el film de Bollaín abarque un público muy amplio y no excluya a ningún sector, bien sea más cultivado o menos, ya que aúna el afán divulgativo con el acercamiento de las grandes artes al público común. El imaginario social sobre la mitología clásica se

retoma en esta película para revisarlo y, con un sutil giro, presentarlo en un contexto actual en el que encaja a la perfección.

Esta alegoría que presenta la película se basa en analogías y contrastes con la obra de Rubens, si bien en líneas generales Pilar y Antonio son unos Orfeo y Eurídice modernos, también los ajustes necesarios para colocar este mito en un contexto propio del nuevo siglo se basan en el simbolismo que recoge tanto la fábula como el cuadro de Rubens. De esta manera se enlaza la categoría mítica de estos cuadros, así como las leyendas que ilustran, con un cierto patrón que dirige la atención del público contemporáneo hacia el culto a una representación todavía viva, reinventada (Nagy 12). El paradigma que permite conectar el mito griego con la historia que Bollaín presenta es el de la admiración que experimenta Pilar a través de su descubrimiento del arte, del simbolismo que éste encierra y de las historias tan ricas e iluminadoras que se encuentran engarzadas en estas pinturas.

La caída de Antonio en su propio infierno arrastra a Pilar a un calvario del que no puede salir sola si quiere salvar su matrimonio. El esfuerzo que los dos amantes tienen que hacer se dirige en direcciones opuestas. Antonio debe superar sus miedos y enterrar los comportamientos violentos que marcan su relación amorosa y la vida de Pilar. Ella tiene que tomar máximas precauciones en su intento de recuperar un amor que no mate y debe conceder por enésima vez el beneficio de la duda a Antonio. Pero este hombre no es capaz de seguir el proceso de manera efectiva, al igual que Orfeo, mira atrás y cae de nuevo en la espiral de la violencia suponiendo la perdición de sí mismo: “The male unconscious has two avenues of escape from this castration anxiety: preoccupation with

the re-enactment of the original trauma (investigating the woman, demystifying her mystery), counterbalanced by the devaluation, punishment or saving of the guilty object . . .” (Mulvey 13). Las dos vías mediante las cuales Orfeo-Antonio fracasa en su misión son: por un lado, el control sobre Pilar, para descubrir su nueva y enriquecedora vida privada en el museo; y, por otro lado, la desvirtuación de cualquier actividad de ella, con comentarios del tipo: “. . . siempre has servido para las cosas inútiles . . .”, así como el dominio físico y psicológico tan poderoso que infunde el miedo en ella hasta tal punto que llega a perder el control sobre su propio cuerpo.

En definitiva, la obra de Bollaín se enfrenta de manera central a una de las más tristes realidades de la sociedad española por la que mueren entre 60 y 70 mujeres al año. La violencia de género es una lacra a la que el común de la población está expuesta —nos guste o no, le prestemos la atención debida o lo ignoremos— y colocarse una venda en los ojos no es ninguna solución. Esta película se centra en la fase en la que la violencia doméstica se convierte en una constante y determina las actuaciones de la pareja, se preocupa por las tensiones que dominan una relación que en la mayoría de los casos nació del amor, pero que, al menos la parte masculina, olvida lo que este compromiso sentimental representa, o más bien lo reconvierte en una posesión con la que puede hacer lo que le plazca, incluso eliminarla. La directora presenta, con un viso de tolerancia y un intento de comprensión, los miedos de la víctima, pero también los avatares de quien maltrata. Antonio, aunque parece consciente de que su comportamiento, está fuera de toda lógica, es incapaz de redimirse y recae constantemente en la utilización de la violencia, de manera radicalmente errónea, para solucionar sus complejos y asegurar su relación sentimental.

En este triste panorama, los sentimientos de la pareja, especialmente los de Pilar, juegan un papel crucial a la hora de comprender el rumbo que toman los individuos cuando se enfrentan a una cuestión tan grave como la violencia de género. De manera concreta, es Pilar la que despliega toda una gama de sentimientos encontrados que van desde el amor y la pasión, hasta el miedo y el hastío para finalmente darse cuenta de que la única solución para ella es abandonar a Antonio ya que nunca cambiará y le hará la vida imposible, si es que no la mata. Para la directora, la manera más clara y atractiva de expresar situaciones tan delicadas es ilustrarlas con las obras pictóricas con las que se encuentra Pilar y que explica en sus visitas guiadas de una forma tan personal como esclarecedora. Estas técnicas ekfrásticas sirven a la autora para presentar una multiplicidad de códigos tanto visuales como verbales a través de los cuales su mensaje golpea contundentemente al espectador, a la vez de hacerle partícipe de la interpretación de los cuadros y de la propia película en un marco accesible. La inclusión de estos óleos conecta las visiones míticas de la Grecia clásica o del renacimiento con las preocupaciones actuales de la sociedad contemporánea y articula una relación entre el cine, un medio visual de este tiempo, y la pintura, otro medio visual de otro tiempo que parecía no tener cabida en la oferta cultural del siglo XXI.

La representación visual que hace Bollaín de la violencia a través de los ojos de Pilar ofrece una lectura sensible de esta problemática. Antonio, debido a su miedo de perder a Pilar, quiere controlarla a toda costa, física y psicológicamente. Ante la castración simbólica que supone para este hombre que Pilar descubra un mundo nuevo, al que él no tiene acceso, y la inseguridad por no poder satisfacer las necesidades de su mujer, la

respuesta equivocada es la violencia y la política del miedo. Este Orfeo moderno, igual que el original, fracasa en su intento de sacar a Eurídice de su infierno, porque es él mismo el que la ha condenado y ahora no es capaz de reparar su error. Antonio quiere poseer totalmente a Pilar, quiere gozar para sí de todas las partes de su cuerpo y mente, simbolizadas en los ojos de Pilar. Ella está dispuesta a entregarle todo a su amor, pero no sus ojos, los que le dan la vida, los que le abren las puertas al arte como liberación completa de cualquier atadura y como revelación ante un mundo que ahora se muestra ante ella en toda su grandeza.

Notas

(1). Los cruces entre disciplinas artísticas son comunes, este es un fragmento del poema “Still life with Weeping Woman” de la obra de Robert Wynne *Imaginary Ekphrasis* en la que el autor genera poesías a raíz de una evocación visual provocada por una obra determinada. El objetivo de Wynne es recoger la esencia del momento visual en una composición poética breve muy similar a los haiku japoneses.

(2). El propio Wassily Kandinsky, en cuya obra pictórica se apoya Bollaín para explicar los miedos de Pilar, tiene una larga trayectoria en la que su motivación artística es aunar arte pictórico y musical debido a las combinaciones y a la armonía que está presente en las analogías entre los colores y las notas. Más allá de estas obras músico-pictóricas, Kandinsky también cultiva la poesía. En su libro de poemas curiosamente titulado *Sounds*, de nuevo mezcla las imágenes musicales, con las visuales en el texto:

It is interesting that one of Kandinsky's first publications was called *Sounds*. He seems to have felt strongly the similarity between

audible pitch and tone, and hue and saturation of color. The opposition of color to distinguish approach or recession must have seemed to him similar to the change of pitch which occurs when a fast-moving train whistle passes the hearer. (Hayter 17)

Kandinsky no sólo practica las diferentes artes por el placer que ello conlleva sino que también se ve necesitado de una narrativa que apoye su expresividad plástica:

“Kandinsky’s clear thinking and trained mind needed writing as an additional means of expression. It was the counter-balance to the emotional side of his nature expressed in his paintings” (Freinger 13). En esta poesía se plantean dos de los elementos esenciales que posteriormente Bollaín introduce en su film: el comportamiento del hombre y los ojos como origen de sensaciones y cofre de sentimientos.

(3). Icíar Bollaín es un nombre propio en el cine español, desde su aparición en la obra ya mítica de Víctor Erice *El sur* (1983) grabada en el espectador español, su trayectoria ha sido ascendente y sus filmes han cobrado gran importancia en la escena cinematográfica peninsular: “Icíar Bollaín’s fascinating films . . . do indeed contribuye to a larger ethical and aesthetic effort to, in effect, make all the difference in the world” (Martín-Márquez 269). Obras como *Hola, ¿estás sola?* (1995), *Flores de otro mundo* (1999) la propia *Te doy mis ojos* o la reciente *Mataharis* (2007) le han colocado como una de las realizadoras clave en España que no sólo buscan el éxito comercial sino también se preocupan por la realidad que les rodea.

(4). La propia Bollaín comentaba sobre la problemática de la violencia de género en España la falta de seguimiento y la poca importancia que los medios dan a esta grave

situación: “Los periódicos hablan del tema, pero casi siempre cuentan lo mismo, el peor final, cuando ella ha muerto y el se ha entregado” (63). Esta mirada tardía hacia la violencia doméstica es la que pretende denunciar a lo largo de su película mostrando el proceso por el que pasa la pareja y, sobre todo, la mujer, víctima de los abusos de su marido, desamparada por las instituciones e ignorada por la sociedad.

(5). *Te doy mis ojos* fue acogida con los brazos abiertos por la crítica que se volcó con esta película por su sensibilidad, estética realista-cultural y el gran trabajo de sus actores. Además del reconocimiento de la academia española con siete Goyas, entre ellos mejor película, mejor director, mejor actor principal, mejor actriz principal y mejor actriz secundaria a Candela Peña, recibió numerosas nominaciones y varios premios en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica.

(6). Bollaín no es una directora feminista que busque ciegamente en la representación de la mujer un azote al orden falocéntrico tradicional. Más bien es una directora preocupada y sensibilizada con los problemas de su tiempo que busca la mesura y la objetividad en su trabajo, sin caer en clasificaciones excluyentes:

Pero ¡cuidado!, porque puede ser que *el cine* sea de hombres, y las mujeres hacemos *cine de mujeres*. No, las mujeres hacemos cine también. ¿Con una mirada femenina? ¡Por su puesto! No sé bien en qué consiste la mirada femenina, en qué se puede valorar, en qué se diferencia del hombre. Pero, seguro que tenemos un punto de vista diferente de las cosas. (Bollaín en Camí-Vela 239)

La directora no rechaza ni su condición ni su identificación con una problemática en la que la víctima es la mujer, pero no por eso limita su visión del problema y propone un texto que hace un verdadero y sensible esfuerzo por comprender no sólo esta dramática situación, sino también el conflicto interno que el hombre no puede superar y acarrea graves consecuencias para la convivencia en pareja.

(7). Como Jacqueline Cruz presenta en su análisis de la novela *Algún amor que no mate* de Dulce Chacón y el film *Te doy mis ojos* de Bollaín, la problemática de la violencia de género crece de manera alarmante en España:

Sesenta mujeres asesinadas en el año 2003 a manos de sus parejas o exparejas, más de 50.000 denuncias por malos tratos, cerca de 1000 peticiones mensuales de órdenes de protección . . . a pesar de la relevancia que el problema de la violencia de género ha adquirido en los últimos años, de las sucesivas modificaciones del Código Penal para endurecer las penas contra los maltratadores, del bombardeo de noticias en torno al tema y de las constantes propuestas desde los gobiernos y los partidos políticos para atajarlo, el problema no sólo no remite, sino que parece intensificarse cada año, a juzgar por el número de mujeres asesinadas.

Los datos son terriblemente abrumadores y avergonzantes, pero la realidad es que estos malos tratos siguen una escala que parece no tener fin. Todo esto sin tener en cuenta los casos que no se denuncian y en que las víctimas sufren en silencio este calvario.

(8). El goce, primero en los sentidos y después en la mente, que experimenta Pilar es algo inexplicable para ella, pero la realidad es que le está permitiendo desarrollar toda una faceta de su vida que ni siquiera había imaginado: “There is a *jouissance* proper to her, to this *her* which does not exist and which signifies nothing. There is a *jouissance* proper to her and of which she herself may know nothing, except that she experiences it . . .” (Lacan 145).

(9). La mediación y los diferentes niveles de discursos que están funcionando en el texto recogen la esencia del concepto ekfrástico que se utilizara por primera vez en la *Ilíada*, demostrando cómo la multiplicidad de niveles de lectura no complican la interpretación sino que la hacen más rica e interesante para el lector:

A complex matrix of ways to respond to an image is not confusion or naive limitation; just as in the first two lines of the *Illiad*, it reveals a rhetoric of inclusion. The audience is brought to consider and admire the relations between each level of mediation represented (and their relations to the audience). Thus the referent is represented, as is the medium, as is the creation and creator of that medium, as is the song of the bard, as is the bard himself, who is both creator (for the audience) and audience.
(Sprague Becker 153)

(10). A pesar de la multitud de textos, discursos o artes que están teniendo lugar en el film, el hilo conductor de todos es el comentario y la expresión verbal de los sentimientos de la propia Pilar, que poco a poco abandona su introspección ayudada de las obras pictóricas:

The range of effect is wide to match. Aside from its constant role as an aid to interart transfer —most immediately, to the perceptibility or legibility of the allusion across the domains— the pictorial cliché integrates in multiple ways with the framing verbal text. It can serve to thicken or pinpoint meanings, to shape response, and to bring home a latent ideology. (Yacobi 33)

(11). La importancia de esta pintura de Kandinsky para la película de Bollaín como ejemplificación del miedo que sufre Pilar, es paralela a la relevancia de la obra dentro de la cronología del trabajo del pintor ruso. A su vez, la composición que recoge un cúmulo de sentimientos con un poder dominante que amenaza la armonía es aplicable tanto a las preocupaciones de la protagonista femenina del film como a las del propio Kandinsky:

Dating from 1923 also is a Composition almost two yards in length, titled *Composition VIII*, which Kandinsky regarded as the high point of his postwar achievement . . . No element is a function of the others, as in Romanticism; all of them are to be developed separately from each other, and made to converge. Opposition between the polyphonic fugue style and the homophonic sonata form is thus eliminated; a Basic motive cosen in advance determines the development, and every element stands in strict relation to it. (Grohmann 188-90)

(12). Este intento de Kandinsky de alcanzar la obra de arte total no sólo reside en la combinación de varias disciplinas artísticas que doten a una representación específica de

un carácter multidimensional, también busca que este tipo de manifestaciones abarquen los grandes temas de la humanidad: “Literature, music and art are the most sensitive spheres in which this spiritual revolution makes itself felt. They reflect the dark picture of the present time and show the importance of what was at first only a little point of light noticed by the few” (Kandinsky 33). Así, el propio autor quiere revelar aspectos de la realidad que no están ocultos y que él cree que este arte interdisciplinario es capaz de descubrir y sintetizar.

(13). A pesar de que el mito de Orfeo se asocia en numerosas ocasiones con el pasaje en el que tiene que descender al Hades para salvar a Eurídice, Orfeo es conocido como el bardo que deleita con su voz y su canción en la Grecia clásica: “Luckily, the Argonauts had Orpheus on board. As the Argo approached the Sirens, Jason and Orpheus sing and play his lyre, a stringed instrument, which drowned out the music of the Sirens” (Bornemann Spies 66). Curiosamente, no sólo la capacidad de Orfeo residía en cautivar y entretener con la música de su lira o su canción, también su canto tiene una función en la mitología de ahuyentar a las sirenas, de espantar las llamadas de las mujeres que sólo buscan la perdición de los hombres, Antonio también consigue alejar a su sirena Pilar mediante su voz dura y humillante que surge a raíz de los miedos de los hombres.

Obras citadas

Alexiou, Margaret. *After Antiquity. Greek Language, Myth, and Metaphor*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 2002.

Becks-Malorny, Ulrike. *Wassily Kandinsky (1866-1944). The Journey to Abstraction.*

Köln: Taschen, 2007.

Belz, Anne. *The Mirror and the Mask: Ekphrasis and the Female Imaginary.*

Dissertation. Wheaton College, Norton, Massachusetts, 15 May 2006.

Bollaín, Icíar. En *Seis manifestaciones artísticas. Seis creadoras actuales.* Gutiérrez

Carbajo, Francisco. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2006.

Bornemann Spies, Karen. *Heroes in Greek Mythology.* Berkeley Heights (NJ): Enslow

Publishers, 2001.

Calzabigi, Ranieri de. *Orpheus and Euridice. Opera in Four Acts.* Nueva York: G.

Schirmer, 1942.

Camí-Vela, María. "Una entrevista con Icíar Bollaín." En *Cine-Lit 2000. Essays on*

Hispanic Film and Fiction. Cabello-Castellet, George, Martí-Olivella, Jaume y Guy H.

Wood, eds. Corvallis (OR): Cine-Lit Publications, 2000. 232-43.

Cruz, Jacqueline. "Amores que matan: Dulce Chacón, Icíar Bollaín y la violencia de género." En *Letras Hispanas.* Vol. 2.I (2005).

Grohmann, Will. *Wassily Kandinsky. Life and Work.* Nueva York: Harry N. Abrams,

Inc., 1958.

Hegel, G. W. F. *System of Ethical Life (1802/3) and First Philosophy of Spirit*. Albany (NY): State University of New York Press, 1979. Trad. de Harris, H. S., y Knox, T. M. Trad. de *System der Sittlichkeit. Philosophie des Geistes*. Hamburgo: Klaus Duesing y Heinz Kimmerle, 1975.

Hayter, Stanley William. "Wassily Kandinsky." En *Concerning the Spiritual in Art*. Nueva York: Wittenborn Art Books, Inc., 1947. 15-20.

Kandinsky, Wassily. *Sounds*. New Haven: Yale University Press, 1981. Trad. de Napier, Elizabeth. Trad. de *Klänge*. 1912.

---. "Text Artista." En *In Memory of Wassily Kandinsky*. Rebay, Hilla, ed. Guggenheim Foundation: Nueva York, 1945. 45-74.

---. En *Concerning the Spiritual in Art*. Nueva York: Wittenborn Art Books, Inc., 1947.

Krieger, Murray. *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore (MD): The Johns Hopkins UP, 1992.

Lacan, Jacques. *Feminine Sexuality*. Trad. de Rose, Jacqueline. Nueva York: Pantheon Books, 1975.

---. "Aggressivity in psychoanalysis." *Écrits. A Selection*. Nueva York: W.W. Norton, 1977. Trad. de Sheridan, Alan. Trad. de *Écrits*. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 8-30.

Martin-Márquez, Susan. "A World of Difference in Home-Making." En *Women's Narrative and Film in Twentieth-Century Spain: A World of Difference(s)*. Ferrán, Ofelia, y Kathleen M. Glenn, eds. Nueva York: Routledge, 2002. 256-72.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." En *Screen: The Journal of the Society for Education in Film and Television*. 16.3 (1975). 6-18.

Nagy, Gregory. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca (NY): Cornell University Press, 1990.

Persin, Margaret H. *Getting the Picture. The Ekphrastic Principle in Twentieth-Century Spanish Poetry*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1997.

Sprague Becker, Andrew. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham (MD): Rowman and Littlefield Publishers, 1995.

Van Buren, Jane. *Mothers and Daughters and the Origins of Female Subjectivity*. Nueva York: Routledge, 2007.

Wilcox, Helen. "Poets, Painters and Portraits." En *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*. Robillard, Valerie y Jongeneel, Els. Ámsterdam: VU University Press, 1998. 213-218.

Yacobi, Tamar. "The Ekphrastic Model: Forms and Functions of Ekphrasis."
En *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*.
Robillard, Valerie y Jongeneel, Els. Ámsterdam: VU University Press, 1998. 21-34.

Wynne, Robert. *Imaginary Ekphrasis*. Columbus (OH): Pudding House Publication, 2005.

Los dibujos de Eugenio F. Granell para *Umbral de sueños* de José Rubia Barcia

–Retórica y visualización del exilio

[Javier Herrera](#)

Filmoteca Española

A Victor Fuentes y Eduardo Peñuela,

adelantados del hispanismo en tierras americanas.

A modo de excursio

Umbral de sueños de José Rubia Barcia (1914-1997) es un libro paradigmático dentro de la literatura del exilio español y aún más dentro de la producida por autores gallegos, cuya tradición de fusión de lo real e imaginario, de lo poético y lo visual así como de realismo mágico es una de sus características más destacadas. Se trata de una obra muy singular, difícilmente comparable, que describe el viaje imaginario de un hombre en un avión que, mientras dura el trayecto, tiene un sinfín de ensoñaciones en las cuales se traslada a mundos fantásticos donde no existen las coordenadas espacio-temporales habituales y donde todo tipo de paisajes, personajes bíblicos, míticos, legendarios o inventados, lugares, animales, plantas, astros, todas las criaturas y seres existentes, hechos y realidades pasados adquieren infinidad de formas y dimensiones que sólo alcanzan verosimilitud en el interior de la imaginación del protagonista, un alter ego innominado del propio autor. Su escritura, en consonancia, es de una manifiesta exhuberancia barroca plagada de una rica y abundante cantidad de figuras retóricas

tanto de carácter sintáctico como semántico, algunas de las cuales, como la paradoja y el oxímoron, estudiaremos más a fondo desde el punto de vista literario y visual pues creemos, y es la hipótesis de este trabajo, que dichas figuras son las más pertinentes a la hora de expresar artísticamente la realidad del exilio, en este caso español y gallego por más señas.

Una de las particularidades de *Umbral de sueños* es la estructura de la obra pues cada capítulo está precedido (por este orden invariable) de un poema completo de un autor clásico español, conocido o anónimo, predominantemente de la lírica cancioneril medieval y del primer Renacimiento; del título del capítulo que a su vez está sacado del segundo verso de un epígrafe de dos que a modo de cita precede al texto, versos que también proceden, salvo el del capítulo primero de Lope de Vega, de la lírica cancioneril, y finalmente, entre ambas partes, se encuentra un dibujo de Eugenio F. Granell que a modo de ilustración enriquece y complementa el texto. Nuestra intención es analizar desde una perspectiva interdiscursiva la lectura que realiza Granell del texto de Rubia Barcia y de cómo su lenguaje se incardina con el lenguaje poético que le rodea. En ese sentido conviene apuntar que las referencias poéticas a la lírica cancioneril escogidas por Rubia Barcia para acompañar a su texto tienen una evidente intención alusiva y paratextual pues aluden en su mayoría a la fatalidad, al dolor de la partida, al sentimiento del paisaje perdido, a la desdicha y demás aspectos relacionados con el desgarramiento que en el interior del alma supone el abandono forzado de la tierra nativa y la desesperanza de no saber –inmerso en su desgraciado presente– lo que encontrará en la nueva –tan lejana– de adopción. Es esta conexión imaginaria entre las dos tierras –la nutriente material y la nutriente espiritual– una de las características de la literatura del exilio, puesta de manifiesto por Víctor Fuentes con singular concreción:

contar “algo que tiene lugar aquí o en ningún sitio, allí y en todas partes al mismo tiempo”.(Fuentes 273)

Su autor, el ferrolano José Rubia Barcia (1914-1997), tras el final de la guerra civil, se ve obligado a exiliarse, y, tras una estancia en un campo de concentración francés, logra llegar a Cuba donde estaría hasta 1943, año en que consigue ir a enseñar en la Universidad de Princeton, pasando casi inmediatamente después a Nueva York para trabajar de comentarista y escritor en la radio oficial *La Voz de América* donde conoce a Luis Buñuel con quien colaborará después en Hollywood, hasta que en 1946, tras pasar muchas penalidades en su situación de refugiado, pasa a ser profesor de la Universidad de California-Los Angeles. Por su parte, el coruñés Eugenio Fernández Granell (1912-2001), quien ya era amigo de Rubia Barcia desde la época anterior a la guerra civil, pasa por la misma experiencia del campo de concentración, hasta que recalca en su isla salvífica, Santo Domingo, donde reside unos pocos años, después en Guatemala hasta 1950 trasladándose de allí a Puerto Rico, antesala de Nueva York, donde residirá definitivamente a partir de 1957, lugares todos ellos en los que dejará su impronta surrealista en las múltiples facetas que ejercerá como poeta, profesor y, sobre todo, pintor. Será en Nueva York, a través de un amigo común -el poeta valenciano Bernardo Clariana, que había estado con Rubia Barcia en Cuba- cuando de nuevo ambos entren en contacto, encuentro que se materializará con la colaboración de Granell en *Umbral de sueños*. Se da, pues, una compenetración de base (galleguismo, amistad anterior a la guerra civil, exilio, insularidad, residencia definitiva en los Estados Unidos) que es preciso subrayar para entender el posterior resultado de su colaboración.

Buñuel, crítico de Rubia Barcia

Durante los años que Granell reside en Puerto Rico, Rubia Barcia escribe su libro. En octubre de 1956 se encuentra ya terminado, según sabemos por una copiosa correspondencia cruzada con Luis Buñuel, a quien le envía un borrador para que le busque editor en México;⁽¹⁾ pero tras una serie de gestiones infructuosas con Manuel Altolaguirre, tiene que desistir debido al fallecimiento de éste, hasta que finalmente es publicado en 1961 –acompañado de un soneto de Jorge Guillén, por título *Creando*, en el prólogo– en una editorial de Los Angeles, Orbe Publications, propiedad de otro exiliado, el escritor, crítico y publicista Armando del Moral, que es quien cuida la edición.

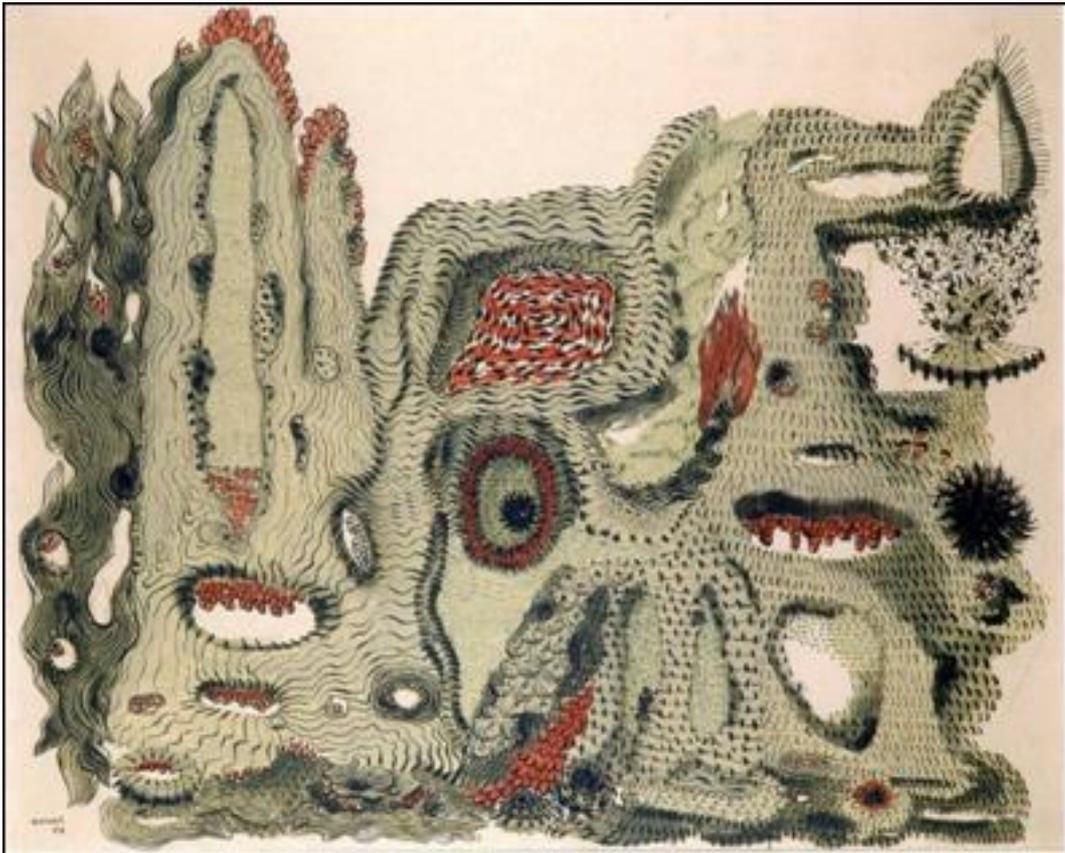
Respecto al contenido del libro y a su inmediata recepción tenemos la suerte de contar con el testimonio excepcional de Luis Buñuel, quien, una vez leído el libro, le escribe una serie de consideraciones críticas del mayor interés: si, por una parte, no le gusta el título porque en su opinión «se merece algo más poético, menos “realista”, más luminoso», por otra parte le alaba «las imágenes afortunadas» así como no deja de destacar «las alegorías ni las metáforas que sorprenden ni las “paradojas líricas” que todo en conjunto me parece muy bueno y muy de mi gusto»; si, por otro lado, le expresa sus reservas «por el tono permanente, llamémosle “bíblico”, con el empleo constante de la conjunción “y”» le gusta para la entidad libro «el que haga preceder cada capítulo de esos magníficos poemas de nuestros clásicos»; sin embargo respecto a los dibujos, aunque aún no los ha visto, se atreve a hacerle la siguiente consideración general: «¿Se sentirá V. ofendido si le digo que no me interesan? En general ese elemento decorativo no me ha interesado nunca en los libros de poemas. No acepto más grabados o dibujos

que los que ilustraban los folletines hacia fines del siglo pasado. Exagero tal vez, pero soy sincero».(2)

Retengamos por ahora esta última consideración pues nos parece de capital importancia para nuestro análisis. Esa es la opinión del cineasta aragonés en diciembre de 1958 cuando aún no ha visto los dibujos de Granell y llevado sin duda por las habituales ediciones de libros de poemas con una o varias ilustraciones más o menos alusivas; sin embargo cuando ve los dibujos unos meses después –a través de excelentes reproducciones fotográficas que Rubia Barcia le envía a México– le escribe lo siguiente: «Como ya le comunicué, entregué a Manolo [Altolaguirre] uno de los dos ejemplares que tengo –conservé el de mejor tipografía- y *los dibujos, que ahora me han parecido excelentes*».(Barcia 73) ¿Qué ha sucedido para que ahora Buñuel haya cambiado su apreciación general y teórica sobre las ilustraciones en los libros de poemas? Sencillamente que ha valorado los dibujos de Granell no como «elemento decorativo» al uso sino que ha captado, con su singular apreciación crítica, que Granell ha actuado con el libro de Rubia con la misma o similar intención que tuvieron los grabados en los folletines a finales del siglo XIX (a los que sí acepta y valora), intención que no era otra –respondiendo a su estricto sentido etimológico– que iluminar, revelar e instruir visualmente lo comunicado por el texto escrito; es decir se trata de una interpretación del texto expresada con los medios propios del dibujante o del grabador, tal y como en este caso sucede con Granell cuyos dibujos –como el soneto de Guillén– son consecuencia de la lectura de *Umbral de sueños*.

Lenguaje bíblico y polisíndeton visual

Tal y como señalamos al comienzo, Granell desembarca en Nueva York definitivamente en 1957 donde va a obtener un resonante éxito como pintor y a ejercer de profesor de lengua y literatura españolas, primero en la New York School for Social Research y después en el Brooklyn College. Así pues coincide profesionalmente con Rubia Barcia en la enseñanza de nuestra lengua y en el conocimiento de nuestros clásicos mientras como pintor sigue una línea muy personal dentro de lo que podríamos denominar *surrealismo no figurativo* pues combina el ascendiente deformador picassiano con una abstracción sígnica cercana al magisterio de Paul Klee, que le proporciona, justo en el momento de la eclosión mundial del *expresionismo abstracto* americano, una cierta resonancia en el mundillo artístico allende el Atlántico, tal y como él mismo reconoce: “En la galería neoyorquina [se refiere a la Bodley Gallery] nos fue muy bien en la época que florecía con más vitalidad lo que se llama arte abstracto expresionista. En esos años yo pintaba un surrealismo no figurativo... Me fue muy bien pero me dí cuenta de que... iba, probablemente, a ganar mucho dinero una vez caído en esa especie de arte nacional estadounidense que desde el punto de vista social equivalía al arte socialista realista”.⁽³⁾ Dicho estilo se había iniciado en 1956 viviendo aún en Puerto Rico -como en otra ocasión apuntamos-⁽⁴⁾ con la serie de *paisajes mágicos* donde reaparecen pero de otra forma más elaborada



La batalla de la Sierra Camellera – 1958

Un ejemplo muy significativo de la serie de “paisajes mágicos” de Eugenio F. Granell dentro del surrealismo no figurativo que caracteriza la etapa a la que pertenecen los dibujos de *Umbral de sueños*

un abundante repertorio de signos gráficos o *signografías* que de una manera aún tímida surgieron en las ilustraciones de su libro *Isla cofre mítico* (1951): escamas, gemas, plumajes, grafismos y caligrafías irregulares, nervaduras, toda clase de rayas espontáneas, curvas de nivel, electrogramas, simples caracteres telegráficos y un sinfín de tramas lineales que a partir de entonces se van a convertir en la matriz sintáctica de su escritura pictórica, una escritura que para él es un «ejercicio poético» (5) que se pondrá al servicio de su particular visión del mundo y que parte del supuesto de la correspondencia de todo signo gráfico lineal con formas naturales.

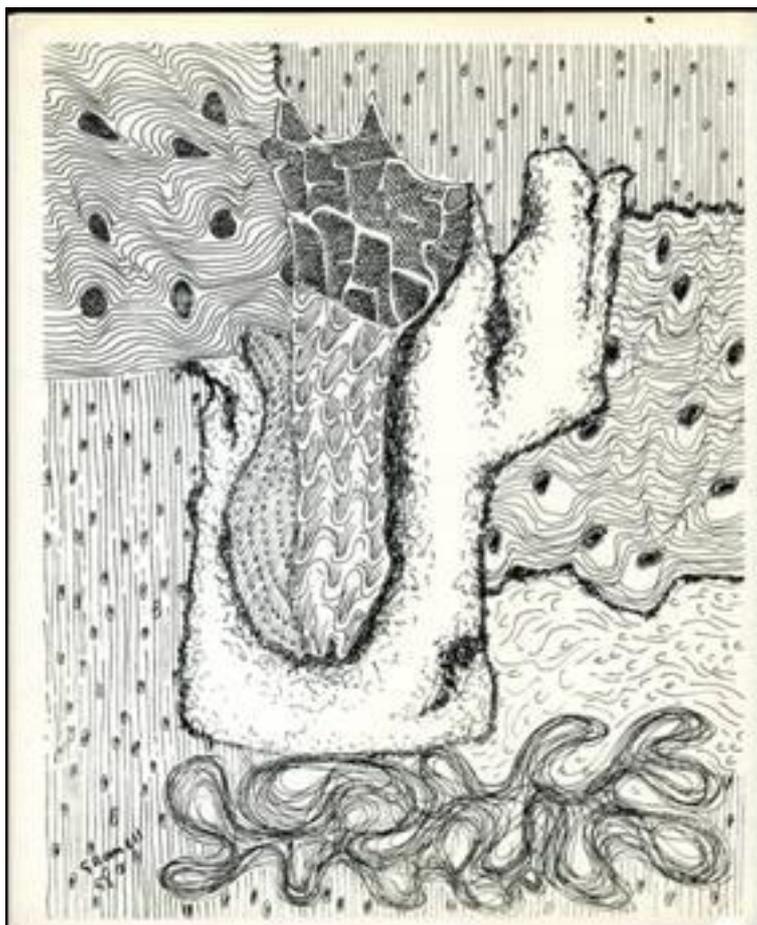
Esa visión, como ya mostramos hace unos años (Herrera, Elixir), supone en su caso una recreación del universo y la invención de toda una cosmología a partir de los cuatro elementos primordiales que en su fusión armonizadora de contrarios y vivísimas metamorfosis crean todas las criaturas existentes, incluido el hombre; es decir se trata de una reescritura profana y personal del Génesis bíblico para situar a ese «otro yo» que surge del caos y de la destrucción en otro lugar nuevo: la isla en primera instancia y la tierra firme americana (Nueva York y Los Angeles) después. Ese es el sentido de la obra pictórica de Granell: si hasta 1956 se dedica a poblar de criaturas fantásticas el aire y el agua, a partir de ese año (y hasta 1967) (6) su quehacer se centra en el diseño de la tierra con toda su zoología y su botánica así como en la instauración del fuego, a fin de dotar a su territorio de unos puntos de apoyo geológicos. Hay, pues, como vemos una construcción imaginaria desbordante que se centra en recuperar a través de la imaginación la vida anterior y hacer más pequeña la distancia entre los dos mundos contrapuestos. ¿Cómo se lleva a cabo? De una parte asumiendo la tradición del individualismo romántico que hace del artista un dios y un mesías –estableciendo por lo tanto una analogía entre la creación divina y la creación artística– y de otra parte recurriendo a la tradición cultural propia de la tierra nativa de procedencia –tal y como también hace Rubia Barcia con los poemas de nuestros clásicos y con los epígrafes del comienzo de cada capítulo– a fin de crear una cosmogénesis (pues se trata de un «volver a nacer» de la nada) a su imagen y semejanza para reubicarse en el nuevo lugar sin olvidar las señas de identidad primigenias.

Es en ese estado intelectual y creativo en el que se encuentra Granell cuando aborda los dibujos de *Umbral de sueños*: será o no casualidad pero Rubia Barcia durante esa misma época se encuentra en un estado «genesíaco» similar pues la mayor parte de su

libro tiene como hilo conductor un casi continuo *polisíndeton* de la conjunción “Y”, a imitación del libro sagrado.⁽⁷⁾ Valga como ejemplo esta serie sacada del primer capítulo:

... Y el aire ya no era mar, era sólo agua en vidrio, y el avión era uno de esos peces de aletear parsimonioso que hacen desesperante su calma. Y todo él se adivió viviendo en cámara lenta una vida sin estímulos. Y otra vez le llegó del alma en oleadas, hasta la última arena de su piel...
Y pudo tener arcangélicas alas y ausencia de sentidos hasta tropezar de nuevo con la bóveda de su cráneo...
Y él ya no era él, era únicamente una mente en movimiento...
Y los demás hombres se le convertían en nulidades de sí mismos, en ausencias, en meras invenciones de sólo cercanías rehuídas. Y le acongojaban su pobreza, su miseria, sus apetitos...(15)

La traducción gráfica de Granell de ese permanente tono de polisíndeton que conduce a la acumulación semántica y a la elevación del discurso a una altura cuasi sagrada, la consigue a base de lo que hemos llamado “terror vacui”, es decir una exacerbadión del “horror” barroco al vacío que utiliza la sintaxis lineal en todas las variantes antes apuntadas de una



“Si supiestes nunca d’amor”

Dibujo para el capítulo 3 de *Umbral de sueños* donde se aprecia la maraña sígnica forjada a partir de la repetición por zonas del mismo signo

manera muy repetitiva y alternante a un tiempo, por zonas yuxtapuestas irregularmente que se combinan y contraponen entre sí y que, sin querer representar nada lógico, llegan a sugerir una serie de figuras que pueden o no remitir a formas reconocibles –y si lo son casi siempre tienen que ver con el mundo natural. He dicho sugerir pero también confundir y dejar perplejo, en el sentido más estricto de los lenguajes no-representativos, debido a la sobreabundancia de signos que pueblan la superficie del cuadro y que en otras ocasiones devienen por su propia dinámica interna en formas no reconocibles o ambigüas al igual que sucede en la prosa poética de Rubia Barcia cuyo

significado en palabras de Buñuel a veces resultaba “hermético”. Sin embargo en esa primera constatación entre la conjunción copulativa y las yuxtaposiciones lineales tenemos la primera de las correspondencias entre lo literario y lo visual en *Umbral de sueños*.

Omnipresencia e inmensidad íntima

Ya dijimos en su momento por qué Buñuel en cuanto ve los dibujos de Granell cambia de opinión respecto a la presencia de grabados o dibujos en los libros de poemas: porque no se trata de elementos decorativos sino de interpretaciones del texto-origen realizadas por otro creador en distinto lenguaje; pero en el caso de la relación de Granell-Rubia Barcia hay algo más y es el pertenecer (aparte los factores comunes ya citados) a la tradición gallega de integración de lo lírico y visual, de lo real y lo fantástico en el mismo discurso, un discurso que ante el primer contacto con América – que es una isla en cada caso, sinónimo de aislamiento y de concentración en poco espacio de todo el microcosmos– supone una reacción de perplejidad y de rechazo por convertirse ambos muy a su pesar en nuevos colon-izadores procedentes de una España cuyo nuevo régimen pretende precisamente revivir el glorioso pasado imperial (Fuentes 277); sin embargo esta vez el destino los convierte en personas que para sobrevivir y progresar deben adaptarse a la cultura de los países de acogida y en cierto modo –al menos en primera instancia– depender de los antiguos colonizados: una primera paradoja –que podría denominarse como la del colonizador colonizado– que se acentúa aún más si tenemos en cuenta que su respectivo asentamiento final es en el país más alejado de sus ideales socialistas y anarquistas, contradicción que, por ejemplo, está

irónica y admirablemente expresada y desarrollada por Granell en su novela *La novela del indio Tupinamba...*

Son esas vivencias y tradición comunes las que se dan cita en *Umbral de sueños*, pero esa primera correspondencia sintáctica a través del polisíndeton no hubiera podido producirse de no poseer ambos también una similar concepción del tiempo y del espacio, de ese estar simultáneamente «aquí y en ningún sitio, allí y en todas partes al mismo tiempo» que como sabemos es la característica esencial del prototipo narrativo de toda literatura del exilio;(fuentes 273) es decir, un imposible lógico pues no se puede estar al mismo tiempo «aquí» y «allí» –aunque en el lenguaje coloquial se utilice la locución «estar aquí y allí» como equivalente a «estar en varios sitios a la vez»– ni tampoco en «ningún sitio» y en «todas partes», términos todos ellos para significar oposiciones de «lugar» que se excluyen (aunque también «aquí» y «allí» tienen una acepción temporal) y que remiten al concepto de «omnipresencia», habitualmente aplicado a la noción de Dios y que encajaría con el romántico de «creación» asociado al poeta, que es –como antes apuntamos– el punto desde el que parten tanto Rubia Barcia como Granell.

Una omnipresencia que es imposible pero que es real (segunda paradoja) puesto que puede darse en el «mundo interior», en la imaginación del artista, y que presupone la idea de «viaje» (sobre todo por mar) que es otro de los temas recurrentes de la literatura gallega del exilio, acostumbrada a metaforizar su propia experiencia; la diferencia consiste en que en este caso el viaje es por aire, lo que permite al creador omnipresente abarcar más la *inmensidad* del mundo, pues tan pronto su protagonista se encuentra «sentado en campos de nieve, allá en lo alto, en el más alto pico de unos altos

montes»(27) como en el siguiente párrafo «de pie en el corazón de las Castillas»(28) o pasa del campo de concentración francés al episodio bíblico de Josué y las murallas de Jericó; un viaje que sería, siguiendo a Bachelard, más un producto de la *ensoñación* que del sueño pues «el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito” (Bachelard 220); un viaje que tiene lugar en la concavidad de la esfera íntima del yo donde se presentan los sistemas de signos (8) que el poeta y el pintor en la soledad e inmovilidad de la noche han de poner en movimiento, pues –y seguimos de nuevo a Bachelard– «en cuanto estamos inmóviles, estamos en otra parte; soñamos en un mundo inmenso. La inmensidad es el movimiento del hombre inmóvil... es uno de los caracteres dinámicos del ensueño tranquilo» (221). Es decir, la omnipresencia del poeta, fruto de la ensoñación, presupone igualmente la inexistencia de un tiempo cronológico e incluso biológico pues por donde deambula el *alter ego* es por un presente continuamente expandido que es el resultado de la fusión de un «antes» con un «ahora» o lo que es lo mismo, con la dimensión temporal implícita en el «allí» con el «aquí», un tiempo igualmente inmóvil y por lo tanto ahistórico, que es producto de la misma visión interior que contempla la inmensidad. «Y retrocedió miles de años en segundos» (15) escribe Rubia Barcia al final del capítulo primero, una hipérbole que puede resumir toda la significación de un discurso comprimido, ceñido al límite de la propia mente del autor pero expandido a lo largo del texto en copiosas y desbordantes imágenes, alegorías, elucubraciones filosóficas, utopías, simbolismos y figuras retóricas de toda condición, plasmadas a través de un riquísimo repertorio sintáctico, al igual que el

mundo de Granell –circunscrito al interior de la superficie del cuadro y sin ningún tipo de asideros externos– es llenado, en un proceso aditivo constante que huye del blanco-color de muerte, por los signos informes del estilo que hemos llamado “magmático” y que no serían sino la transposición visual de ese mismo arsenal de imágenes, figuras retóricas y elucubraciones presentes en la prosa poética de Rubia Barcia. Nos encontramos, en consecuencia, en el interior de un espacio limitado, pequeño, que se expande *ad infinitum* merced a las propias referencias universales e ilimitadas del signo y en el seno de una concepción del tiempo pictórico –por decirlo con sus propias palabras– como «tiempo interior, un tiempo detenido. En cada pintura es como si el artista echase al fondo del mar el ancla del tiempo. Pero además, las acciones están en suspenso y se desconoce su consecuencia o su precedente». (Granell 337) Cabría hablar aquí de un auténtico *encefalograma del espíritu* en cuanto que las palabras escritas y los signos gráficos revelan las respectivas tesituras autobiográficas de sus hacedores, consecuencia del destierro y del exilio, del recuerdo de España y de la Guerra Civil, y la necesidad que tienen de conjurar esos recuerdos.

Por tierra que toda es aire o la paradoja del caminante

Si en algo se distingue *Umbral de sueños* –tal y como ya apuntara Buñuel– es por la abundancia y exhuberancia de figuras lógicas del lenguaje, es decir aquellas figuras retóricas que tienen que ver con las relaciones entre las ideas dentro de un texto, en especial las llamadas *antinomias* o relaciones de contradicción, dentro de las cuales hay que destacar la *paradoja* y el *oxímoron*. ¿Quiere ello decir que dichas figuras retóricas son las más adecuadas para expresar poéticamente el sentimiento del destierro y la

realidad del exiliado? Creemos que sí, al menos en lo que respecta a nuestros dos autores, en los que además existe una analogía de procedimientos que nos permiten realizar un interesante análisis interdiscursivo. En ese sentido la primera cita de Lope de Vega es la que marca la pauta de cómo la voz propia de Rubia Barcia va a devenir en palabra:

Dando voy pasos perdido

Por tierra que toda es aire

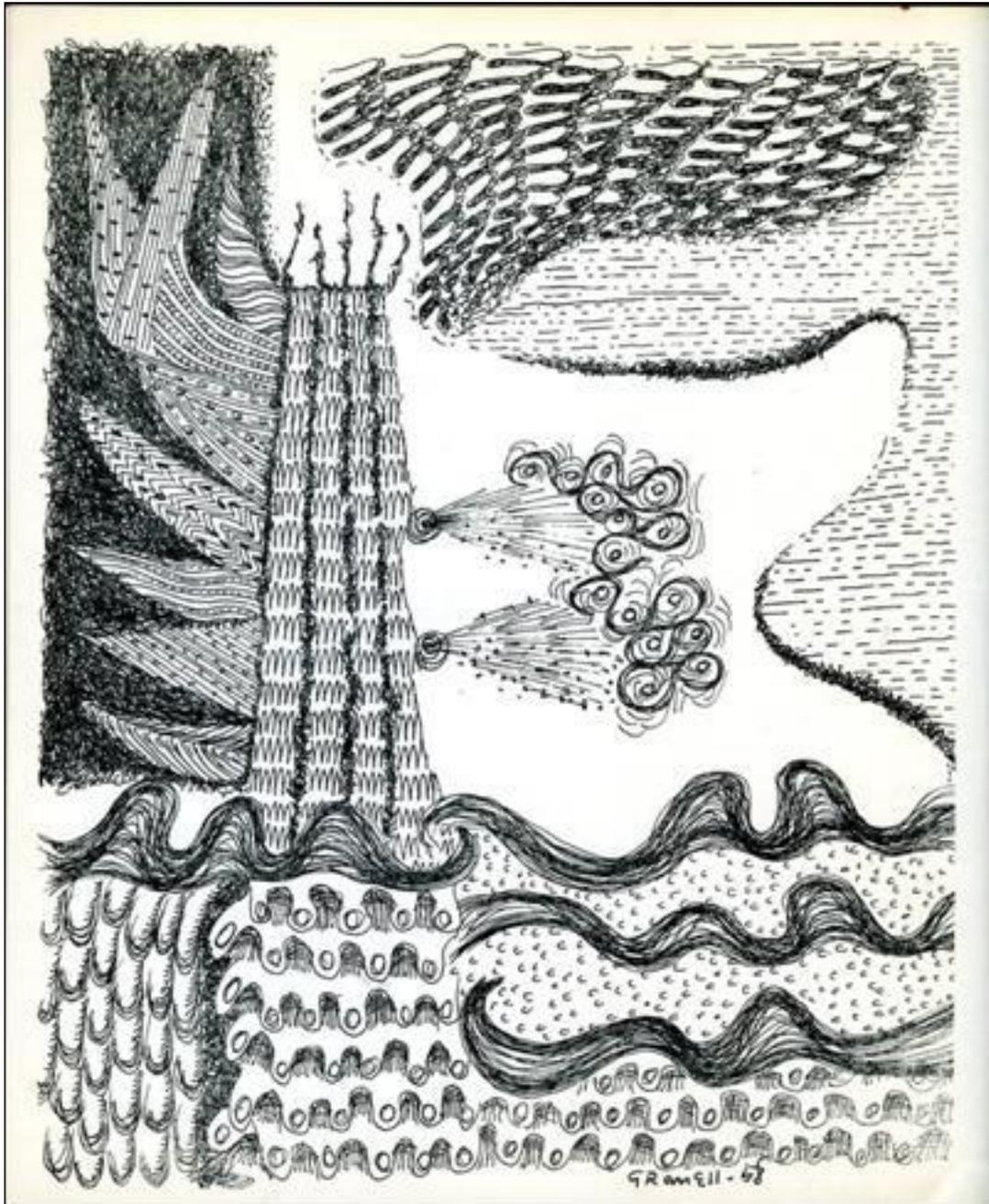
Que sigo mi pensamiento

Y no es posible alcanzarle.

Es decir, una paradoja del caminante que camina más por el aire que por la tierra y que pierde el rumbo al no poder atrapar los pensamientos que se le escapan; versos estos dos últimos que no se encuentran en la cita pero que aclaran el proceso de escritura seguido: ir tras el pensamiento sin posibilidad de alcanzarlo equivale a escribir con espontaneidad y de modo inconsciente todo aquello que viene a la mente ensimismada de la inmensidad íntima pero en su caso no es al dictado del azar ni del automatismo, sino de la ensoñación, a partir de una idea previamente diseñada (esa sería la función paratextual del epígrafe) dentro de un plan trazado de antemano, planificación que no dudaríamos en calificar de «musical» al girar cada capítulo en torno a cuatro voces (el poema, el dibujo, el epígrafe y el texto) que dialogan entre sí, cada una con su sonido diferente, una de las cuales –la de Granell– parte de una lectura de las otras tres a las que armoniza y enriquece visualmente, voces todas ellas que al mismo tiempo contribuyen a dotar de sentido o a clarificar el resultado final del texto rubiabarciano.

¿Cómo es la lectura que realiza Granell de las figuras retóricas de carácter lógico, es decir de las antinomias de dicho texto?

Recordemos que la paradoja es la expresión de un enunciado en forma contradictoria, como el verso «por tierra que toda es aire» del epígrafe de Lope de Vega que da comienzo al primer capítulo de *Umbral de sueños*. Visualmente se aplica a la conciliación de elementos irreconciliables, resultando una imposibilidad-posibilidad manifiesta desde un punto de vista lógico, por ello se utiliza mucho en publicidad y abarca todas esas imágenes geométricas imposibles que son de todos conocidas y a las que tan aficionado era Granell (dos dibujos de 1956, *Las cosas, cara a cara* y *Espejismo sideral* están basados en las caras-vaso de Rubin); es más, casi podríamos decir que la mayor parte de sus «figuraciones» de personas, animales y cosas así como de composiciones (utilizamos este término en el sentido de «imaginarse» cosas que no guardan contacto con la realidad) son paradójicas ya que están plasmadas a partir de signos contradictorios entre sí, casi siempre asociados a los cuatro elementos (escamas de pez, gemas de minerales, olas de mar, llamas de fuego, tierras sembradas, plumas de pájaros).

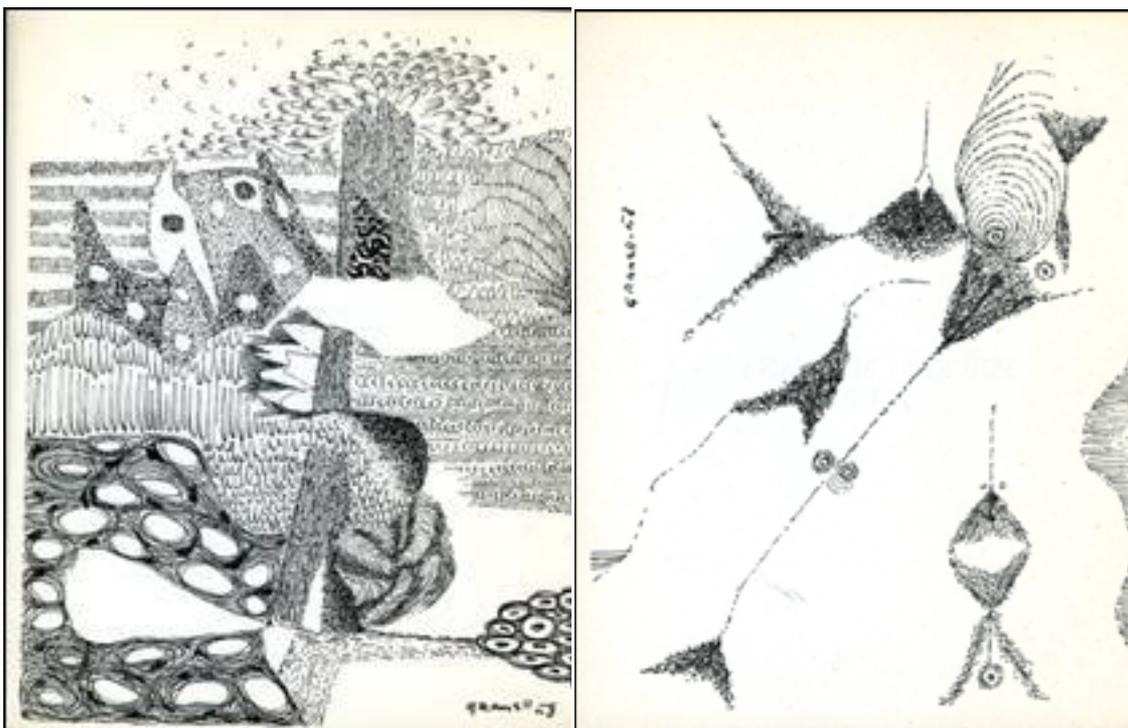


“Que estotra vida tercera ganareis”

Dibujo de Eugenio F. Granell para el capítulo V de Umbral de sueños donde pueden apreciarse los diferentes signos asociados a los cuatro elementos

Sin embargo hay que hacer la salvedad de que la lectura gráfica realizada por Granell no es puntual para cada capítulo en concreto, es decir no existe una correspondencia de orden temático entre cada dibujo y el respectivo capítulo en el que se inserta, sino que la interpretación es global, se refiere a la obra en su conjunto dependiendo su inclusión en

cada capítulo al más puro azar. Pero además de las zonas sígnicas que se contraponen en cada dibujo, la paradoja también se encuentra durante esta época en el sentido colisión de las imágenes con los títulos (9) de las obras (los de *Umbral de sueños* no llevan título por lo que se supone adoptan los propios de cada capítulo): *Pájaro-flor*, *Un faro para el viento*, *Pájaro estelar*, *Ave crepuscular*, *Peinador de lunas*, *Navegación celeste*, *Catarata enramada*, *La rosa del aire*, *Los ojos de la noche*, *Pájaro-luna*, *Pájaro-cactus...*, títulos en los que predomina el elemento aéreo y con los que enlaza el verso de Lope de Vega; un elemento que tiene casi en exclusiva como criatura común al genérico «ave» y a la especie «pájaro», ambos asociados a la «isla» y al «barco» que no surca el mar sino que despliega su velamen por los aires (abundan los «navíos celestes» durante esta época), un tipo de *contradictio in terminis* que refleja el sistema de escritura pictográfica de Granell, que en esta época se vuelve menos reflexiva y por ello más automática. Pero he aquí, que si en los años precedentes –los años de Puerto Rico– las explicitaciones aéreas son tan claras como hemos visto, al llegar a los dibujos de *Umbral de sueños* las referencias al mundo aéreo escasean y tan sólo podemos encontrar algún vestigio en los capítulos 6 «Que non puedo llorar non» y 7 «Por esta montaña oscura», donde algunos fragmentos semejan plumajes de pájaros exóticos, picos de alondras y ojos de búho que no remiten a atmósfera alguna y que se encuentran dentro de las estructuras magmáticas –es decir las propias de la tierra y del fuego– que conforman la geología de la isla.



(Izq.) Dibujo para el capítulo 6 «Que non puedo llorar non» (Drcha) y capítulo 7 «Por esta montaña oscura»

Igualmente lo paradójico de sus dibujos se encuentra –al igual que el proceso de escritura de Rubia Barcia– en el hecho de no poder controlar el devenir de su visualización pues sus signografías son producto de un movimiento casual de la mano que se encabalga con el siguiente y este a su vez con el siguiente y así sucesivamente, hasta llenar toda la superficie del papel o del lienzo y formar unos ritmos al unísono regulares y disonantes sin ningún orden preestablecido; sin embargo, esa improvisación es siempre aparente, la propia metamorfosis del signo va creando las formas y a pesar de que puede hablarse de una esquematización abstracta existe un principio regulador que controla el proceso dentro de unos ciertos límites, aquellos que impone la propia repetición inconsciente de los signos cuya «identidad morfológica –para decirlo con palabras de Eduardo Peñuela a propósito de su análisis del cuadro *Pier and Ocean* de Mondrian– se desquicia, pero no para evaporarse, sino para instituir una nebulosa

significante en cuyo interior deambula la significación».(Peñuela 31) Ese proceso creativo de materialización de la obra que en el caso de la ensoñación poética de Rubia Barcia tiene como modelo el relato bíblico, en el caso de Granell su reserva iconográfica se encuentra en las mismas raíces del arte pasadas por el filtro del barroco criollo y en el riquísimo arabesco de la artesanía popular, en especial la tapicería y las labores de cestería, tanto del ámbito caribeño como del llamado «folk-art» estadounidense, uno de cuyos componentes esenciales es el formado por las culturas marginadas procedentes de la emigración hispano-latina y por los restos del indigenismo de las primitivas tribus de la época pre-hispánica.(10)

Apelación a lo popular, al indigenismo americano, al criollismo que es propio de una cultura –y de una estética– ya mestiza que ha fundido en una unidad los contrarios, *lo de aquí y lo de allí, lo de ningún sitio y lo de todos los sitios*, en una tierra donde en el caso de Granell puede «figurarse» el aire y que en el caso de Rubia Barcia se incardina también dentro de nuestra tradición más barroca –al unísono conceptista y culterana, visionaria y simbólica:

Y el barco dejaba de ser barco y se convertía en ataúd flotante y las aguas eran aguas cenagosas y espesas y las nubes eran pellas de lodo negruzco que caían una tras otra sobre el crucifijo de la tapa, mientras el viento huracanado aplaudía gozoso abriendo y cerrando el ataúd... Por debajo del aire los tripulantes del barco se supieron aún verticales e inmóviles, con inmovilidad creciente y paralizadora... Para los habitantes animados de aquel mundo había superposición de continentes, distribuidos en zonas paralelas, cuyo único rasgo común era la atmósfera

de agua con un cielo lejano hecho de luz y otro cielo, también lejano,
hecho de tinieblas». (82;86)

Ausencia de presencia; oxímoron y metamorfosis

Sin embargo, la paradoja no se encuentra sola en el discurso puesto que se encuentra reforzada a lo largo del texto por abundantes *oxímoros* que, como es sabido, se trata de otra figura lógica de contradicción en la que se ponen en contacto en una sola expresión dos conceptos opuestos con el objetivo de formar un tercer concepto que dependerá de la interpretación del lector; por regla general, dado que el sentido literal es absurdo, forzándole a buscar un sentido metafórico. En *Umbral de sueños* encontramos, a modo de ejemplo, además del escogido para titular este epígrafe, los siguientes: «Inhumana humanidad» (17), «En desordenado orden» (20), «Estar sin estar y ver sin mirar» (21), «Supo de la certeza sin tacto y de la amargura dulce y del dulzor amargo, de la meta sin forma y de la pisada sin huella, del amigo enemigo y del sol que hiela» (22), «Y llovía fuego en mármoles» (27), «Caminó sin moverse» (29), «alarido mudo de palomas heridas» (55), «sabor amargo de la gloria, del goce de la angustia» (56), «la solidez de lo blando» (70), «y empezó a llover luz –cada hilo de agua un alambre incandescente- y en la claridad cegadora» (85), «Y el clamor era silencio. Y la compañía, soledad. Y el deslumbramiento, ceguera» (95), etc. Mediante ese recurso su autor no hace sino transgredir la lógica del lenguaje llevándolo por unos derroteros metafóricos de gran poder de sugestión que lo emparentan con el lenguaje de lo inasible, de la superación de lo sensible, remitiéndolo a sus propias leyes estéticas, como si el autor fuera un simple medium a través del cual se manifiestan –como los oráculos– los dioses, los héroes o los mortales más privilegiados.

Por su parte, el oxímoron visual suele ser muy evidente cuando se contraponen (sobre todo en la retórica publicitaria) dos imágenes reconocibles o realistas (para entendernos) —o texto e imagen, como en Magritte— de significado opuesto; sin embargo, en el surrealismo no figurativo de Granell, al no ser tan evidentes los significados de las respectivas imágenes que se contraponen, depende de las relaciones de contigüidad entre los signos gráficos que se ponen en relación, signos que pueden o no sugerir determinadas figuras, pero como las más de las veces en su caso el signo gráfico no tiene la intención primera de “representar” nada sino que obedece más bien a un impulso inconsciente de llenar el vacío, de manchar el blanco de la superficie. Dicha contigüidad se halla también reforzada por el tipo de visión utilizada, que en esta época no tiene nada que ver con los cánones de la perspectiva geométrica en cuanto a tamaños, escalas, simetrías, etc. sino que obedece a las reglas ilógicas de lo que él llama “visión perpendicular”(11), es decir a la resultante de ver el mundo en una posición desde arriba y en vertical hacia el plano del cuadro (a “vista de pájaro” podríamos decir —de nuevo el elemento aéreo— pero de un pájaro que estuviera inmóvil) donde todos los signos tienen la misma dimensión y su densidad está desigualmente repartida por las diversas zonas significantes que pueblan irregularmente el cuadro. Sin embargo, aunque sea esa la visión dominante, Granell la combina con efectos de *trampantojo*, de tal modo que lo plasmado sobre la superficie puede tener diferentes lecturas dependiendo del punto de vista utilizado aunque siempre desde la ausencia absoluta de profundidad ya que se trata de un espacio reducido al límite de las dos dimensiones como la pintura egipcia o las miniaturas de los *Beatos* españoles. Esa es la causa de que todas sus signografías confluyan en el interior del plano convirtiéndolo en un inextricable laberinto de puntos, líneas y contornos que dentro de un aparente caos guardan un cierto

orden que termina por atrapar al observador, y todo ello sin apelar al color que es en nuestra opinión el principal elemento significativo del proceso creativo y que, por desgracia, está ausente en *Umbral de sueños*.

¿No es esa la misma posición de verticalidad adoptada en la visión aérea de Rubia Barcia (recordemos que su alter ego protagonista viaja en avión) cuando es capaz de – omnipresente, en su propia interioridad, en la inmovilidad y quietud del acto creativo– estar *aquí y allí*, en *todas y en ninguna* parte? Exactamente la misma, sin embargo en este aspecto la verticalidad visual difiere de la verticalidad literaria pues si el oxímoron surge en Granell de las yuxtaposiciones antinatura de las áreas sígnicas (por ejemplo, signos de fuego junto a signos de agua, signos de tierra junto a signos de aire) que entran en colisión unas con otras para producir metáforas visuales de hermética por no decir imposible comprensión. Los títulos contribuyen a dar pistas sobre su posible significado, según él mismo reconoce: “Yo pinto y no sé qué es. Pero pasa el tiempo y de pronto lo descubro. Es el bautizo... Hasta que aparece el nombre, para mí es el momento de pasarlo mal. Porque no sé lo que he hecho. Pero por fin un día lo encuentras. La obra para mí es eso. No está completa hasta que no tiene su título. No pongo títulos por capricho... Pero yo no pongo título hasta que no me parece que está en relación con algo de lo que puede verse” [342]. En la escritura poética de Rubia Barcia el oxímoron acentúa el significado metafórico del contenido oracular, mediúmnico y místico, al encontrarse el creador en una dimensión mítica, no mensurable ni aprehensible de la realidad: de la omnipresencia del acto creativo pasa a la omnisciencia, que es la actitud del escritor que más se aproxima a la creación divina.

En ambos casos si la representación imaginaria a través de paradojas y oxímoros conduce inexorablemente hacia un lenguaje donde pueden estar presentes simultánea y armónicamente aspectos contradictorios de una misma realidad, quiere decir que nos encontramos en un tránsito, en un paso de un estado a otro –o lo que es lo mismo en un proceso de *metamorfosis* de donde tiene que surgir una nueva realidad a partir de otra preexistente, un nuevo concepto que sea la suma del «ser de antes» y del «ser de después», del «ser de aquí» y del «ser de allí» y al mismo tiempo ninguno de los dos y todos a la vez. Un proceso –enraizado en Ovidio (12) pero también en Kafka– que a nivel visual es una consecuencia lógica de la gran variedad de criaturas, animales y cosas que a partir de 1950 comienzan a poblar su mundo imaginario, ese lugar que nosotros bautizamos como Granelandia, plagado de pájaros que al mismo tiempo son flor, estrella, luna, sueño o cactus, mujeres flor, pechos flotantes, barcos voladores, aves arbóreas, nubes volcánicas, etc., un imaginario coincidente con la «inhumana humanidad» de Rubia Barcia y sus «hombres-lago» y «hombres-reloj», compañeros del hombre a secas, discípulo predilecto de Satán, que hace «del río, serpiente; y del viento, águila; y del trueno, león; y del relámpago, tigre» (122) y «mar de la tierra” (123). Hibridez que además se ve reforzada al abolir la gravedad y jugar con la diversas posibilidades polisémicas que ofrece la visión en dos dimensiones: las cosas no son tal y como se ven en relación con la base porque basta sólo con girar la imagen para obtener otra con un significado diferente, dualidad que es así en lo que respecta a los objetos reconocibles, como en *Navegación celeste* cuya primera posición (denotada por la firma) es esta:



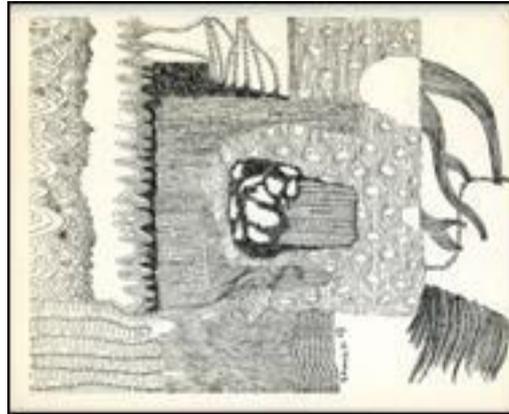
mientras que si la giramos noventa grados a la derecha obtenemos esta otra:



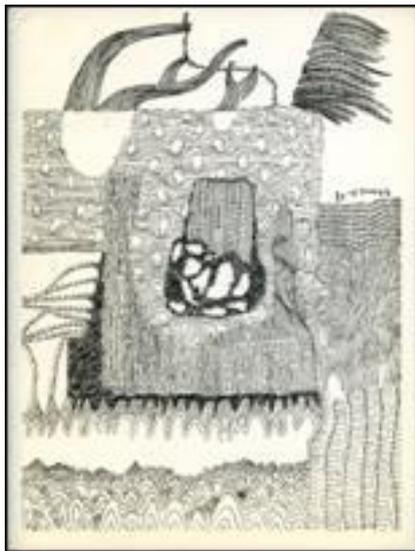
sin embargo en sus composiciones más abstractas como en las de *Umbral de sueños* la ambigüedad es tan acusada que da igual por cuál de los cuatro lados se ponga la base (aunque Granell juega con la firma) porque el sentido sigue siendo el mismo, no varía: véanse, por ejemplo, los cuatro aspectos divergentes que puede adoptar el mismo dibujo —el que acompaña al capítulo 8 «Quien quisier' creer e ascuchar»— dependiendo del lado que se elija como base:



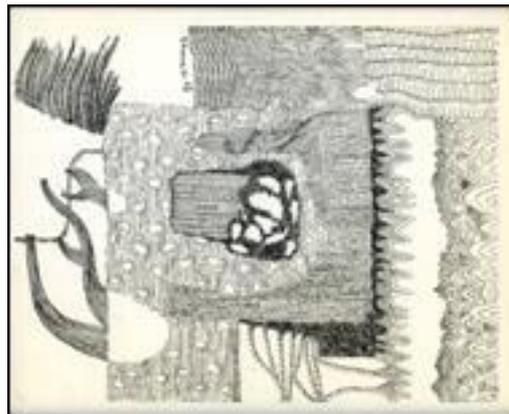
Posición normal



Giro 90° izquierda



180°



270°

A modo de conclusión: retórica y alienación

Es evidente que podría hablarse aquí de una poética del “yo desdoblado” de indudables resonancias kafkianas debido al extrañamiento del yo consigo mismo para reconocerse en el interior de su aparente unidad entre el “yo de aquí” (el lugar –Estados Unidos– donde se escribe y dibuja, que propicia la particular ensoñación, el espacio de la respectiva inmensidad íntima), y el “yo de allí” (España, el lugar que ya sólo existe

como recuerdo, simultáneamente feliz y trágico, que se torna presente en el acto creativo). Intento de reconocimiento que sólo puede darse a través de un *choque* de significantes en el seno del cual –a modo de *big-bang* emocional– el inconsciente fragua (Lacan) unos sistemas sígnicos antinómicos en las manifestaciones literarias y visuales que genera y cuyo poder de significación se encuentra en el recurso a las figuras retóricas del lenguaje (paradojas y oxímoros principalmente) cuyo único objeto es el de conjurar mediante la belleza de las metáforas y de las imágenes resultantes la alienación en la que se encuentran sus creadores.

Notas

- (1). Se trata de la carta 27 de fecha 28 de octubre de 1956. Ver Rubia Barcia, pp. 68-70

- (2). Carta 29. José Rubia Barcia, *op. cit.*, p. 72. Todas las citas entrecomilladas anteriores en este párrafo remiten a esta misma carta.

- (3). Julio-José Rodríguez Sánchez, *op. cit.*, p. 10

- (4). Javier Herrera, "Las raíces antropológicas e imaginarias del surrealismo de Eugenio F. Granell: 1942-1957". *Goya*, nº247-248 (julio-octubre 1995), pp.65-77. Más adelante en *Los paisajes mágicos de Granell*. Málaga: Fundación Picasso, 2002

(5). Julio-José Rodríguez Sánchez, *op. cit.*, p. 10

(6). La trayectoria de Granell es perfectamente coherente, diríase que está perfectamente planificada de antemano, pues tras 1967 se dedica a construir en su territorio de ficción, que hemos llamado Granelandia, una sociedad, una historia y una cultura, es decir les insufla el soplo de la memoria, de la inteligencia y de la vida. Para sus detalles véase Javier Herrera, “Escritupintura y mestizaje en Granell: de los paisajes mágicos a la paloma de Uccello. (Pistas para una incursión en Granelandia)”. En Javier Herrera, *El elixir del alquimista*. Santiago de Compostela: Fundación Granell, 2000, pp. 123-136

(7). Recordemos que Buñuel es a lo que más reservas pone en la crítica del libro: “Tal vez mi única reserva –dice– sea el tono permanente, llamémosle “bíblico”, con el empleo constante de la conjunción “y”. Claro que muchas veces se desliza V. hacia una auténtica exégesis del “gran libro” y no es extraño que se le pegue, aunque sólo sea superficialmente, el estilo.” (José Rubia Barcia, *op. cit.*, p. 72)

(8). Utilizo aquí una interesante analogía de carácter semiótico que puede aplicarse a todos los espacios interiores de la significación. Véase Eduardo Peñuela Cañizal, “Vagos acercamientos a la indiscreta interioridad de la significación”. *Opción*, 22, 49 (2006), pp. 25-37.

(9). Los títulos eran puestos a posteriori teniendo en cuenta lo que sugerían o figuraban. Sobre este tema véase Rafael Santos Torroella, “De titulografía granellana”. En *Eugenio Granell. Exposición Antológica 1940-1990*. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, 1990, pp. 55-63.

(10). Este es el objeto de nuestro estudio "Las raíces antropológicas e imaginarias del surrealismo de Eugenio F. Granell: 1942-1957". *Goya*, 247-248 (julio-octubre 1995), pp. 65-77

(11). “Mi espacio es perpendicular. Yo creo que en mi obra, en toda mi obra, la visión perpendicular domina toda posibilidad de estructura perspectiva. Bueno, la perspectiva no me interesa. Hasta puede ser una perspectiva, pero perspectiva perpendicular. No es la geométrica de que el árbol que está más lejos tiene que ser más pequeño, etc. Puede ocurrir lo contrario” (Eugenio F. Granell, “El antropólogo...”, p. 334)

(12). «Para mí las metamorfosis eran transformaciones de todo, no solo de situaciones amorosas y humanas. Esa idea de que todo se podía metamorfosear, de que todo podía, de una manera mágica, convertirse en lo que aparentemente no era, llegando a ser otra cosa distinta, me asombró tanto, fue de tal manera un descubrimiento, que me ha acompañado siempre». Cfr. Eugenio F. Granell, *El antropólogo...*, p. 335

Bibliografía

Eugenio Granell. Exposición Antológica 1940-1990. Madrid: Comunidad de Madrid. Consejería de Cultura, 1990, pp. 55-63.

Javier Herrera, *El elixir del alquimista.* Santiago de Compostela: Fundación Granell, 2000

Eduardo Peñuela Cañizal, “Vagos acercamientos a la indiscreta interioridad de la significación”. *Opción*, 22, 49 (2006), pp. 25-37.

José Rubia Barcia, *Con Luis Buñuel en Hollywood. Y después.* Sada, A Coruña: Edición do Castro, 1992.

Victor Fuentes, “Peculiaridades y diferencias de la narrativa del exilio de las nacionalidades periféricas: el caso de los autores gallegos”. En *La cultura del exilio republicano español de 1939.* Madrid: UNED, 2003, vol.1., pp. 269-280

The Ekphrasis Effect: An Analysis of Goya's

Black Paintings* within Antonio Buero Vallejo's play the *Sleep of Reason

Kendra Jones

Washington State University

In the most minimalist terms, ekphrasis is the literal representation of visual art. From time immemorial, artists have been creating all kinds of visual art and writers, the contemporaries to these visual artists and also those looking back to the artistic expressions of the past, have been speculating about these works, including their ekphrastic descriptions within literature in the form of prose, poetry, narrative, and theater. In his classic and indispensable elucidation on the history and functions of ekphrasis, James A. W. Heffernan, cites specific famous ekphrastic texts, such as the description of Achilles' shield in Homer's *Iliad* and Keats's ekphrastic poem "Ode on a Grecian Urn" (297). He uses these examples to demonstrate that the tendency to "translate graphic art into narrative persists in ekphrastic literature of every period" (302). Despite the vast historical presence of ekphrasis in literature, the rich value it brings to both the literature it exists within and the art it describes, has yet to be fully examined. In addition to this, the continued utilization of ekphrasis is far from satisfactory, especially when viewed in relation to the depth of meaning it has the ability to produce and the astounding potential it has to expound upon any message contemporary authors or visual artists wish to convey.

Since “ekphrasis” as a cohesive literary term and theory is reasonably modern, researchers on this subject are yet to agree on a comprehensive definition and its consequent functions. For this study, I have decided on the ekphrastic model set down by James A. W. Heffernan in his article “Ekphrasis and Representation”. In his study, Heffernan distinguishes ekphrastic literature from other types of literary methods. He describes beautifully the function typical of ekphrastic literature to deliver “*from the pregnant moment of graphic art its embryonically narrative impulse, and thus make explicit the story that graphic art tells only by implication*” (301). In other words, the visual art, and for this study, the physical painting, is merely the beginning, the jumping off point. It is the initial event that begs to have its story told and telling stories is precisely what literature is all about.

The standard feature of ekphrasis, to write about art, in itself lends to a complex and edifying discussion. The intriguing nature of this literary mode encourages further thought on the subject. It introduces a fundamental question regarding the extent of the functions of ekphrasis beyond what Heffernan outlines in his synopsis of ekphrastic principles. One basic question, which provides the backbone to this study and will appear repeatedly asks: Is ekphrasis only limited to a direct description of an art object or are there more levels, especially subtle ones that this literary mode is capable of? This study proposes that there must exist an even more profound usage of ekphrasis, an ekphrasis that all at once not only provides a link between the literal and visual realms, but also exists within the sphere of historical, political, social, emotional, psychological and even literal thought. This “extreme” ekphrasis, as I have coined it, is exemplified in one work of theatrical prose which includes ekphrastic descriptions of Francisco Goya’s

visual creations. Antonio Buero Vallejo in his play *The Sleep of Reason* (1970) uses ekphrasis, the literary tool normally employed to simply describe art within a work of literature, as a strategy to covertly communicate to his audience messages about his contemporary society, the society of Spain under the dictatorship of Francisco Franco. In addition to this distinctive use of the literary representation of visual art, the author uses another interesting literary technique identified as “pictorialism” by Heffernan, in which an author, in this case Buero Vallejo, manipulates his writing style to mimic the painting style of an artist, in this case Goya; thus creating a work of literature inextricably linked to the works of art it references through style as well as through obvious content. Pictorialism and ekphrasis are very closely related and the inclusion of pictorial writing within an ekphrastic piece undoubtedly amplifies the art-literature connection. However, it must be clarified that while an author can create a pictorial piece of literature without drawing attention to the physical art object itself, an ekphrastic work is completely dependent on the art of which it employs. Keeping this in mind, one can certainly notice the contingency *The Sleep of Reason* has on the art work it describes.

Within this literary masterpiece created by Buero Vallejo, we find an ekphrasis that is utilized above and beyond the usual “call of duty” for this particular literary technique. One not only interested in a simple verbal representation of a visual representation, but a verbal representation of a visual art that results in a piece of literature bound so tightly to painting, where it is almost impossible to dissect the text away from the visual art. In order to arrive at an understanding of the implications of ekphrasis used in this way and the enormous future possibilities for literature and visual art that it holds, this study

deems it necessary to view the reasons behind Buero Vallejo's choice to include ekphrasis in relation to Goya's paintings within his play *The Sleep of Reason*, which techniques he used to bring about this special art-literature integration, and what benefits this ekphrastic inclusion brings to the literature.

It has been established that it would not be accurate to state that Francisco Goya was the first to publicly express his dissatisfaction with his contemporary government. There does exist, however, evidence as to his origination of a specific artistic style. There are many who believe Goya was the harbinger of a new kind of painting: that being modern painting, which later extended throughout all of Europe. Fred Licht, in his tremendous book *Goya, the Origins of the Modern Temper in Art* describes how, at the end of the Eighteenth Century, due to the rigorous questioning and subsequent Revolutions (American, French, and Industrial), the political and cultural balance of the European society broke down. Out of this collapse, the role of the artist changed from being completely funded by the higher authorities, the Church and State, to fundamentally being on their own. Licht identifies that "the first great artists to be faced by the revolutionary conditions of modern man" were French painter, Jacques-Louis David and Spanish painter, Francisco Goya (16). While the former substituted a new authority (Roman ideals) for the prior authority of the Church, the latter is described as "the only artist to absorb the very principle of revolution and anarchy into his art (18). Thus, there are those who believe Goya was one of, if not the father of modern art, an art infused with rebellion. John Dowling, a Goya scholar, considers Goya's *Black Paintings*, as one of "the greatest series ... in modern art" (449). While Goya was completing political painting in Spain, he was one of the first, if not the first, to break free from tradition and

explicitly criticize and even condemn the actions of his government and society as a whole through his work. As will be further elaborated upon, the persona of Goya, due to his extraordinary life and artwork, has evolved into a synthesis of revolutionary fervor, political satire, personal persecution all conveyed through grotesque imagery with a particularly Spanish bias.

Francisco Goya, born in Fuendetodos, Spain in 1746 (Gudiol 9), has a long colorful history in the field of painting. Most likely influenced into the arts by his father a craftsman, Goya progressed from a painting apprenticeship, to religious commissions, to tapestry cartoons, to etchings, to becoming the First Painter to the King Charles VI in 1789 (Glendinning 25). In 1793, Goya contracted a serious illness which left him deaf. It was during this time that the artist began to produce works of art increasingly variant from his portfolio of mostly elite portraits of the past. He created drawing after drawing of some real and some imaginary subjects that led to his etchings entitled *Caprichos* in 1799, of which one, entitled *The Sleep of Reason*, carries particular importance to this study. Goya was particularly opposed to “religious fanaticism and superstition” and “critical of the Inquisition and some of the monastic orders” (27).

In 1814, Fernando VII returned to power, at first welcomed by the Spanish public with his claims to withhold the newly made constitution. It is well known that King Ferdinand VII ruled with an iron fist. His tyrannical despotism waged war on anyone opposed to his rule. Creating his own sense of terror, Ferdinand VII required the sadistic persecution of Liberals, “of whom 120 were executed in eighteen days” (31). Goya, was summoned to the Secret Chamber of the Inquisition in Madrid, in March of 1815, to

explain his *Naked Maja* (Glendinning 27), a large painting of a naked woman. He painted official portraits for the king, yet his etchings titled the *Disasters of War* attest to his disillusion with the violence incurred by the current ruling powers. In 1819, Goya moved to the Quinta del Sordo, a small cottage on the outskirts of Madrid on the shores of the Manzanares River, where his final set of paintings, those pertinent to this study, the *Black Paintings* were created (Licht 354).

One look at this group of paintings and anyone trained in the arts or not, could tell they are a creation of a person living in fear. The dark colors, thick, hasty brushstrokes, looks of terror and repelling images convey a horror that had to have existed physically or at least inside the mind of Goya.

Buero Vallejo (1916-2000), a writer who during his life came to be known as “Spain’s foremost living dramatist” (Halsey 7) was not without his personal, political, and professional obstacles. Many aspects of his life in fact, closely compare to the prominent painter who later became the subject of the work under discussion within this discourse.

In 1936, the beginning of the Spanish Civil War, Buero Vallejo, being opposed to the war, enlisted as a medic for the Republican (or Loyalist) forces in their struggle against the Nationalist forces of Francisco Franco. At the end of the war, and the defeat of the Republican forces, as punishment for his participation in the fight against the Republicans, Buero Vallejo was sentenced to death (15). Although the artist was not

killed, he was sentenced to an indefinite prison term, which was later reduced to six years and he was released in 1945.

Upon his release Buero Vallejo turned to theater and completed numerous plays, all with the over-arching theme of tragedy as “an expression of our struggle to free ourselves from the bonds – external and internal, social and individual – that enslave us” as Halsey quotes the author himself as testifying to that end (104). As the years passed, the so-called “bonds” of Spanish society evolved under the dictatorial rule of Francisco Franco, thus shaping the message behind the works of the socially and politically conscious dramatist. *The Sleep of Reason*, Buero Vallejo’s work chosen for this analysis, was published in 1970. Within Franco’s totalitarian state, censorship and repression were extremely widespread. The Falange (Franco’s political party), the military, and the Catholic Church all played a pivotal role in the areas of censorship, propaganda, and education.

A juxtaposition of the political climate during Goya’s life and the life of the author being discussed here lends a clear picture of their similarities. It is well known through Goya’s previous works, such as his series of etchings entitled *Disasters of War* and his indictments of the conditions in the mental institutions through works such as *The Madhouse*, that during his time, the figure of Goya himself represented a non-conformist attitude toward the Spanish governments’ mistreatment of its citizens. Perhaps his earlier works were too time-specific with regards to the topics they portray. Either way, Buero Vallejo’s choice to entitle his play based on one of Goya’s famous *Caprichos* and also to center the entire work around the *Black Paintings* had to

be for a particular reason. Every other aspect of this work of literature did not fall together by chance, as most great literature does not. There was something that the *Black Paintings* exhibited that even Goya's earlier work failed to encapsulate. The *Black Paintings*, the capstone of Goya's artistic career, convey disillusionment with the urgency, darkness, needed to convey the seriousness of the terror he felt towards the end of his life.

Antonio Buero Vallejo's play, *The Sleep of Reason*, is an exploration into the life and profound mind of the sensational Spanish painter, Francisco Goya. Since no one can know the exact meanings behind Goya's controversial *Black Paintings*, his last significant series of paintings, all discussion about them, including Buero Vallejo's, are purely hypothetical answers. But even still, whatever message the audience receives from viewing or reading *The Sleep of Reason* is a valid and true meaning, whether it was the intended vision of the creator of the piece or not. Even if Buero Vallejo's sole purpose in writing this play was to speculate on the life of one of the greatest painters that Spain ever produced, this would be exceptional work. But there is more, much more. Buero Vallejo uses his liberty as an author to interpret and recreate parts of the past, inserting ekphrastic descriptions in the form of dialogue, in order to create a beautiful and cunning metaphor to express his own battle with a repressive government. His work is without a doubt "an expression of political, emotional, and artistic exile" (1) as Buero Vallejo scholar, Donald Gene Pace, puts it, witnessed in both eighteenth and twentieth century Spain. While his study provides some interesting insights into Buero Vallejo's work, it neglects the great significance of the artwork within the painting.

The play *The Sleep of Reason*, set in the year 1823, portrays a few days in the life of Francisco Goya, who at this time resides in his country home, called La Quinta del Sordo, located in Spain directly across the river from the king's palace. The play is sectioned into two acts, each beginning with a brief scene that shows King Ferdinand VII and his assistant conspiring against the Liberals. All of the remaining scenes depict Goya and those who interact with him within his house.

A connection between text and "life" at the diegetic level - the level of reality established in a literary piece - can be seen all throughout Buero Vallejo's play, *The Sleep of Reason*; the first obvious evidence being that the entire piece is based on a few days within the last few years of the artist's life. Although historical information provides the basic structure for the piece, Buero Vallejo, as an artist himself, takes liberties with the work to express concrete statements about parts of history that are for the most part unverifiable. Not only is this play an expression of Buero's interpretation of Goya's *Black Paintings*, his life, and relationships, but furthermore it stands as a complex work of connected imagery and ideas, some with hidden meanings, that express a desire for artistic freedom. It is precisely the ekphrastic element of the theatrical prose that allows for the communication of all of these distinct and complex ideas. José Manuel Hidalgo agrees that the use of actual projections of Goya's paintings increase the audiences understanding of the fear that exists within the artwork (77). The images within the play, the physical ekphrastic elements, also operate to expose political and social injustices that exist in all time periods. As will be evident in the images of the paintings themselves, the horror these visual objects convey transcends time and space through their connection with basic human emotions. For Buero Vallejo,

these paintings serve his agenda, functioning as criticism of the Franco dictatorship concealed within the guise of the historical and artistic value of Goya and his powerful *Capricho* and macabre *Black Paintings*.

Here, in Buero Vallejo's work, the use of ekphrasis is manifold, chosen so precisely by the author and used so explicitly that the literature and the physical works of art actually melt into one. After this immersion of the two, the literature cannot be as fully understood without the paintings. Ever since the publication of Buero Vallejo's piece, the moment in which he gave it over to the interpretation of the public, and consequently added his play to the repertoire of interpretations of Goya's work, the paintings and the play have become inextricably linked. An additional aspect which ties *The Sleep of Reason* to the artwork it describes exists within the actual syntax and form of the prose. David K. Herzberger declares that a "painterly metaphor" underlies the structure and also thematic elements of Buero Vallejo's *The Sleep of Reason* (93). As the paintings exhibit hasty brushstrokes and muddied colors, the dialogue of the play mirrors these characteristics with choppy dialogue, dark scenes, and confusing sounds. These details are excellent examples of the previously described literary device of "pictorialism". Furthermore, the extensive stage notes contain also any change of light, sound, or feeling that Buero Vallejo includes within the actual theatrical dialogue allow the reader of the play, or the audience, to develop a complete understanding of the situations taking place on stage. Carmen Chávez succinctly observes that "in this play, Buero 'paints' a scene with words and sounds" (62). Consequently, the inclusion of Goya's paintings does not end with increasing the audiences' perception of hidden

messages about history, politics, and society. Goya's art, his influence, extends itself through the very structure of the prose.

For even someone who has only read the play, and not witnessed it in its full theatrical splendor, it is clear that *The Sleep of Reason* would be greatly lacking without the inclusion of the actual *Black Paintings* of Goya. Throughout the entire play, the paintings themselves play a central role. In fact, one could go so far as to say the *Black Paintings* themselves are the main character and all else serves to explain, interpret, and further their meaning. The action takes place in front of the paintings that are projected in larger-than-life size on the walls of the set. In several scenes, Goya adds to the paintings, touches them up in front of the audience. Without the paintings available for viewing by the audience, the meaning of the play would be lost.

The quantity of comprehensive studies that have been completed on this specific work by Buero Vallejo and its connection to and interpretation of Goya's *Black Paintings* is significantly lacking. However, the few that have been published specify very clearly how the paintings on the wall move the play along and give extra meaning, and even clarify, the dialog that takes place on the set. It is also necessary to mention that anyone viewing Buero Vallejo's *The Sleep of Reason* during the time of the dictatorship of Franco could easily connect the struggle Goya encounters under King Ferdinand VII with the struggle Buero Vallejo endured under the censorship imposed by the Franco regime.

This study, being concerned with the role that the ekphrastic inclusion of Goya's art plays within the prose, will only go in depth into the paintings that most explicitly refer to the political struggle that both Goya and Buero Vallejo experienced. While all of the paintings depict a sense of fear, darkness, decay, solitude, and so on, there are a select few that exemplify the point of Buero Vallejo's work. The three paintings that exude the greatest political metaphors, and also appear more than once within Buero Vallejo's work have been titled by critics as "Saturn", "The Holy Office", and the "Witches' Sabbath". The comprehensive examination of these three works allows for a clear perception of the precise union of art and literature. The first painting of this discussion, "The Holy Office" makes its premier appearance in the play when Goya's friend and doctor, Eugenio Arrieta, comes to visit and check on the old painter's condition. Goya returns from his walk and announces that a platoon of Royal Volunteers have been installed on the bridge, probably to monitor the actions of the civilians. Goya moans:

How do I know how long they're going to stay! I can't stand their criminal faces and stupid laughter [...] This is my house, this is my country! I haven't gone back to the palace, and old flat nose doesn't like my paintings [...] I in my house, unremembered, and painting what I feel like painting. But tell me what's happening in Madrid. No, don't say anything. Accusations, persecutions...Spain. It's not easy to paint. But I shall. Have you noticed the walls? Afraid? No. Sad, perhaps. No, not afraid (12).

The painting appears while this monologue from Goya is taking place.

This large landscape style work depicts a long line of people descending down a path on a tree-covered mountain underneath an ominous, overcast sky. The diagonal line of what seems to be a procession, leads the viewer's eye to three larger figures located in the bottom right corner. These figures appear to be the focus of this piece. Like all of the *Black Paintings*, the colors are muted and the brush strokes visible. However, the brushstrokes within this painting are not uniform in style which could depict a change of feeling within the artist. The brushstrokes of the background and landscape are much smoother and more refined than the extremely choppy strokes of the central figures' clothing and features.

The initial feeling Buero Vallejo links to this painting is frustration. Goya exudes aggravation with the governing powers as he complains about the Royal Volunteers on the bridge, the fact that King Ferdinand VII does not approve of his paintings, and in general the state of affairs around the country. These statements by the artist, in conjunction with the painting, its three prominent figures staring down at Goya, reveal the anxiety he feels about being watched, being pent up within his own country.

Previous scenes depict the king actually attempting to spy on Goya from his palace across the river. Surely the constant supervision of an authoritarian governing power would cause anyone to feel a sense of uneasiness, not only from the loss of personal privacy, but from the fear for their safety if the governing authority happens to see something that they do not like.

Buero Vallejo makes his interpretation of this painting extremely clear through the comment by the character of Goya that follows within his continuing conversation with Doctor Arrieta. The artist views his own work and declares:

Don't they resemble animals? They're looking at us, not realizing how ugly they are. They're looking at me... Exactly as they did when they denounced me to the Holy Inquisition. They looked at me like insects with their insect eyes because I'd painted a nude woman. They're insects that believe themselves human. Ants around a fat queen... who is the big-bellied friar. They think it's a beautiful day, but I can see the dark clouds. Yes. The sun is shining in the background. And there is the mountain, but they don't see it. It's a mountain I know is there.(13)

This statement made by Goya, follows traditional ekphrastic narrative to the degree that it describes the appearance of what is taking place within the boundaries of the painting, and also adds to it a story that extends beyond the purely visual. What strays from a normal ekphrastic narrative are the overtly political and historical assumptions that Buero Vallejo links to this piece of art and the overtly *esperpentic* depiction. Not only does Buero Vallejo assume, as most other examiners of Goya's life do, that Goya was deeply affected by his encounters with the Spanish Inquisition, but also, underneath this statement he expresses his own frustrations with working under the ever-watchful eyes of a censoring government. Jesús Rubio Jiménez quotes Buero Vallejo, who in a 1985 interview confessed that *The Sleep of Reason* was "born out of his rebellion against a repressive situation" (613, my translation). Clearly sympathizing with Goya, Buero Vallejo voices his discontent by retelling the story of a tortured Spanish citizen of the past, unearthing images that may not have elicited a definite narrative in the mind of the

public. For this reason, Buero Vallejo directs the viewer to the conclusion he desires, by putting words behind the dark mountain scene, by giving life, be it an oppressive, cowardly, destructive life, to the figures within Goya's painting.

The main feeling experienced when viewing this painting is the ominous presence of those three figures, which, by their dress, seem to be in positions of higher authority. Priscilla E. Muller in her study on Goya's *Black Paintings* describes it as a scene of the Inquisition itself (115). When this painting is projected onto the wall, no one, the audience included, is exempt from its critical eye. Buero Vallejo describes the grotesque features of the three prominent figures, as no longer human but bug-like. Their obese abdomens, oversized intensely forward-focused eyes set in darkened sockets, and blurry repulsive features exhibit the qualities inherent in *esperpento*. Buero emphasizes his point that these leaders can no longer possibly be normal humans, because if they were, they could not possibly bear to witness such repressive measures against their own people. He therefore conveys them as sub-humans, as he now considers them in light of their tyrannical actions against their own kind. Perhaps to Goya, and certainly to Buero Vallejo, the personality and objectives of the governing authorities were best described in terms of an infestation of insects, following the fat, ravenous leader in front who in Buero Vallejo's terms is Francisco Franco. In his painting the people, monks or not, are displayed in a very dark, negative light, in the play they elaborate that these are no longer people with their ugly expressions but have morphed into bugs. Some critics have speculated, as Muller expresses, that these people were devil worshippers who typically convened in caves within the mountainous terrain of the Basque country of Spain (118). However, it appears that like Buero Vallejo, the majority of the

interpretations agree that the three central figures are ecclesiastical in nature, expressing the author's disgust of the Franco regime's involvement with the Catholic Church.

"The Holy Office" returns at the beginning of the third scene, along with two other of the *Black Paintings*. At first it is a bit unclear as to why this painting is included in the scene. Then the other two paintings disappear, and directly before Father Duaso, the king's priest and head of the censorship of publications (28), appears, "The Holy Office" increases in size, quickly encouraging the audience to anticipate some event with inquisitorial undertones. Alongside the visit with the priest, "The Holy Office" grows in size, and the connection between the priestly orders and Goya's work continue to become clearer, especially in conjunction with the dialogue presented and with the knowledge already expounded about the Inquisition in the earlier scenes. Therefore, despite the fact that Duaso presents himself as a friend of the family, he undoubtedly, due to the negative light the religious authorities are painted in, has other interests in mind with his visit to Goya. The negative impression given of ecclesiastical leadership furthermore entices speculation into the authority of the Catholic Church itself and the purity of its motives. After Franco came to power in 1939, "Pope Pius XII sent his blessings to Franco, commending his 'Catholic victory'" obviously forgetting that "half a million people had been slaughtered, many of them Basque Catholics" (Hodges 155) as a consequence of the violence of 1936. These conflicting facts undoubtedly increased Buero Vallejo's mistrust and repugnance towards the Franco-Catholic Church alliance which he sought to communicate through the connection with the ecclesiastical images in Goya's paintings.

The presence of the line of followers trailing behind the three central figures in the painting is elucidated upon by an event that takes place within this scene. Vandals come and paint a cross with the word “heretic” on Goya’s door. To this he responds, “Blessed country, heaven’s favorite. Even the criminals work for the Inquisition” (30). We find out shortly after that King Ferdinand VII has actually sent Father Duaso there to demand that the painter humble himself before the king and ask for forgiveness. Goya exclaims, “Divine right, you say, paisano? Submission to the royal authority even when it’s unjust? Church doctrine?” (31). It is highly probable, that statements such as this one are outcries of Buero Vallejo against the tenants of Franco’s rule, which was decisively religious in doctrine. The painting “The Holy Office” serves as a mechanism by which Buero Vallejo explains his own feelings through Goya’s own reflections on his own painting. The inclusion of the painting begs an interpretation out of the audience, so that after formulating some ideas, the viewer then has a framework to connect the art with the action of the play. Buero Vallejo utilizes this necessity for an explanation as a conduit for his own motives. This painting bespeaks the religious tyranny, the social repression in place during Franco’s rule. The society of Spain, forced to obey a dictator, who not unlike an absolute monarch, declared his right to rule was given from God himself, witnessed many injustices without reprieve.

Some people may have thought there was no way to combat an oppressive authority, but both Goya, as shown through the perspective of Buero Vallejo, and Buero Vallejo himself, were not of that mindset. Buero Vallejo projects onto this painting an indictment of the everyday Spanish citizen’s complacency. Neither one of these men could allow themselves to follow a leader who committed atrocities against his own

people, who forced his authority upon them at all costs. The crowd dawdling behind the three principal figures represent those who merely follow authority without questioning, even in the face of severe injustice.

As Goya, once again argues with Leocadia he exclaims:

The king is a monster, and his advisors-jackals he urges on not just to rob but to kill. Protected by the law and the blessings of our prelates! Strip a liberal of his property? He'd better not complain or he'll get the gallows. We're not Spaniards but demons, and they're the angels who are fighting against Hell. I get even. I paint them with the faces of witches and devil worshippers in their rites that they call the Celebration of the Kingdom. (25)

In this same vein, the painting entitled, "Saturn", emanates with pathos of what could be called "political cannibalism". When a governing authority does not look out for his/her own people, the effect is quite similar to a species consuming its fellow being. The actual image depicts an enormous monster-like being with long shaggy hair and bulging eyes gnawing on the bloody arm of an already decapitated human body. The brush strokes are again very choppy and rough, connoting haste and lending to the fear inherent in the subject. The piece itself references a tale in which the god Saturn devours his own child. Expanding on this idea, Buero Vallejo places this ancient tale within the context of King Ferdinand's oppressive monarchy, and additionally places his entire piece, *The Sleep of Reason* within the context of the Franco dictatorship. This

painting is the second to appear on stage, its only predecessor being the “Witches’ Sabbath”. The painting emerges when Doctor Arrieta asks Goya’s maid and probable lover, Leocadia, “What’s wrong with Don Francisco?” (8). While these two characters continue to discuss Goya’s physical ailments, the presence of the paintings, both the “Witches’ Sabbath” in conjunction with “Saturn”, entice the audience into further speculation about the actual cause of the painter’s deteriorating condition. Neither painting seems to be about physical illness, but more to do with power and corruption. “Saturn” reappears during this same act when Goya takes his spyglass and looks toward the palace. After his maid, Leocadia communicates to him that the Royal Volunteers are rounding up the liberals, Goya responds, “Liberal, yes. But they’re not going to hang all the liberals!” (19). The presence of this painting contradicts Goya’s statement. The painting asserts that it is quite possible for the larger, stronger power to consume all those underneath it. Although the character of Goya seems slightly optimistic with his statement, most likely he is actually just suffering from denial. His words also serve as a plea to the man with the power across the river to end this continuing torment. Buero Vallejo, having seen the disasters within his country during the dictatorship of Franco, understands that it is quite possible to be consumed by a repressive power. Another element that emerges during the discussion of this painting within the play is Goya’s predisposition toward denying the enormous reality of the situation. Not only with this piece, but as an underlying current throughout the play, horrible images such as this aggressively confront Goya within his own house to such a degree that he is forced to discard his denial and view the atrocities in Spain as they really are. Obviously this realization is meant for more than just Goya, a figure of the past. Through the message of the play as a whole, Buero Vallejo endeavors to communicate to the Spanish public

the need for them to shed all their blinding thoughts of denial before their situation, like Goya's, becomes all too severe.

Prior to the emergence of the murderous image of "Saturn", Goya actually laments that there are fears he may be killed, in his own country (18). Yet even at this point in the play, Goya refuses to admit the extremity of the atrocities that are being committed in Spain. During this same scene, Goya argues with Leocadia, defiantly proclaiming that their child is not afraid (20). As Leocadia argues the opposite, the painting "Saturn" increases in size. While the surface argument seems to be about whether the child is afraid of Goya's images, the continued growth of the painting suggests more than just the fear of a child. The image connotes a sense of growing fear within Goya and arguably over the whole country. This theme of death at the hands of one's own political leader relates considerably with Buero Vallejo's own past, as he was extremely close to being executed at the end of the Spanish Civil War. Through Goya's own fears, Buero Vallejo reminds the viewer that these kinds of atrocities do occur, and have occurred within their own society of Spain. Typical to the *esperpentic* tradition, Buero Vallejo utilizes an extremely exaggerated image of a monstrous form chewing on seemingly more human form to convey his point.

At the end of the scene, all that remains on stage for Goya to contemplate is the giant head of Saturn devouring his own child. The frightful appearance of the painting would make anyone uncomfortable in its presence, which is seemingly Buero Vallejo's desire. Not a single one of the *Black Paintings* would allow a viewer to be at peace. Buero Vallejo takes advantage of this inherent quality of this set of paintings in order to make

his audience uncomfortable and hopefully startle them into opening their eyes wider to view the world, their closed off world of Spain, with a critical eye.

“Saturn” appears for the final time, following a loud banging noise that awakes Goya up from a terrible nightmare. The noise turns out to be a brigade of five royal volunteers who beat Goya into submission, dress him up in a “sambenito” (the penitent’s gown of the Inquisition), bind his hands with a cross between them, rape Leocadia, and pillage his house. The juxtaposition of the painting with the text articulates the many ways in which an authority can devour those of lesser power. As the royal volunteers leave, they actually view the painting “Saturn” and one of them ridicules it with a face of mock terror emphasizing their connection with the authoritarian powers. The painting the “Witches’ Sabbath” appears at the same time as the “Saturn”. However, when “Saturn” and the other painting fade away, the “Witches’ Sabbath” remains and grows. (<http://en.wikipedia.org/wiki/Image:Witches.jpg>)

The “Witches’ Sabbath” seen by this study, and the majority of studies on Goya’s *Black Paintings*, as the most prominent painting of the group, was also given special attention by Buero Vallejo within his play. Although it is not the most projected painting, Buero uses its presence judiciously to make a point. In his in depth study of the *Black Painting’s* presence in *The Sleep of Reason*, John Dowling observes that although Buero does not offer direct interpretation of this painting through the dialogue of the characters, he does decide to begin and end the action in the villa with it. Directly following the initial scene depicting the tyrannical King Ferdinand VII, the “Witches’ Sabbath” appears on the wall, the painting automatically connecting with the

political scene prior as it bridges the world of the monarch with the world of Goya.

Also, the dialogue that does take place in front of the painting clearly reveals that Buero Vallejo sees this painting as the Spanish society of 1823, “a world of darkness and terror that is at the opposite extreme form the optimism of the Enlightenment” (453).

The first painting to be seen by the audience of the play is the “Witches’ Sabbath”

(6). This painting is characterized by a large, grotesque crowd of people, surrounding the central figure a large black goat. While its premiere presence on stage is brief, it sets the tone for the rest of the paintings and also the dialogue and actions that are to take place. Doctor Arrieta says, “The devil, the witches ... He doesn’t believe in witches, señora. These paintings may be frightening to you, but they’re the work of a satirist, not a madman” (9). Through his statement, the doctor is alluding to the idea that the images in the paintings are real. They are not merely imagined in the painter’s mind. Goya is drawing from real life to create his art, which is ironically, also what Buero Vallejo is doing as he writes his play both on the real life of Goya and also metaphorically on the real condition of Spain under Franco. This painting does not appear again until the second act. Once again it serves the purpose of setting the stage, this time being the first, along with two other paintings, to be depicted and set the mood for the beginning of the action within Goya’s house. While the other two paintings are spoken of more obviously, this painting remains, endures almost simply as a ghastly reminder of the present state of Spain. During another visit with the Doctor Arrieta, Goya, once again influenced by his own paintings laments:

Pity us all! Why do we go on living? To paint like that? These walls are oozing fear. Yes, fear! Art cannot be good if it is born from fear. Against

fear? And who triumphs in those paintings-courage or fear? I delighted in painting beautiful forms, and these are filled with maggots. I drank in all the colors of the world, and on these walls darkness is draining away the color. I loved reason and I paint witches...and the devil-worshipper laughing between them. Well, someone is laughing. It's all too horrible for no one to have a good laugh. I'm the puppet one of them is holding. They'll cut the thread, and the devil's priest will laugh at the rag of flesh whose name was Goya" (45).

The "Witches' Sabbath" is not present when this monologue is said but the viewer, having been accosted by this image already, will by now conjure it up on their own at hearing what Goya has said. This painting appears during the aforementioned scene with the brigade of royal volunteers. After all of the other paintings have faded away, the "Witches' Sabbath" grows in size and remains throughout the entire final scene. All of the characters disappear, as they take Goya away during his forced exit from his house out of the fear that he may be killed the next time the brigade returns. Buero Vallejo's repeated use of the word fear highlight his negative opinion of its use as a form of control. In fact, this whole monologue of Goya could easily be interpreted as ideas closely related to those of the author himself. Due to the oppression of the Franco regime, Buero Vallejo was hindered and forced to focus on ways to subvert the authority, instead of being able to devote all of his time to the creation of beautiful literary art (although, as one can see, he excelled in this latter endeavor despite the obstacles put forth by the government).

As the stage light fades and the curtain is about to fall, the “Witches’ Sabbath” continues to “shine through the deafening din” (64), imprinting its ominous presence and ghastly scene into the minds of the viewers as they leave the theater. Through its permanence, Buero Vallejo uses this final piece as a stark reminder of the reality that will endure until the Spanish society takes notice of it.

Just as the paintings incorporated into the drama serve as ekphrastic examples, there remains one final ekphrastic as well as completely *esperpentic* example that if neglected within this study would be cause for lament. One of Goya’s famous *Caprichos* entitled *The Sleep of Reason*, aforementioned as the turning point in the thematic element of Goya’s art, was chosen by Buero Vallejo to be the title of his piece. The reference to this crucial piece does not end with a mere link to the name of the play. Without a doubt, the most *esperpentic* and arguably the most ekphrastic representation within the entire play exists within one scene in which Goya, napping on the stage, is visited by various forms in his dream. The complete visual element presented by Buero Vallejo within this scene exactly mimics the visual created by Goya in his etching, the precise body position of Goya as he sits, head on the desk, the look and size of the animals. However, with the tool of ekphrasis in his power, Buero Vallejo gives life to the image, inserting sounds, dialogue, color, and light to the black and white image. He brings what was once a static image of the past, into the forefront of reality.

The addition of the ekphrastic element to the long standing tradition of *esperpento*, undoubtedly creates an effect of profound significance. Buero Vallejo does not merely reference the history of Goya or the works he created. He does not only situate a

painting on the wall within the scene of his play in hopes that someone may notice it and draw a connection. Buero Vallejo directly seizes Goya, his legendary life and art work, and reinserts it directly into the present through an ekphrastic literary theatrical representation. He integrates his own interpretations of the life and work of Goya into precise historical events, in order to draw out a parallel between this past he has created and the present of which the audience exists within. In other words, Buero Vallejo uses the connotations already connected with the figure of Goya as a strategy to increase the significance of his ekphrastic production. Without this defining element, the specificities of Francisco Goya fused within a contemporary piece of literature, the words would have a noticeably lesser impact. In fact, without this emphasis, the political, historical, social, and even literal value would be diminished.

From the very first syllable of his piece and with each that follows, Buero Vallejo sought to paint with words that which Goya had already painted with his brush. He aligned his mind and message with Francisco Goya, a man who lived more than a hundred years prior, continuing in the *esperpentic* tradition in order to depict the same horror and disillusionment that he felt, the same disdain for his repressive contemporary, yet still Spanish, society.

At the very end of *The Sleep of Reason*, as the painter is being forced to leave his home, he takes one last moment to pause and give his paintings a farewell look. As the stage directions specify, “Contemplating them, a strange smile calms his face” (63). This smile and calm is perplexing within the context of the violence and chaos witnessed within all of the prior scenes. Buero Vallejo inserts this detail as a suggestion of hope

for the audience. Although Goya will no longer be able to resist the repression of King Ferdinand VII's government, his paintings will remain as a testament to the horrors of the Spanish society. For this reason, he turns and looks at his paintings with fondness for they will tell the story that he may no longer be able to tell. In this same vein, Buero Vallejo's inclusion of hope at the end of his work serves as a reminder that although the situation under Franco may seem bleak, the fact that society is becoming aware of the ugliness of the present state of Spain, through art such as the play *The Sleep of Reason*, there is potential for change. This one glance by Goya at the very end, the place where a vision of hope can be seen, also brings the focus back to the paintings themselves. In this precise moment, the close relationship between the text (the theatrical performance) and the visual art can be felt tremendously. Without the actual presence of the paintings, this glance would not be possible, and the allusion of hope would not be achieved.

Where then, within these works is the line between the literary and the visual? Buero Vallejo has effectively blurred that line. Through this blurring of the definitive boundaries between one form of art and message making, a more powerful piece is born. Elaborating on the original metaphor of painting as the pregnant moment; it can be defined that the painting is the pregnant moment, the literature is the action of birth, and both of these elements together bring into the world a new creation, one that has more power than either form of art making in isolation. The concept described here deserves even further in-depth study so that its ability to communicate ideas and convey meaning can continue to be developed until a new field of art emerges into the limelight, the literal and visual phenomenon that is ekphrasis.

Bibliography

Allen, Graham. Intertextuality. London: Routledge, 2000.

Alba, Victor. Transition in Spain: From Franco to Democracy Trans. Barbara Lotito. New Brunswick, N.J.: Transaction Books, 1978.

Barasch, Frances K, The Grotesque: A Study in Meanings. Netherlands: Hague, 1971.

Buero Vallejo, Antonio. El Sueño de la Razón. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

---. The Sleep of Reason. Trans. Marion Peter Holt. University Park, PA: ESTRENO, 1998.

Chávez, Carmen. *Acts of Trauma in Six Plays by Antonio Buero Vallejo*. Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 2001.

Dowling, John. "Buero Vallejo's Interpretation of Goya's Black Paintings'." Hispania. 56 (1973): 449-57.

Glendinning, Nigel, *Goya and His Critics*. New Haven: Yale University, 1977.

Gudiol, José. *Goya*. New York: Harry N. Abrams, 1990.

Halsey, Martha T. *Antonio Buero Vallejo*. New York: Twain Publishers, 1973.

---. "Antonio Buero Vallejo." *Modern Spanish Dramatists*. Ed. Mary Parker. Westport, CT: Greenwood Press, 2002. 102-12.

Heffernan, James A. W. "Ekphrasis and Representation." *New Literary History* 22 (1991): 297-316.

Herzberger, David K. "The Painterly Vision of Buero Vallejo's *El Sueño de la Razón*." *Symposium* 39 (1985): 93-103.

Hidalgo, José Manuel. "El Signo Onanístico y pictórico de Goya" *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference*. New Kensington, PA: Grelin Press, 2004. 77-83.

Hodges, Gabrielle Ashford. *Franco: A Concise Biography*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2000.

Iffland, James. *Quevedo and the Grotesque*. London: Tamesis Books, 1978.

Jiménez, Jesús Rubio. "Goya y el Teatro Español Contemporáneo. De Valle-Inclán a Alberti y Buero Vallejo." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 24 (1999): 593-619.

Licht, Fred. *Goya, the Origins of the Modern Temper in Art*. New York: Universe Books, 1979.

---. *Goya*. New York: Abbeville Press Pub, 2001.

Lima, Robert. Valle-Inclán: The Theatre of His Life. Columbia, MO University of Missouri, 1988.

Londré, Felicia. "Ramón Valle-Inclán." *Modern Spanish Dramatists*. Ed. Mary Parker. Westport, CT: Greenwood Press, 2002. 460-473.

Muller, Priscilla E. *Goya's 'Black' Paintings: Truth and Reason in Light and Liberty*. New York: Hispanic Society of America, 1984.

Oliveira, A. Ramos. *Politics, Economics and Men of Modern Spain, 1808-1946*. Trans. Teener Hall. London: Victor Gollancz, 1946.

Pace, Donald Gene. "Forced Political Confession: Buero Vallejo's *El Sueño de la Razón*." *Romance Quarterly* 53 (2006): 129- 143.

Scott, Grant F. "The Rhetoric of Dilation: Ekphrasis and Ideology." *Word and Image* 7 (1991) 301-310.

Valle-Inclán, Ramón del. *Luces de Bohemia*. Madrid: Espasa Calpe, 1961.

---. *Bohemian Lights*. Trans. Anthony N. Zahareas. Austin, TX: University of Texas, 1976.

Ullman, Pierre L. Mariano de Larra and Spanish Political Rhetoric Madison: University of Wisconsin Press, 1971.

Entre palabras e imágenes: las fotografías como dispositivo metaficcional

en *Tinísima* de Elena Poniatowska

[Magdalena Perkowska](#)

Hunter College y Graduate Center, CUNY

... il est possible qu'Ernest, jeune écolier
photographié en 1931 par Kertész, vive
encore aujourd'hui (mais où? comment?
Quel roman!)

Roland Barthes, *La chambre claire*

Images do not make up a life story, nor do
events. It is the narrative illusion, the
biographical work, that creates the life
story.

André Malraux, *Lazarus*

Varios autores latinoamericanos han publicado en las últimas dos décadas novelas que combinan en su marco ficticio la narración y la fotografía, activando el doble proceso de contar y mostrar ([1](#)). *La llegada* (*Crónica con "ficción"*) de José Luis González (Puerto Rico, 1980), *Fuegia* de Eduardo Belgrano Rawson (Argentina, 1991), *Tinísima* de Elena Poniatowska (México, 1992), *La destrucción del reino* de Miguel Gutiérrez y

Julio Olavarría (Perú, 1992), *La mujer de Strasser* de Héctor Tizón (Argentina, 1997), *El daño* de Seatiel Alatríste (México, 2000), *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez (Nicaragua, 2004) y las novelas *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción* y *Jacobo el mutante* de Mario Bellatín (Perú/México, 2001 y 2002), son los más significantes ejemplos de esta interacción verbal-visual en la ficción contemporánea (2). Para diferenciar esta variante de ficción de la fotonovela, propongo llamarla "novela fotográfica", calcando la designación, aunque no necesariamente el concepto, del término "ensayo fotográfico", una de las modalidades predominantes de la forma sintética que W.J T. Mitchell llama "imagetext" (texto-imagen 83) (3).

La mayoría de las novelas del *corpus* pertenece al sub-género de la novela documental (la excepción son las novelas de Bellatín) que se sitúa en la frontera ontológica entre lo ficcional y lo factual (Foley: 25) (4). A la vez, a pesar de numerosos estudios que conceptualizan la fotografía como un modo de representación y construcción artística, la percepción común sigue definiéndola como reproducción de la realidad (5). Vista así, la foto es una huella visible del pasado o de una realidad distante. El carácter factual de las obras del *corpus* y la idea común de que las fotografías son un vestigio material de la realidad retratada (Sontag, *On Photography* 154; Arnheim 149-161), explican la aparente naturalidad con la que éstas se insertan en el texto de las novelas fotográficas: parecen ser un complemento documental, un elemento de veridicción que corrobora los hechos enunciados en la narrativa. Sin embargo, esta percepción es engañosa porque la incorporación de la fotografía en la narrativa no se limita a la función documental e ilustrativa (aunque ésta no desaparece del todo), sino que responde a una gama más amplia de objetivos. Como explica Mitchell, la imbricación de la experiencia verbal y

visual en un texto-imagen produce una fisura que revela el carácter heterogéneo de la representación y es, a la vez, un lugar textual de resistencia (418 y 285). La presencia de las fotografías crea un pliegue representacional que perturba la superficie del texto; obligando al lector a mirar con intensidad, revela tensiones semióticas y complejidades discursivas, que, a su vez, producen significados estéticos, éticos y políticos (6). Por lo tanto, su función en el sistema ficcional de representación es poética o inclusive subversivamente metapoética. El objetivo del presente estudio es mostrar cómo las fotografías fracturan la superficie aparentemente lisa del texto, creando estos pliegues y complejidades que cuestionan la inmediatez referencial asociada con el discurso histórico o documental. Con este objetivo examino la novela *Tinísima* de Elena Poniatowska (México, 1992) donde las fotografías constituyen un dispositivo metaficcional.

Tinísima no es un caso aislado en la extensa obra narrativa de Elena Poniatowska, para quien literatura y fotografía son "oficios paralelos" ("parallel crafts"; Russek, "Literature and Photography" 247). Su labor periodística y creación literaria mantienen un vínculo muy estrecho con la fotografía, ejemplificado en las crónicas: *La noche de Tlatelolco* (1971), *Fuerte es el silencio* (1981), *Nadie, nada: las voces del temblor* (1988); en las crónicas históricas como *Soldaderas* (1999) y en las obras realizadas en colaboración con reconocidos fotógrafos: *Tlacotalán y Mazahua* (con Mariana Yampolsky, 1987 y 1993), *Juchitán de las mujeres* y *Luz, Luna, las Lunitas* (con Graciela Iturbide, 1989 y 1994), *El Niño: Children of the Streets* (con Kent Klich, 1999). No obstante, en el marco de esta amplia obra literario-fotográfica, *Tinísima* es la única novela fotográfica (7).

La novela ha suscitado cuantiosos análisis críticos, pero la mayoría comenta las fotografías muy brevemente, insistiendo en su carácter documental y en el vínculo que mantienen con la diégesis: el papel central de la fotografía en la vida de la protagonista, la fotografía como camino de su autodefinición, el debate entre una concepción estética y una política del arte (Anderson, Capote Cruz, Ekland, Jörgensen, Kuhnheim y Vilches Norat). Sólo dos estudios examinan con detenimiento la interacción texto/imágenes y subrayan que la función de las fotografías no es sólo temático-conceptual sino también estructural (Helene M. Anderson y Charlotte Ekland). Sin embargo, ninguno de estos acrecimientos considera lo que podría denominarse como la gran paradoja de *Tinísima*: la función metaficcional de las fotografías, su papel crucial en la deconstrucción de la ilusión ficcional (realista) que se construye en la novela mediante el discurso biográfico y la incorporación de las fotos. Su papel en la novela es doble, mediador, por lo cual es posible interpretarlas como un dispositivo.

El concepto de dispositivo fue iniciado por Michel Foucault en la parte genealógica de su obra, es decir, a partir de *Surveiller et punir*. Para Foucault, el dispositivo "c'est le réseau que l'on peut établir entre les éléments" (299), un elemento normalizador clave en las relaciones de saber y poder. Las teorizaciones posteriores han redefinido la noción, desplazando el énfasis de la normatividad a la mediación: el dispositivo se convierte entonces en una figura intermediaria, un concepto de "entre-lugar" ("l'entre-deux", Peeters y Charlier 15). Para Peeters y Charlier, el "entre-lugar": "no es la fusión indiferenciada de dos polos opuestos, sino la afirmación (attestation) de un espacio de mediación irreducible entre ellos. El 'entre-lugar' no disuelve los polos, sino que los pone en relación" (21-22, la traducción es mía). En consecuencia, el dispositivo permite

superar las oposiciones binarias estériles y constituye espacios transicionales para entidades o procesos considerados como irreconciliables. Me interesa retener aquí las nociones de “entre-lugar”, mediación y espacio transicional, porque la hipótesis de la presente lectura es que las fotografías median entre la referencialidad propia de una biografía o novela biográfica y una autorreflexividad explícita que caracteriza los cuestionamientos posmodernos. En esta óptica, no serían tan sólo un componente de representación realista, sino también un elemento problematizador que cuestiona la eficacia representativa tanto del discurso verbal como el visual, revelando sus limitaciones frente a una realidad móvil, heterogénea y en proceso. Gracias a esta mediación fotográfica que crea un 'entre-lugar' donde dialogan entre sí la práctica y la teoría de representación, *Tinísima* realiza en su textualidad lo que Linda Hutcheon denomina la poética del posmodernismo: "rather than separating theory from practice, it would seek to integrate them and would organize itself around issues (narrative, representation, textuality, subjectivity, ideology, and so on) that both theory and art problematize and continually reformulate in paradoxical terms" (17).

La novela narra la vida de Tina Modotti, fotógrafa italiana que residió en México en los años 1923-1930 y 1939-1943, fue miembro del Partido Comunista Mexicano, activista del Socorro Rojo Internacional, y participó en la Guerra Civil española. Modotti dejó un importante *corpus* fotográfico que ayuda a recordarla como fotógrafa y artista, pero hasta hace poco sus actividades políticas así como su vida de combatiente no figuraban en el registro histórico, como muchas otras vidas femeninas condenadas a la oscuridad (8). Por medio de su novela, Poniatowska in-scribe (9) a una mujer en el espacio de la Historia y, para conseguir un efecto creíble de esta inscripción histórica, modela su novela sobre el

discurso biográfico. Considerada por la tradición como una reconstrucción de la vida de los "hombres ilustres", la biografía ha sido uno de los géneros más convencionales en su concepción del sujeto y del tiempo, y en su relación con el referente, dado que su autoridad, como la de la historia tradicional, se basa en la convicción de que el discurso no construye una visión, sino que es una réplica objetiva y transparente de la realidad. Para inscribir a su protagonista en la historia, Poniatowska recurre a la biografía por la asociación que ésta establece con la historia, pero reconociendo su alianza tradicional con las estructuras dominantes de las esferas culturales, políticas y económicas, la autora no deja de cuestionar las estrategias y la autoridad del discurso biográfico mediante una constante pero sutil transgresión de sus convenciones (10). Esta tensión dialéctica permite relacionar la novela con el pensamiento crítico de Theodor Adorno, en particular, su noción de contradicción no resuelta. Para Adorno, una contradicción social se manifiesta en la composición como una tensión o contradicción entre el sujeto (la intención composicional) y el objeto (el material de composición) (Buck-Morss 129). La composición o la forma es entonces una objetivación artística de esta contradicción externa al arte; este es el significado del concepto adorniano de forma como sedimentación del contenido (209) (11). En *Tinísima* la tensión surge de una "intención" feminista, reivindicadora, la cual choca con la caducidad ideológica del discurso biográfico. Éste es necesario, pero debe ser discutido. Las fotografías son el elemento visual de esta impugnación casi invisible, un doble agente en esta construcción genérica (de género literario y de *gender*) que trabaja simultáneamente para y en contra de sus convenciones, y un componente crucial de la arquitectura de la novela, que pone al descubierto su andamiaje y estrategias representativas a través del diálogo entre el discurso verbal (palabras) y el discurso visual (imágenes).

Tinísima incorpora 37 fotografías tomadas en la época en que vivió su protagonista. Solamente doce de estas fotos son de Modotti, lo cual indica que no se trata de conjurar la visión de una fotógrafa mediante su *corpus* fotográfico (12). Según Charlotte Ekland, las fotografías constituyen "otro lenguaje", son "otra voz que entra en diálogo con la palabra escrita de la narrativa" (223). Esta "otredad" con respecto al discurso verbal permite postular que las fotografías se insertan en la novela según el principio de *collage*/montaje. Entiendo por el *collage* el procedimiento que "consiste à prélever un certain nombre d'éléments dans des œuvres, des objets, des messages déjà existants, et à les intégrer dans une création nouvelle pour produire une totalité originale où se manifestent des ruptures de types divers" (Group Mu 13). El *collage* es, por lo tanto, la transferencia de los materiales de un contexto al otro que conduce a la co-presencia de fragmentos heterogéneos en un conjunto donde estos fragmentos establecen una dinámica dialógica propia; el montaje puede definirse como la diseminación y ensamblaje de estos materiales en su nuevo marco (Ulmer 84). Según Adorno, el montaje articula la discontinuidad, porque reniega de la unidad enfatizando la disparidad de las partes, aunque reafirma al mismo tiempo la unidad como el principio de la forma (222). Lo crucial es que la técnica de *collage*/ montaje y la discontinuidad o disonancia formal como su efecto cancelan la armonía de un texto orgánico que es, según Adorno, la expresión de la ideología de afirmación y clausura (225-229).

En relación con las técnicas de *collage* y montaje, la disposición de las fotografías en *Tinísima* es de suma importancia. En la mayoría de las biografías –el género de inscripción en la Historia *par excellence* en el cual Poniatowska enmarca su novela– las fotos se entretajan con el texto o se sitúan en el medio o la parte final donde aparecen

ancladas en el contexto proporcionado por el relato. En *Tinísima* todas las fotos encabezan los capítulos y se organizan claramente en una serie o una sintaxis fotográfica, visual. Su posición indica al lector que no las debe "leer" según las convenciones, es decir, subordinándola al texto, ya que su relación con el espacio verbal es distinta. Dado que los capítulos de la novela no poseen títulos, las fotos con el pie de foto que las acompaña asumen esta función, o la de un epígrafe que "arroja" su sombra sobre el discurso que sigue e inicia un 'diálogo' con el texto verbal, a veces iluminando el discurso narrativo, a veces matizándolo o contradiciéndolo de una manera sutil" (Anderson 66). Como indica Helene M. Anderson, la relación entre la foto-título y el contenido del capítulo varía: algunas resumen de una manera directa lo que se narra ("Diego Rivera encabeza el sepelio de Mella", 48; o las fotografías que acompañan los capítulos dedicados a la Guerra Civil española); otras señalan solamente un episodio, un aspecto, un personaje especialmente importante, o indican lugares en los que se desarrolla la acción ("Manuel Hernández Galván disparando", 99; "Moscú, catedral de San Basilio", 351); otras todavía, sugieren una realidad opuesta a la que se narra ("Julio Antonio Mella", 9; "La máquina de escribir de Mella", 19; "Tina en Hollywood, 369); otras más, ilustran, no la realidad, sino una idea o un concepto que se elabora a lo largo del capítulo ("Tina en la azotea", 71). Al servir de título/epígrafe las fotos dejan de ser un elemento que acompaña al texto para convertirse en una parte integral de la estructura de la novela; a la vez, por insertarse en el texto mediante la técnica de *collage*/montaje constituyen un punto de ruptura o resistencia. Según señala Walter Benjamin, uno de los primeros y principales teóricos y prácticos del montaje en el arte en general y la escritura en particular, el montaje es un recurso disruptivo: "the superimposed element disrupts the context in which it is inserted" (234); rompe la continuidad que contribuye al efecto

ilusionista e impulsa nuevas lecturas, interpretaciones y comprensiones. En otras palabras, el montaje produce lo que Roland Barthes llama "la perturbación de la representación" (*S/Z* 181) ¿Qué ruptura y, por ende, qué nuevos significados, produce el procedimiento de *collage*/ montaje en *Tinísima*?

Debido a la contradicción ideológica y formal que está plasmada en la novela, en un primer acercamiento la ruptura no es patente. Como señalan todas las interpretaciones críticas de la novela, las fotografías en *Tinísima* proveen un testimonio gráfico, es decir, confirman la existencia y la veracidad tanto de los acontecimientos históricos como de los personajes que comparten con Tina el espacio diegético del relato verbal. No sólo se confirma de esta manera la autenticidad de Tina, sus compañeros más cercanos (Mella, Guerrero, Sormenti-Vidali) y sus amigos (Lupe Marín, Diego Rivera, Pepe Quintanilla). También fueron tomadas numerosas fotografías por otras personas (Robert Capa, Chim Seymour, los hermanos Mayo, Manuel Álvarez Bravo, Gerda Taro) que son personajes en la novela: su nombre en el pie de foto atestigua su paso por la Historia y asegura la validez de su testimonio sobre la historia y la existencia histórica de Modotti. Algunas fotografías "describen" la época, su ambiente cultural. Otras proveen el retrato físico de algunos personajes (Mella, Guerrero, Lupe Marín) sutituyendo la descripción textual. Otras todavía corroboran los acontecimientos históricos. El sepelio de Julio Antonio Mella □ el amante de Tina asesinado en circunstancias enigmáticas □, la exposición de Tina en la biblioteca Nacional, el bombardeo de Madrid, la llegada de las Brigadas Internacionales, el II Congreso de Intelectuales en Valencia, los campos de concentración en Francia, el asesinato de Trotsky existieron, tuvieron lugar porque dejaron o son una huella en una fotografía. Como en una biografía tradicional, en la

historiografía, en la autobiografía y en numerosos géneros que se dedican a reproducir y comentar la realidad, las fotografías funcionan aquí como íconos, es decir, confirman, comprueban, atestiguan la realidad que el texto se propone representar. De acuerdo con las afirmaciones anteriores, este papel de las fotografías resulta de la fe en su transparencia, de la convicción de que nada se interpone entre ellas y la realidad porque "si bien ... la imagen no es lo real, es por lo menos su *analogon* perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define a la fotografía ... es *un mensaje sin código*" (Barthes, "El mensaje" 116; cursiva en el original). Las fotografías incorporadas en el texto de *Tinísima* cumplen esta función de documentar y realzar el carácter auténtico del relato, necesario para hacer creíble la presencia de la mujer en la Historia. A la vez, y de acuerdo con la paradoja señalada arriba, las mismas fotografías activan un cuestionamiento metaficcional de esta relación documental entre la serie visual y el relato textual y de la índole referencial de ambos. El que las fotografías sean el dispositivo que inicia dicho proceso significa que éste no se realiza de manera convencional (los comentarios explícitos acerca de la construcción del texto), sino que se desarrolla a partir de la composición misma de la novela. Para revelarlo, es necesario descartar la noción de que las fotografías acompañan al texto a manera de ilustración. El *collage*/montaje fotográfico, que crea dos textos paralelos, pareciera producir la impresión de que la narrativa fotográfica es una suerte de espejo para la narrativa textual. Sin embargo, el carácter disruptivo del montaje como procedimiento técnico implica que la noción de espejo resulta demasiado estática porque presupone, con una posible excepción de los espejos del famoso Callejón del Gato, un reflejo directo y exacto de una serie en otra, en otras palabras, una traducción semántica, sin que este reflejo presuponga una transformación o contaminación entre las

dos series □ la verbal y la visual— en contacto. Una manera de re-leer la relación entre el texto visual y el verbal se sostiene en el concepto de mimesis crítica, tal como la entiende y aplica Jacques Derrida, para quien la imitación/el mimetismo nada tiene que ver con la tradicional mimesis en la cual el signo imita algo que es anterior a él, sino que es un método de conocimiento (diseminación) basado en la técnica de *collage*/montaje (escritura por citas) y repetición. En el ensayo "Living On: Borderlines", Derrida se plantea la siguiente pregunta: "How can one text, assuming its unity, give or present another to be read, without touching it, without saying anything about it, practically without referring to it"? (80). En otras palabras, ¿cómo se puede comentar un texto □ mostrar su funcionamiento, sus juegos y sus fugas de significación— sin recurrir a la descripción y explicación tradicional, sin hacer un comentario explícito? La solución está, de acuerdo con Derrida, en la imitación del objeto de estudio, en una escritura crítica de superposición que repite/imita el proceso estructural/composicional de su referente, es decir, de la obra "comentada": "to create an effect of *superimposing* one text on the other ... accompanying it without accompanying it" (83). En este proceso, la repetición es operativa: mediante la desmotivación y re-motivación de los elementos imitados, se producen o revelan las huellas de la diferencia (Ulmer 91-94). Mi argumento es que en *Tinísima* la serie visual y verbal se repiten o imitan de esta manera, activando así una crítica metaficcional de la representación.

El fundamento de esta repetición operativa son los comentarios que en el relato se hacen acerca de *todas* las fotos incorporadas en la novela: los personajes cuentan o recuerdan

cómo y cuándo las tomaron, cuáles eran sus intenciones, cómo trabajaron, qué pasaba en aquel momento. Así, por ejemplo:

Le permitieron tomar la fotografía de Julio Antonio, su cabeza. No la dejaron sola, ni siquiera un instante. Disparó el obturador y salió erguida.

(14)

Tardó días en la foto del harapiento que escondía su rostro desesperado, sentado bajo el anuncio de la casa de modas: "Desde la cabeza a los pies, tenemos todo lo que requiere un caballero para vestir elegante. Estrada Hnos., Segunda Brasil 15, Primera de Tacuba". (231)

□ Ven Tina, tómate una foto aquí en la popa del barco.

□ Sí, a condición de que te quites el borsalino. Pareces un condottiero, en México, te tomé una foto con el sombrero negro.

Tina lo retrata mirando el océano. (302)

Las fotos penetran en el relato, pero el relato también penetra en las fotos. En otras palabras, el relato verbal construye un contexto para las fotografías, las motiva. Este contexto es, no obstante, des- y re-motivado en la serie fotográfica y su relación con el relato verbal. Propongo aquí dos ejemplos: las fotografías "Tina en la azotea" (71) y "Manuel Hernández Galván disparando" (199), ambas de Edward Weston, amante y profesor de la fotografía de la protagonista. Sobre la toma de la primera de estas fotos dice el texto:

[Weston] tenía los ojos fijos en el cielo cuando al bajarlos vio a Tina, bañándose al sol, desnuda. Apuntó su cámara hacia el objetivo terrestre. ... Al revelar los negativos, Tina y él los examinaron entusiasmados. “Ésta es la mejor serie de desnudos que he hecho.” Las fotos tenían cara y sexo – raro en Weston que ocultaba ya fuera el rostro o el vello púbico de su modelo anterior. (140)

Para Weston, quien en su época mexicana estaba a la búsqueda de la pureza formal y perfección compositiva, la foto revela la belleza pura y la armonía de líneas del cuerpo femenino. Para Tina, esta fotografía es una manera de descubrirse a sí misma: "En el cuarto oscuro, junto a su maestro, Tina hacía aparecer dentro del líquido revelador una nueva imagen de sí misma, su cuerpo que siempre la acompañaba y le era desconocido" (140). Ahora bien, en la serie fotográfica este desnudo figura como elemento central de un grupo de capítulos en los que se narra el juicio al que las autoridades mexicanas sometieron a Modotti por el supuesto asesinato de Julio Antonio Mella. El juicio que se proponía convertir un asesinato político en un crimen pasional saca a la luz pública la intimidad y la vida privada de Tina: sus cartas de amor, sus fotos, sus historias íntimas, sus amores, su vida sexual. Al posar desnuda, Tina cometió un acto de transgresión porque afirmó su cuerpo y su sexualidad en la época cuando esto era inadmisibles y en la sociedad mexicana, dominada por la hipocresía cristiano-machista; por eso la foto se utilizó para probar su promiscuidad. El juicio convierte a Tina en un espectáculo: su vida, su persona se transforman en un signo o mensaje que circula entre los hombres (de Laurentis 19). Si el juicio y los reportajes de la prensa se interpretan

como un proceso de desnudar, es decir, exponer a Tina al público, entonces la fotografía y el texto se complementan, o se leen mutuamente, pero recontextualizan por completo el contexto y el significado "original" de la imagen (13). De acuerdo con lo señalado arriba, Weston tomó esta fotografía mucho antes del juicio en cuestión, y su propósito era puramente estético. Al cambiar de contexto, la imagen se carga de nuevos significados: no sólo presenta a la mujer como objeto de codificación que la convierte en un cuerpo puro o en un sujeto encarnado (Smith 11-17) cuya alteridad debe ser controlada, sino que también visualiza la idea de la posesión (sexual) colectiva y hace patente el hecho de que la representación misma es un acto de disciplinar, que la mirada dominante ("voyeuristic masculine gaze"; Hutcheon 165) posada sobre el cuerpo es un mecanismo de enculturación identitaria, basado a menudo en la violación del espacio privado. El juego de contextos descalifica el valor documental de la foto como huella de la realidad, mostrando que una fotografía, como cualquier otro documento, puede usarse para construir una versión/ficción requerida.

El mismo proceso de des-motivación y remotivación característico del *collage*/ montaje se observa en el caso de la segunda fotografía que fue tomada durante una excursión de Tina, Weston y Galván a las pirámides. Dice la novela: "Sentían frío, pero esperaban la orden de Galván. Tenía la misma expresión que cuando apretaba el gatillo: una voluptuosidad feroz en los ojos. Weston recordó la primera vez que quiso captarla: Galván apretó el gatillo de la Colt y Weston el obturador" (166). En la serie fotográfica, la foto encabeza el capítulo donde se narra la muerte de Galván que "había muerto disparando" (214) en una balacera entre rivales electorales. De nuevo, el lugar de la imagen en el despliegue diegético-textual remotiva su significado "original". De esta

manera, el mimetismo productivo entre la narrativa visual y verbal muestra que "photographs are evidence not only of what's there but of what an individual sees, not just a record but an evaluation of the world" (Sontag 88). A la vez, sacar una fotografía significa recortar un fragmento de lo real, sacarlo de su contexto, de su historia o la sintaxis original en la que se inserta. Una vez realizada esta operación, la fotografía puede "contar" cualquier historia, cualquier novela, según sugiere el comentario de Barthes sobre la foto de Kertész, citado en el epígrafe. También puede ocultar información, porque las fotografías, como los eventos mismos, "do not give up their stories easily, if at all" (Adams 487). El « entre-lugar » que se produce en *Tinísima* entre las fotografías y el texto cuestiona la presunta fijeza del significado de la foto entendida como documento e icono y revela la iterabilidad del significado de las fotografías que depende del contexto, que se transforma, contamina o deforma –pone en juego la *différance*– dentro de una cadena o un sistema de significación, como observa Sontag en el libro *On Photography* y también en su más reciente *Regarding the Pain of Others* (14). El cuestionamiento activado de esta manera no se limita a las fotografías sino que se transfiere al discurso verbal. Los desplazamientos miméticos ponen al descubierto lo que el discurso biográfico suele ocultar, a saber, que la representación se compone de signos, no realidades: si la imagen fotográfica se revela como un signo que se distingue de la realidad, la imagen verbal creada en el relato a partir de un evento tampoco es su reflejo directo.

Helene M. Anderson observa que al nivel composicional del relato, el desplazamiento entre la sintaxis verbal y visual instaura un "contrapunto narrativo". La autora ilustra esta lectura con los ejemplos tomados de los capítulos primero y segundo. En el

primero, la foto representa a Julio Antonio Mella en la plenitud de su joven vida, mientras que el texto narra su muerte. La foto que abre el capítulo dos es "La máquina de escribir de Mella". Tomada por Modotti después de su muerte, la instantánea enfatiza un brusco final de la vida y emblemática la ausencia, pero el relato se remonta a los años universitarios de Mella y a su actividad de combatiente político (66-67) (15). La lista de ejemplos puede seguir: el capítulo siete se abre con la foto "Mella muerto", pero narra como él revive en la fantasía erótica de Tina, "respira a su lado, va a tocarla" (105); el capítulo veintidós comienza con la foto "Tina en Hollywood", pero Tina está en Moscú donde hace una autodenuncia de su vida anterior, la de una actriz (393-405). Para Anderson, de este "contrapunto de imagen y discurso arranca gran parte de la tensión dramática de la novela, tensión entre ilusión y realidad, entre el ideal y su realización y, en otro nivel, entre el sueño de justicia social y las realidades políticas" (67). Hay que añadir aquí la tensión entre realidad y representación: la recontextualización de las imágenes erosiona el significado y revela hasta qué punto la representación está desplazada con respecto a la realidad, que ya es otra, que siempre ha sido otra.

La repetición mimética entre el relato verbal y el *collage*/ montaje fotográfico cuestiona también la visión tradicional del sujeto centrado y coherente, así como la narración cronológica, continua y lineal que subraya formalmente esta construcción ideológica de la identidad, propia de una biografía tradicional. La organización narrativa de *Tinísima* aparenta estas convenciones, pero la inserción de una fotografía al comienzo de cada capítulo muestra hasta qué punto la cronología y continuidad son un efecto narrativo, esa ilusión narrativa de la que habla Malraux en el segundo epígrafe.

Esto se debe, por un lado, a la especialización y el consiguiente cuestionamiento de la diacronía como el código dominante de la representación de la experiencia humana. Los desplazamientos comentados arriba ocasionan interrupciones de la lectura, obligan a volver y reeler no sólo el significado de la foto, sino también el de la experiencia vivida. Otro ejemplo: la foto que abre el segmento veinte representa a Pepe Quintanilla en una cama de hospital o sanatorio (327). En el relato anterior a la incorporación de la foto, Pepe se menciona apenas una vez y muy de paso, como "el tiernito Pepe Quintanilla" (165). La foto encabeza un capítulo en el que Tina, ya en Moscú, recibe un telegrama que anuncia su muerte. La noticia dispara las memorias de una apasionada relación que Tina tuvo con Pepe en México, mientras era también amante de Weston. Ahora bien, la historia mexicana de Tina, narrada mucho antes en la diégesis, no alude ni una sola vez a esta relación. La foto y la memoria le obligan al lector a regresar al periodo mexicano de la vida de Tina y reescribirlo. Se quiebra de esta manera el fluir unidimensional de la lectura y de la vida (el despliegue lineal y cronológico), se multiplica el significado de los eventos y momentos vividos.

Por otro lado, la ruptura de la ilusión realista resulta también del hecho de que cada imagen encapsula apenas un momento particular de la vida de la protagonista, más o menos aislado de o relacionado con otros momentos, más o menos significativo, privado o público, trascendente o nimio. En primer lugar, la sintaxis fotográfica problematiza la representación del tiempo, que en la biografía debería imitar el fluir, supuestamente continuo y lineal, de la vida humana. En *Tinísima* las fotografías configuran una serie que aparenta ser paralela al despliegue temporal de la historia

narrada en la novela, realzando de este modo la impresión de la continuidad. Ahora bien, Susan Sontag advierte que

Through photographs, the world becomes a series of unrelated, freestanding particles; and history, past and present, a set of anecdotes and *faits divers*. The camera makes reality atomic, manageable, and opaque. It is a view of the world which denies interconnectedness, continuity, but which confers at each moment the character of mystery.

(On Photography 22-23)

Vista desde esta perspectiva, la serie fotográfica solamente crea la impresión de continuidad. La reflexión de Sontag revela que cada fotografía es un recorte de la realidad (recordemos: *se saca una foto*), que entre cada dos elementos de la serie se podría incrustar una miríada de nuevos elementos y que nunca se produciría una línea continua perfecta, como lo evidencia el juego con las fechas que acompañan a las fotografías y encabezan los capítulos de *Tinísima*. Por lo tanto, el paralelismo operativo que se establece entre las fotografías y el texto arroja una luz particular sobre la representación del tiempo, funciona como un metacomentario sobre el proceso de la organización temporal del relato. Como la serie fotográfica, la narración de la vida de Tina Modotti se construye mediante la selección de ciertos acontecimientos que sólo aparentan crear una línea continua. Y como en la serie fotográfica, en la serie textual se podrían añadir más "elementos", porque entre cada uno de los eslabones de la historia existen vacíos, fisuras y rupturas.

Estas fisuras representacionales desafían también una imagen tradicional del sujeto. Cada fotografía capta sólo una partícula de su vida y apenas una faceta de las múltiples y a

veces incoherentes momentos de la identidad, como lo señala Barthes en *La chambre claire*:

Je voudrais ... que mon image, mobile, cahotée entre mille photos changeantes, au gré des situations, des âges, coïncide toujours avec mon <<moi>>...; mais c'est le contraire qu'il faut dire: c'est <<moi>> qui ne coïncide jamais avec mon image; car c'est l'image qui est lourde, immobile, entêtée (ce pour quoi la société s'y appuie), et c'est <<moi>> qui suis léger, divisé, dispersé, tout en m'agitant dans mon bocal. (26-27)

Según la cita, una fotografía siempre inmoviliza y aprisiona al ser humano, lo petrifica.

Una serie de fotos de la misma persona revela, sin embargo y a pesar de la petrificación que se produce en una de ellas, que la constancia y la coherencia son ilusiones.

En *Tinísima* se encuentran cuatro fotografías y dos dibujos fotografiados que representan a distintas Tinis Modotti. Los desplazamientos miméticos ilustran la no-coincidencia del ser con la imagen: la fotografía "Tina en su exposición en la Biblioteca Nacional" (251) retrata a la artista, pero el texto relata que en el mismo momento Tina ya se está debatiendo entre el arte y el compromiso político al que poco después se entregará completamente; la fotografía de "Tina en Hollywood" (369), ya mencionada, aparece cuando Tina ya es otra, una activista política en Moscú que desconoce a la anterior. Las diversas fotografías de Tina, como también las fotografías de distintos lugares en los que ella vivió, trabajó y actuó, captan algunas instancias de su personalidad indicando transformaciones, un sujeto en proceso que nunca es uno e igual a sí mismo. En este sentido, las fotografías complementan al texto en su proyecto de sugerir la multiplicidad y la incoherencia, pero revelan también lo que su motivación biográfica oculta de cierta

manera: el hecho de que la representación es siempre una limitación y distorsión porque ninguna imagen, sea verbal o visual, logra reproducir el infinito movimiento del "yo" humano, tal como lo describe David Harvey al notar que "Any system of representation, in fact, is a spatialization of sorts, which automatically freezes the flow of experience and in doing so distorts what it strives to represent" (206). Visualizando la fragmentación del sujeto y las brechas entre los momentos de la historia, la serie fotográfica revela que la coherencia y la totalidad son una ilusión de la narración, y que toda historia resulta de un proceso de selección (¿por qué estas fotografías y no otras?; ¿por qué estos hechos y no otros?) que inevitablemente cambia y rehace su objeto. Como las fotografías, la historia de Tina Modotti parece ser un registro transparente de su vida. No obstante, el 'entre-lugar' creado por la relación mimética entre el relato verbal y el relato visual descubre el juego entre revelación y ocultamiento propio de todo proceso representacional, a la vez que expone el *modus operandi* de la novela, confirmando que incluso este relato, en apariencia tan realista, tan mimético, produce una visión o versión de su objeto, en vez de reproducirlo. Permanece la representación como modo de inscripción histórica, desaparece la ilusión realista.

La paradoja formal que informa la composición de *Tinísima* en forma de contradicción entre el discurso documental/referencial y la autorreflexividad es la objetivación de la tensión dialéctica arraigada en un conjunto de condiciones sociales (la marginalidad de la mujer en el sistema patriarcal y la lucha por otorgarle un lugar histórico). La novela no la resuelve; al contrario, a partir de la técnica de *collage*/montaje elabora una estrategia de resistencia. Su punto de apoyo, el dispositivo técnico, son las fotografías y el diálogo que establecen con el relato verbal. Este 'entre lugar' creado por la palabra y

la imagen es el espacio donde se realiza un constante construir y deconstruir del discurso. Como novela, *Tinísima* es un objeto literario que se teoriza a sí mismo desde la lógica interna de su forma, sin recurrir a un aparato conceptual explícito y explicativo. La práctica de representación y la teoría que la cuestiona surgen del contar y del mostrar que se comentan mutuamente en un diálogo sin palabras. Por eso, la novela es una concretización particular de la poética posmoderna, una literatura que es al mismo tiempo teoría, pero donde la teoría no se plasma en un discurso metaficcional y autorreflexivo explícito, sino que procede del juego interno entre diversos elementos compositivos de la obra misma.

Notas

(1). La novela que incorpora fotografías no es un fenómeno nuevo □ cabe pensar en *Nadja* de Breton □, ni específicamente latinoamericano. A modo de ejemplo, se pueden mencionar *Time and Again* de Jack Finney en los Estados Unidos, las novelas de Daniel Pennac en Francia o la obra de W.G. Sebald en Alemania.

(2). Esta lista no incluye aquellas novelas que recurren a la ekphrasis, es decir, insertan descripciones verbales de fotografías. Es el caso, por ejemplo, de *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez (Argentina, 1985). Sobre el empleo y las funciones de las alusiones fotográficas en esta novela, véase Russek, "Ekphrasis and Contest of Representations".

(3) El *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia define la fotonovela como "relato, normalmente de carácter amoroso, formado por una sucesión de

fotografías de los personajes, acompañadas de trozos de diálogo que permitan seguir el argumento" (I, 989). El ensayo fotográfico es "a literal conjunction of photographs and text" (Mitchell 285). Mitchell explica que "The normal structure of this kind of imagetext involves the straightforward discursive or narrative suturing of the verbal and visual: texts explain, narrate, describe, label, speak for (or to) photographs; photographs illustrate, exemplify, clarify, ground, and document the text" (94). Sin embargo, esta relación entre el elemento verbal y visual puede ser también muy diferente, como sucede en *La chambre claire* de Roland Barthes (1980), uno de los ensayos fotográficos más famosos, donde se observa "a consistent subversion of the textual strategies that tend to incorporate photographs as 'illustrative' or evidentiary evidence" (Mitchell 302).

(4). Situada en el límite entre el discurso ficticio y el factual, la novela documental "invokes familiar novelistic conventions, but it requires the reader to accept certain textual elements □ characters, incidents, or actual documents— as possessing referents in the world of the reader" (Foley 26). Las principales variantes de la novela documental son la novela histórica, periodística y testimonial.

(5). En la teoría, las opiniones están divididas. Compárense los estudios de Sontag, Snyder & Allen y Barthes ("El mensaje fotográfico", "La retórica de la imagen" y *La Chambre claire*) con los de Bazin ("[t]he photographic image is the object itself", 14; la fotografía es un proceso mecánico "in the making of which man plays no part", 12), Arnheim ("the physical objects themselves print their image by means of the optical and chemical action of light", 155) y Walton para quien la transparencia es la principal

característica de la fotografía: "Photographs are transparent. We see the world through them" (251).

(6). Para un ejemplo de este tipo de lectura, véanse mis estudios sobre *La llegada*, *Fuegia* y *Mil y una muertes*: "El ojo de la guerra: reflexiones sobre el corpus fotográfico en *La llegada* (*Crónica con "ficción"*) de José Luis González" (2003), "'Things Were Different Then': Photographic and Narrative Construction of Loss in Eduardo Belgrano Rawson's *Fuegia*" (2006) y "Fotografía, literatura y ética en *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez" (2007), respectivamente.

(7). Insisto aquí en la diferencia entre la novela fotográfica y otros géneros, por ejemplo, la crónica tal como la practican Poniatowska o Edgardo Rodríguez Juliá.

(8). La vida de Tina Modotti ha suscitado bastante interés a partir de los años setenta cuando Mildred Constantine publicó su *Tina Modotti: A Fragile Life* (1975). A este estudio siguieron *Storia di donna* de Vittorio Vidali (1982, traducida al español como *Retrato de mujer: Una vida con Tina Modotti*, 1984), *Verdad y leyenda de Tina Modotti* de Christiane Barckhausen-Canale (1988), *Tina Modotti: Photographer and Revolutionary* de Margaret Hooks (1993; reimpresso como *Tina Modotti: Radical Photographer*, 2000), *Shadows, Fire, Snow: The Life of Tina Modotti* de Patricia Albers (1998), *Tina Modotti: Photography and the Body* de Andrea Noble (2001).

(9). La división *in-scribir* va en contra de las reglas de la división silábica en español.

Recurro a ella conscientemente para subrayar mediante la tipografía la idea de colocar a la mujer *en (in)* el espacio histórico a través de la *escritura (scribere)*.

(10). Para un comentario extenso de esta impugnación del discurso y tradición patriarcales, véase Perkowska, *Historias híbridas*, capítulo V (223-256).

(11). "Antagonisms are articulated technically, namely in the internal composition of works of art. This composition is susceptible of interpretation in terms of tensions that exists outside of art. These external tensions are not reproduced or copied in the work of art, and yet they shape it. That is what is meant by the concept of form in aesthetics" (Adorno 446).

(12). No es así en la edición americana de la novela, donde de las 35 fotografías incluidas, 29 son de autoría Modotti y cinco la representan a ella, lo cual sugiere una intención de representar a Tina Modotti como sujeto y objeto de fotografía. Queda por elucidar si se trata aquí de una estrategia del mercado.

(13). Sobre las lecturas de esta foto en dos contextos diferentes –el momento en que Weston la sacó y el juicio– y el efecto irónico de esta recontextualización, véase Ekland (224-226).

(14). Véanse, por ejemplo, estas dos afirmaciones: "Any photograph has multiple meanings; indeed, to see something in the form of a photograph is to encounter a potential object of fascination. The ultimate wisdom of the photographic image is to

say: 'There is the surface. Now think—or rather feel, intuit—what is beyond it, what the reality must be like if it looks this way.' Photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation, and fantasy" (*On Photography* 22-23)

"Because each photograph is only a fragment, its moral and emotional weight depends on where it is inserted. A photograph changes according to the context in which it is seen. ... As Wittgenstein argued for words, that the meaning *is* the use—so for each photograph. And it is in this way that the presence and proliferation of all photographs contributes to the erosion of the very notion of meaning, to that parceling out of the truth into relative truths which is taken for granted by the modern liberal consciousness" (*On Photography* 106).

(15).Ambas fotografías son también un excelente ejemplo del vínculo entre la fotografía y la muerte, comentado por Roland Barthes en *La chambre claire* y por Susan Sontag en *On Photography*. La fotografía perturba, o inclusive destruye, la percepción familiar del tiempo, proyectando el pasado sobre el presente ('ya está muerto') o el presente sobre el futuro ('morirá'). Barthes ve en ella la imagen "qui produit la Mort en voulant conserver la vie" (144). La "catástrofe" de la muerte está inscrita en toda fotografía, incluso si la persona retratada todavía está viva (150). Sontag escribe que "Photography is the inventory of mortality. ... Photographs state the innocence, the vulnerability of lives heading toward their own destruction, and this link between photography and death haunts all photographs of people. ... The photographs [transmute], in an instant, present into past, life into death" (70).

Obras citadas

Adams, Timothy Dow. "Life Writing and Light Writing: Autobiography and Photography". *Modern Fiction Studies* 40.3 (Fall 1994): 459-492.

Adorno, Theodor W. *Aesthetic Theory*. Trad. C. Lenhardt. London; Boston: Routledge & Paul Kagan, 1984.

Alatriste, Seatiel. *El daño*. Madrid: Espasa, 2000.

Anderson, Helene M. "Tinísima: Imagen y discurso en la obra de Elena Poniatowska". *Proyecciones sobre la novela*. Actas del XIV Congreso de Literatura Latinoamericana (Montclair State University). Ed. Linda Gould Levine y Ellen Engelson Marson. Hanover, NH: Ediciones del Norte, 1997. 61-74.

Arnheim, Rudolf "On the Nature of Photography". *Critical Inquiry* 1 (September 1974): 149-161.

Barthes, Roland. *La chambre claire*. Paris: Gallimard/Seuil, 1980.

---. "Retórica de la imagen." *La semiología*. Roland Barthes and al. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 127-140.

---. "El mensaje fotográfico". *La semiología*. Roland Barthes and al. Trad. Silvia Delpy. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. 115-126.

---. *S/Z*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

Bazin, André. "The Ontology of the Photographic Image." *What is Cinema?*. Trad. Hugh Gray. Vol. 1. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1967.

Belgrano Rawson, Eduardo. *Fuegia*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

Bellatín, Mario. *Jacobo el mutante*. Madrid: Alfaguara, 2002.

---. *Shiki Nagaoka: Una nariz de ficción*. Barcelona: Editorial Sudamericana, 2001.

Benjamin, Walter. "The Author as Producer". *Reflections*. Trad. Edmund Jepkott. New York: Schocken Books, 1986. 220-238.

Buck-Morss, Susan. *The Origin of Negative Dialectics: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, and the Frankfurt Institute*. New York/London: The Free Press/Collier Macmillian Publishers, 1977.

Capote Cruz, Zaida. "Biografía y ficción: el desafío de *Tinísima*." Reseña de *Tinísima* por Elena Poniatowska. *Casa de las Américas* 195 (1994): 129-133.

De Laurentis, Teresa. *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema*.
Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Derrida, Jacques. "Living On". En Harold Bloom & al. *Deconstruction and Criticism*.
Trad. James Hulbert. New York: The Continuum Publishing Corporation, 1984. 75-176.

Ekland, Charlotte. "La fotografía como texto en *Tinísima*, una novela biográfica de Elena
Poniatowska". *Pensamiento y crítica. Los discursos de la cultura de hoy*. Ed. Javier Durán,
Rosaura Hernández Monroy y Manuel F. Medina. México: Universidad Estatal de
Michigan, 2000. 222-229.

Foley, Barbara. *Telling the Truth. The Theory and Practice of Documentary
Fiction*. Ithaca, NY/London: Cornell University Press, 1986.

Foucault, Michel. *Dits et écrits 1954-198. Tome III: 1976:1979*. Paris: Gallimard, 1994.

González, José Luis. *La llegada. (Crónica con "ficción")*. 2ª ed. Río Piedras: Huracán,
1997.

Group Mu. "Douze bribes pour décoller en 40000 signes". *Revue d'esthétique* 3-
4. *Collages* (1978): 11-41.

Gutiérrez, Miguel & Julio Olavarría. *La destrucción del reino*. Lima: Milla Batres, 1992.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry in the Origins of Cultural Change*. Cambridge: Blackwell, 1989.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge, 1988.

Jørgensen, Beth E. "Light-Writing: Biography and Photography in *Tinísima*". *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico, 1980-1995*. Ed. Kristine Ibsen. Westport, CT/London: Greenwood Press, 1997. 57-72.

Kuhnheim, Jill S. "Un nacionalismo internacional: *Tinísima* de Elena Poniatowska". *Literatura Mexicana* 5.2 (1994): 469-478.

Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago/London: Chicago University Press, 1994.

Peeters Hugues y Philippe Charlier. "Contributions à une théorie du dispositif". *Hermès* 25 (1999): 15-23.

Perkowska, Magdalena. "Fotografía, literatura y ética en *Mil y una muertes* de Sergio Ramírez". De próxima publicación en *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, París, 9-13 de julio de 2007.

---. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

Perkowska-Álvarez, Magdalena. "El ojo de la guerra: reflexiones sobre el corpus fotográfico en *La llegada (Crónica con "ficción")* de José Luis González". *Latin American Literary Review* 62 (July – December 2003): 47-72.

---. "'Things Were Different Then': Photographic and Narrative Construction of Loss in Eduardo Belgrano Rawson's *Fuegia*". *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. Eds. Marcy Schwartz & Mary Beth Tierney-Tello. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2006. 209-227.

Poniatowska, Elena. *Tinísima*. México: Era, 1992.

---. *Tinísima*. Trad. Katherine Silver. New York: Farrar, Strauss, and Giroux, 1996.

Ramírez, Sergio. *Mil y una muertes*. Madrid: Alfaguara, 2005.

Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. 21ª ed. Madrid: Espasa Calpe, 1995.

Russek, Dan. "Ekphrasis and the Contest of Representation in Tomás Eloy Martínez's *La novela de Perón*". *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. Eds. Marcy Schwartz & Mary Beth Tierney-Tello. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2006. 173-191.

---. "Literature and Photography: Parallel Crafts □ An Interview with Elena Poniatowska". *Photography and Writing in Latin America. Double Exposures*. Eds. Marcy Schwartz & Mary Beth Tierney-Tello. Albuquerque, NM: University of New Mexico Press, 2006. 243-249.

Smith, Sidonie. *Subjectivity, Identity, and the Body. Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.

Snyder Joel, and Neil Walsh Allen. "Photography, Vision, Representation." *Critical Inquiry* 2 (Autumn 1975): 143-169.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

---. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.

Ulmer, Gregory. "The Object of Post-Criticism". *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster, Bay Press, Seattle, WA, 1983. 83-110.

Vilches Norat, Vanessa. Reseña de *Tinísima*. *Hispanamérica* 66 (1993): 125-126.

Walton, Kendall L. "Transparent Pictures: On Nature of Photographic Realism." *Critical Inquiry* 11 (1984-1985): 246-277.

Ensayos/Essays

Narrativas transatlánticas corporales en la era de la globalización

[Reyes Caballo-Márquez](#)

Georgetown University

I am willing to sell any organ of my body that is not vital to my survival and that could help save another person's life in exchange for an amount of money that will allow me to feed my family.

Anuncio en el *Diario de Pernambuco*. Recife, Brasil, 1981(Nancy Scheper-Hughes, 42)

En las tres últimas décadas, se ha dado una efusión de cine social a nivel transnacional preocupado por mostrar el cuerpo del sujeto marginal y denunciar los males a los que está siendo sometido en la comunidad internacional. Parece como si el cine de nuestros días tuviera la necesidad de contar, de hacer testimonio fuera de las fronteras nacionales de los males propagados en el cuerpo nacional, de contrastar e intercambiar denuncias sobre injusticias y daños infligidos en los cuerpos, y de comentar sobre el cambio que se está produciendo en nuestra cosmovisión del cuerpo nacional e individual debido a la globalización. Algunas de estas películas son: *El Norte* (EEUU/Gran Bretaña, 1983) de Gregory Nava, *La hora de la estrella* (Brasil, 1985) de Suzana Amaral, *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (España, 1995) de Agustín Díaz Yanes, *Flores de otro mundo* (España, 1999) de Icíar Bollaín, *Dirty Pretty Things* (Gran Bretaña, 2002) de Stephen Frears, *Real Women Have Curves* (EEUU, 2002) de Patricia Cardoso,

María, llena eres de gracia (Colombia/EEUU, 2004) de Joshua Marston y *Princesas* (España, 2005) de Fernando León de Aranoa—las cuales trazan una “historia” contemporánea cinematográfica, interesada en hacer visibles y traer al centro marginalidades que en otras épocas históricas eran invisibles, o al menos no el foco principal, en la gran pantalla.⁽¹⁾

La cosmovisión que hoy día tenemos del cuerpo parece estar muy en consonancia con los principios y el sistema de valores del capitalismo global y del consumismo, y la victimización de los cuerpos individuales presentados en estas películas se muestra por medio de imágenes que describen cómo nuestra sociedad mercantil trata el cuerpo. En la era del capitalismo global, el sujeto se ha objetificado; como afirma Comaroff: “the postmodern person is a subject made with objects” (294), y hasta su cuerpo se ha convertido en un objeto de trueque, desechable como los artículos de compra y venta.

Este producto fílmico de diferentes culturas a cada lado del Atlántico entra en un diálogo somático, que describe la manera en la que el capitalismo está moldeando, modificando y fragmentando el cuerpo de los seres más desventajados, y que, como afirma Nancy Scheper Hughes: “Global capitalism, advanced medical and biotechnologies, have incited new tastes and desires for the skin, bone, blood, organs, tissue and reproductive and genetic material of the other” (“Bodies for Sale-Whole or in Parts” 5).

Irónicamente, las nuevas tecnologías (por ej. internet), el intercambio rápido de información en nuestra era global y postnacional, hacen que el sujeto marginal tenga

más facilidades para el movimiento, para entrar en comunicación con el centro y para navegar hacia el centro, pero la misma política que promueve el movimiento incita a la exclusión (Comaroff 292). El cine social actual muestra que la relación entre el “primer” y “tercer” mundo está todavía muy demarcada por los dualismos cartesianos de cuerpo/mente, hombre/mujer (y/o sujeto marginal), raza blanca/otra raza, y que el sujeto marginal se tiene que ajustar a las exigencias del centro, incluso cuando estas exigencias pongan en peligro su propia carne (Shohat y Stam 14).

Pero, no debemos olvidar que, aunque el panorama cinematográfico actual nos da una visión del cuerpo que denuncia la violencia que el sistema capitalista le impone, por otra parte hace evidente que el capitalismo global es un “monstruo de dos cabezas,” que si oprime y usa a su antojo el cuerpo del sujeto marginal, también hace posible la producción de cine social que voy a tratar en mi estudio, en la que el sujeto marginal gana voz, y se hace posible la denuncia.(2)

El viaje en estas narrativas del cuerpo se vuelve un tema muy pertinente. En estas películas, el sujeto marginal se muestra en un viaje de inmersión en la sociedad de consumo o en el Mercado global. Las películas a las que me refiero tienen en común el movimiento de sujetos de unas culturas a otras, movimientos de los márgenes al centro, como en el caso de “La hora de la estrella,” (1984) de Suzana Amaral, movimientos transnacionales como es el caso de “Flores de otro mundo” (1999) de Icíar Bollaín o movimientos del “tercer” al “primer” mundo, como es el caso de “María, llena eres de gracia” (2004) de Joshua Marston.

Parte de la cosmovisión del cuerpo que nos ofrece el cine social de nuestros días está basada en la idea postmoderna del cuerpo como proyecto. Dentro de estas coordinadas: “[T]he body is now a part of a self project within which individuals express their own personal emotional needs through constructing their own bodies” (Turner 4). La idea del cuerpo como proyecto está mediada por la mentalidad capitalista y consumista, por esa idea subliminal propagada en el imaginario colectivo: *quiero comodificar mi cuerpo porque quiero transformarme, porque quiero superarme, porque quiero ser feliz*. Pero ésta termina siendo una concepción exclusivista, creada desde el centro y para el centro; para hacer del cuerpo un proyecto hay que tener el poder adquisitivo o estar posicionado en el centro, y cuando no se tienen estas cualidades, se puede participar de este proyecto desde el otro lado, como mercancía o bien de consumo.

Lawrence Cohen afirma que hoy nos regimos por una “ética de las partes,” pues ahora más que nunca la cosmovisión del cuerpo es fragmentada y fragmentaria: “No longer so systemic, we are becoming bags of organs. If one of the contents of the bag (or the bag itself) is damaged or wears out, we can now imagine a sequence of continual replacement” (23). Esta cosmovisión tiende a la desacralización y desvirtuación del cuerpo como unidad,--la cual ha sido la concepción predominante en las culturas occidentales desde la Edad Media en las sociedades en las que la religión ha tenido un fuerte peso social y cultural,--y muestra por un lado imágenes de cuerpos moldeables, de cuerpos-Lego que tienen una posibilidad infinita de superación y de alteración. Esta concepción del cuerpo saca a la luz diferencias de clase que marcan los cuerpos y los posiciona en diferentes enclaves sociales, que limita la superación de unos y multiplica las de otros.

Para nuestro contexto teórico corporal, es fundamental entender el concepto de “commodity” o bien de consumo en relación al cuerpo del ser marginal. Como explica Nancy Scheper Hughes, el cuerpo se vuelve una “commodity” cuando puede entrar en el mercado (trans)nacional como objeto intercambiable y ser utilizado en la compra y venta. Por lo tanto, cuando el cuerpo del sujeto marginal participa en el intercambio mercantil se convierte en: “an object of desire for one population and a commodity of last resort for “the other” and socially disadvantaged population” (2). En estos términos, el cuerpo del sujeto marginal se entiende como desechable y prescindible en cuanto que es mercancía. En las películas que voy a tratar, observaremos que las motivaciones por las que el cuerpo del sujeto marginal se convierte en mercancía pueden ser económicas, y muchas veces también sexuales o relacionadas con la economía sexual.

La teoría de power/knowledge de Foucault expuesta en su *Historia de la sexualidad*, me incita a plantearme también la posición que tiene el cuerpo dentro del entramaje discursivo y de poder en las sociedades actuales (81-131). Según esta teoría de Foucault, el cuerpo del sujeto marginal puede ser comodificado indirectamente por las instituciones dentro de una sociedad por medio de la disciplina o cualquier otra regulación que tenga un impacto directo o indirecto en el cuerpo. Por su situación inferiorizada, el sujeto marginal está atrapado en la red de poder del estado, una red porosa que le permite expresarse y oponer resistencia a veces, como son viva muestra las películas a las que me refiero, pero que también le ejerce un yugo social que lo limita, modifica y amolda (96). La materialización del poder institucional se lleva a cabo por medio de una serie de disciplinas y convencionalismos sociales que impregnan

al ciudadano, lo moldean y conforman indirectamente, y a veces a nivel subliminal, se puede llegar a crear una discursiva internalizada que tiene un impacto directo en los cuerpos (135-59). Esta discursiva no suele articularse de forma explícita, y se tiende a percibir como una disciplina individual, como si fuera impuesta por nosotros mismos.

Al estudiar la producción fílmica de países tan distantes cultural y económicamente como Colombia, Brasil y España, hay que tener en cuenta que la concepción del cuerpo en cada país no es, ni puede ser, la misma. La especificidad cultural e histórica va a influir mucho en la manera en que cada nación representa, interpreta y piensa sobre su cuerpo.⁽³⁾ Pero podemos afirmar que dentro del capitalismo global, parece haber una narrativa común que une a estos cuerpos marginales tan diversos en la agonía de querer traspasar fronteras culturales, nacionales, económicas y sexuales. Dentro de este sistema, el cuerpo se ve como un ente transnacional desacralizado, perturbable, cuyas fronteras son más difíciles de definir que en épocas anteriores. Todas estas producciones muestran a un sujeto marginal que no tiene agencia sobre su propio cuerpo. ¿En nuestra concepción actual del cuerpo, se han movido o se están moviendo sus límites? ¿Qué y cómo se delimita el cuerpo en nuestros días? Las películas muestran un cuerpo cuyos límites son fácilmente franqueables, que aunque opone resistencia, termina permitiendo que el tejido corporal sea traspasado, alterado, o comodificado. Como ya he explicado anteriormente, la materia somática se muestra bajo el capitalismo global íntimamente ligada a la economía.

Debo aclarar que esta representación del cuerpo no se limita a las culturas de las que trato, a las que me veo limitada no tanto por la especificidad de la temática sino porque

ésta es la producción cinematográfica que mejor conozco. Películas como la inglesa *Dirty Pretty Things* (2002) de Stephen Frears muestra una misma preocupación por la temática que me propongo analizar, y más en consonancia directa con los argumentos de Cohen y Scheper Hughes. La visión somática que nos ofrece *Dirty Pretty Things* coincide con esta retórica del cuerpo como artículo o mercancía. Esta película denuncia el mercado negro de compra y venta de órganos, problema actual en países como Brasil o India, en los que periódicos y otros medios informativos muestran a diario anuncios como el que incluí a modo de epígrafe al inicio.

Londres es la ciudad donde se encuentra el hotel en el que se produce el tráfico macabro de órganos en este film, pero podría haber sido cualquier otra ciudad donde la inmigración ilegal colabora de forma clandestina a forjar la economía sumergida de la nación, como Nueva York, París o Madrid. La película saca a la superficie la cara oculta de la vida londinense a través del encuentro de Senay (trabajadora del servicio de habitaciones—turca), Okwe (médico—nigeriano) y Señor Juan (manager del hotel—español) en un hotel al oeste de Londres donde se producen los intercambios financieros entre pacientes enfermos y sujetos marginales sanos. La escena más impactante es cuando Okwe encuentra un corazón en el retrete de una habitación: el desperdicio tras el transplante. Esta escena nos choca por la carga afectiva encerrada en el desplazamiento y desacralización tan aberrante del órgano vital, al presentarlo en el lugar de la basura o detrito.

Las imágenes corporales en las tres películas que voy a analizar a continuación, están mediadas además por la ideología encerrada en el material temático abordado en cada

caso, o la óptica corporal que se ha preferido resaltar. Asimismo, en *La hora de la estrella*, (1985) de Suzana Amaral la óptica corporal está impregnada de feminismo, en *Flores de otro mundo*, (1999) de Icíar Bollaín vemos cuerpos contrastados y mediados por la temática racial, y en “María, llena eres de gracia,” (2004) de Joshua Marston por una óptica económica.

Aunque “La hora de la estrella” está basada en la novela del mismo nombre de Clarice Lispector, la directora despoja a la película de todo el contenido existencialista, metaliterario y metafísico, para hacer de este film un producto de cine comprometido socialmente, que describe la dificultad que encuentra una nordestina al trasladarse del margen al centro. La protagonista de esta película, Macabea, tiene que ajustarse a las regulaciones del centro. La película representa lo trágico en la situación del sujeto marginal cuando éste quiere entrar y ser partícipe de las convenciones sociales del centro, pero su situación desprivilegiada no se lo permite. Como afirma Susan Bordo, muy en consonancia con las ideas que he inferido de la teoría de power/knowledge de Foucault, existen maneras individualizadas en las que normalizar los cuerpos femeninos por influencias externas, y algunas de éstas son las siguientes: “Through the exacting and normalizing disciplines of diets, make-up, and dress-central organizing principles of time and space in the day of many women—we are rendered less socially oriented and more centripetally focused on self-modification. Through these disciplines, we continue to memorize on our bodies the feel and conviction of lack, of insufficiency, of never being good enough” (91).

El imaginario colectivo está atrapado en la idea y concepción del cuerpo que la sociedad moderna nos bombardea a través de los medios comunicativos (los anuncios, la televisión, las revistas, la radio). El consumismo moldea el cuerpo, independientemente de su sexualidad, y deriva unas convenciones normalizadoras que imponen en el imaginario internacional estándares de belleza y de sexualidad y sensualidad a los que tiene acceso aquella persona que use los artefactos comodificadores en el Mercado. Como arguye John Berger: “Publicity increasingly uses sexuality to sell any product or service. But this sexuality is never free in itself; it is a symbol for something presumed to be larger than it; the good life in which you can buy whatever you want. To be able to buy is the same thing as being sexually desirable; occasionally this is the explicit message of publicity [...] Usually it is the implicit message, i.e. If you are to buy this product you will be lovable. If you cannot buy it, you will be less lovable” (144). Esta película nos muestra la entrada trágica del cuerpo de Macabea en la sociedad moderna consumista. Macabea imita a su compañera y compra un lápiz de labios para embellecerse, pero su uso excesivo del mismo muestra un rostro grotesco, estigmatizado por su diferencia, al compararlo en una sucesión de planos y contraplanos con el de su compañera de trabajo. Al no conocer las convenciones culturales de la sociedad del centro, termina comodificando “mal” su cuerpo al usar en exceso el artefacto comodificador. Macabea intenta ser partícipe de esos estándares de belleza que exige la economía sexual de Río, pero sin embargo, le es imposible participar de la economía sexual del centro. Macabea es la víctima de una de las grandes paradojas del consumismo: aunque la economía de Mercado globalizado le obliga a comer sólo hot-dogs y coca-cola, ella quiere sufrir las exigencias que el centro le impone a su cuerpo. Macabea quiere ser consumista, pero no puede consumir. Intenta entrar en la economía

sexual de Río, pero su sueño futil de conquista del hombre del centro se ve derrotado en sus múltiples encuentros con éste en su día a día. En el metro, un guardia para el que ella cree ser el objeto de la mirada se le acerca para decirle que ha cruzado la línea de protección al pasajero. En un bar, un hombre sentado en frente de ella parece mirarla, pero resulta ser ciego. Su trágica situación de *outsider* en la economía sexual de Río se materializa a través de sus relaciones con Olímpico, su novio, y Gloria, su compañera de trabajo. La falta de belleza de Macabea se dramatiza por medio de la yuxtaposición de este cuerpo foráneo y el cuerpo de la bella Gloria. La derrota de Macabea en esta entrada en el centro se vuelve más trágica cuando su novio Olímpico la deja por Gloria. Macabea tiene el sueño de ser estrella, ansía tener el glamour de las famosas de Hollywood, pero sus intentos de imitación (cuando canta) y sus sueños (cuando le pregunta a su novio si podrá algún día llegar a ser una estrella) la convierten en un personaje patético, victimizado trágicamente por su situación.

María, llena eres de gracia nos muestra a un sujeto marginal en su viaje transnacional hacia EEUU, como mula traficante. El cuerpo femenino se presenta aquí como la vía mediante la cual se hacen posibles las negociaciones económicas entre el “primer” y “tercer” mundo, y en este intercambio económico, el cuerpo del sujeto marginal tiene que sufrir en carne propia para que se produzcan las relaciones financieras, tomando además la forma de vasija, de contenedor. Paradójicamente, el contrabando expulsa a los cuerpos enfermos, y exige una serie de estándares de sanidad que luego destruye.

Esta película nos ofrece una reflexión muy interesante sobre la especificidad genérica femenina. María, gracias a su embarazo, puede acceder al centro. La maternidad nos da

una visión del cuerpo femenino marginal más escurridiza, pues en este caso es lo que le permite a María el acceso al centro. La situación de María me lleva a plantearme la siguiente pregunta: ¿es el cuerpo femenino marginal más navegable que el masculino (independientemente de la tendencia sexual)? ¿Hay cuerpos más “navegables” que otros? Estas preguntas ganan importancia teniendo en cuenta que la mayoría de las protagonistas de las películas aquí estudiadas son mujeres.

Flores de otro mundo expone una narrativa del cuerpo del sujeto marginal que está mediada a través del género y también de la raza. El cuerpo de la mujer caribeña se describe como objeto de deseo, se presenta como un Otro exótico que busca en la economía del deseo la manera de acceso al “centro,” que en este caso es Europa. La metáfora de mujer sexual como cuerpo-objeto-mercancía se ve claramente en el papel de Milady. Enfundada en las mallas ajustadas con la bandera americana, en ella observamos la conciencia de una mujer de negocios: con sus puros traídos de Cuba, Milady quiere comprar la paz de Patricia, quien tiene que soportar el chantaje y las constantes peticiones económicas de su ex-marido.

La yuxtaposición de la relación de las dos mujeres caribeñas, Milady y Patricia, con las demás mujeres blancas de Santa Eulalia y Marirrosi, nos advierten del hecho de que la mujer inmigrante no tiene acceso directo ni fácil a la economía del deseo del centro. Milady, cubana que viene a España gracias a sus relaciones con un turista que la sacó de su país natal, se muestra como un personaje incapaz de entrar en la economía sexual española. Su relación con Carmelo está basada simplemente en el intercambio sexual por otros bienes como el hogar, la comida y la residencia temporal en

España. Por ser una mujer liberada sexualmente, tiene que salir de la península y seguir en tránsito. Patricia en Damián no puede simplemente buscar un compañero sentimental; en él busca una figura paterna para sus hijos, pero sobre todo estabilidad económica y legal.

En contraposición a estas narrativas, encontramos otra tendencia en el cine transatlántico de temática social a representar un sujeto marginal capaz de mantener la integridad de su cuerpo mediante la evasión espacial, mediante el viaje del centro al margen. Este ser funciona ahora fuera de las coordenadas y de las fronteras del mundo globalizado, y se le tiende a representar aislado, descentrado. En estas narrativas contrarias, el cuerpo del sujeto marginal se muestra como un ente en armonía con el medio en el que se mueve, desligado de las ataduras sociales. El margen aquí se describe como un espacio atemporal y aislado. La denuncia del centro se lleva a cabo ahora por medio de la exaltación e idealización del margen.

El final de *Solas* (España, 1999) de Benito Zambrano se enlaza con una serie de películas que muestran esta versión contraria. En la escena final de *Solas*, María, hablándole a la tumba de su madre en el cementerio, explica que ha decidido volver al pueblo con el “abuelo postizo” asturiano para allí criar a su hija. Esta vuelta romántica a un lugar en el que el sujeto marginal puede encontrar la felicidad se da también en *Estación central* (Brasil, 1998) de Walter Salles. El viaje al interior de ambas películas es simbólico y liberador, pues desengancha el cuerpo de las trabas sociales. En *Estación central* Dora escapa la trampa que le impone la sociedad de Rio. Su mísero salario como escritora de cartas en la estación central para quienes no saben leer ni

escribir, las condiciones ínfimas en las que tiene que vivir y trabajar, la vuelven un ser amargo, podrido por dentro. El viaje al nordeste acompañada de Josué es simbólicamente un viaje a su mundo interior, liberador a nivel espiritual. De modo similar, en *El beso de la mujer araña* (EEUU/Brasil, 1985) de Héctor Babenco, el traslado a la prisión le da a Molina la posibilidad de escapar de las garras de la construcción genérica patriarcal, la relación de Valentín y Molina se hace posible en un lugar fuera de los límites de la sociedad. *En Eu, tu, eles* (Brasil, 2000) de Andrucha Waddington, el margen se presenta también como un lugar en el que es posible desvirtuar la economía sexual del centro, ahora se muestra como un lugar sexualmente libertador.

Este otro grupo de películas da una visión del viaje a los márgenes como símbolo de la reconstitución del yo, de la identidad, además de hacer posible la recuperación de la integridad corporal de los protagonistas. Las visiones del cuerpo en ambos grupos de películas dialogan entre sí, se complementan y redondean la figura denunciadora del sujeto marginal realizada para la pantalla.

Me parece importante dedicar las páginas que siguen a la descripción del formato fílmico del que hace uso este nuevo cine social, lo cual sin duda nos ayudará a comprender mejor la configuración de las imágenes corporales creadas para la pantalla.

Los críticos que toman como foco de estudio las producciones cinematográficas de los últimos años, coinciden al afirmar que se está cosechando a nivel internacional un gran número de producciones, no sólo de temática social, que tienden a participar en el

diálogo transnacional. Críticos como Robert Stam, João Luiz Vieira, Ismail Xavier, Néstor García Canclini, Marsha Kinder y Barry Jordan—críticos de cine brasileño (los tres primeros), latinoamericano y español (los dos últimos) respectivamente—que estudian el producto cinematográfico de cada lado del Atlántico, coinciden al describir la tendencia globalizadora de las imágenes, la apertura del signo y de la representación en la producción fílmica de los últimos años, y el afán que muestran los directores más jóvenes por querer introducir sus producciones en el Mercado internacional, lo cual no es una tarea fácil, puesto que el cine norteamericano tiene aún el monopolio de lo que se produce en la gran pantalla y lo que llega a la pequeña, y como afirma García Canclini:

Tanto en América Latina como en Europa, el cine norteamericano ocupa del 80 al 90% del tiempo de la pantalla, mientras en las salas de E[E]U[U] la totalidad de películas extranjeras no supera el 1% de la taquilla. En 1992 las productoras norteamericanas enviaron a Europa programas de entretenimiento y películas por un valor superior a los 4.600 millones de dólares. El mismo año, los europeos exportaron a E[E]U[U] 250 millones de dólares. (375-6)(4)

Estos críticos paralelamente diagnostican los efectos que la globalización está teniendo en las imágenes, sin olvidarse del discurso auto-reflexivo que todavía aparece en el producto nacional. En el tono que emplean se puede observar una conciencia común de cambio, y al unísono expresan lo complejo que se está volviendo el abordaje del tema de la representación de la identidad nacional en el producto fílmico más reciente, pues ¿cuánto de la nacionalidad española, brasileña o latinoamericana se recoge en estas películas? ¿y qué constituye lo nacional en la época de la fragmentación

y homogeneización cultural? Los críticos brasileños (Stam, Vieira y Xavier) exponen el problema muy bien cuando afirman:

In the wake of the collapse of Communism and the worldwide self-questioning of the left, nationalist discourse has lost much of its charismatic power and political persuasiveness. To many, and especially to a denationalized elite, it has come to seem “empty,” lacking in historical substance and cultural specificity. [...] Simultaneous with national disenchantment, an ahistorical “postmodern” internationalist discourse has emerged, a discourse which argues that the category of nation has become obsolescent. Within the global village of transnational capitalism, a certain postmodernism argues, all cultures are caught up in the meaningless whirl of mass-mediated simulacra and the consequent standardization of human existences. (464)

Algunas de estas películas son coproducciones (*María, llena eres de gracia*, *El beso de la mujer araña*), a veces planeadas muy lejos del lugar del que quieren ser espejo (*La hora de la estrella*, *Solas*), con actores, productores y directores de culturas diferentes, con un afán paralelo por capturar la mezcla de culturas, el choque cultural (*Flores de otro mundo*, *María, llena eres de gracia*).⁽⁵⁾

Otra de las preocupaciones comunes que muestran estos críticos es el hecho de que tanto el formato fílmico como el signo están cambiando (Andrew Higson y Ulf Hedetoft). El nuevo cine social transatlántico muestra ser globalizado en este sentido, puesto que toma el signo fílmico y edifica su apertura, quizás con el propósito de que un público más amplio tenga acceso a él. La especificidad regional de las imágenes y la

generalización más puramente universalista muy a menudo expresada por medio de emociones y sentimientos básicos aparecen mano a mano en estas producciones para facilitar el acceso cultural/virtual de un espectador (trans)nacional.

El formato de este nuevo cine social del que venimos hablando es híbrido, como lo es el concepto de nacionalidad que muestran. Hay otros factores que influyen y motivan la producción de híbridos transnacionales en lugar de productos nacionales en nuestros días, como son por ejemplo, los factores económicos en la industria cinematográfica, que tienden a escuchar las exigencias del público consumidor; y los consiguientes efectos homogeneizantes que se derivan de la representación de la identidad; la tendencia en el cine social a utilizar formatos generados y derivados del documental, que nos impone una manera de mirar a los sujetos representados a la que ya estamos acostumbrados; y también claro está, la especificidad de cada director en particular (Jordan 69). Estas narrativas son por un lado edificantes, puesto que, como hemos comentado anteriormente, unen al espectador global en la experiencia receptiva, pero tienden también a ser desintegradores, puesto que al mismo tiempo tienden a mostrar conceptos de identidad complejos, incongruentes, derivados de una mentalidad (post)colonial.

En el nuevo cine social, la narrativa se antepone a la forma y se mantiene por lo general un estilo de filmación muy marcado por la estética Hollywoodiense, aunque en la mayoría de los casos la subvierte, le da sabor local, y la critica. Este cine proyecta imágenes con valor ambivalente, que tienden a la plurisignificación y a la polisemia cultural y lingüística. En *La hora de la estrella*, *María, llena eres de gracia* y *Solas*,

observamos que muy a menudo se hace uso de largas tomas silenciosas, que nos exponen estos cuerpos para que los observemos, dándonos tiempo suficiente para reflexionar y para digerir la denuncia.

El nuevo cine social busca maneras de acercarse a la audiencia, y muestra una clara conciencia de que el producto va dirigido a un cuerpo fuera de la pantalla, ya que uno de sus propósitos es *creating an affect* (Rutherford IV). Ya sea por explotación del choque visual con valor emocional, por medio del juego perceptivo con el espectador, mediado a veces por la exaltación de lo abyecto (en *La hora de la estrella*), de la violencia (en *María, llena eres de gracia*) o de lo erótico (en *Flores de otro mundo*) el nuevo cine social busca atrapar al espectador en el visionado, “inscribir en sus cuerpos” el sentimiento del sujeto marginal, y llamar a su atención los temas políticos expuestos.⁽⁶⁾ Por eso hace uso de una filmación que tiende a la naturalización, a no romper la magia cinematográfica, para que el espectador tenga la sensación de que acompaña al personaje en su viaje.

Otros factores que pueden también influir en la configuración del cuerpo cinematográfico de estas producciones tienen que ver con la sensibilidad del espectador en nuestra época. ¿Hasta qué punto nos está remodelando el nuevo influjo de medios culturales visuales (por ej. la cultura del video juego, de las imágenes digitales, de la tinta transformada en megabytes, o del sensacionalismo en el noticiero) la manera en la que vemos, consumimos y pensamos sobre el cuerpo en general, y sobre el cuerpo del Otro en particular? ¿Cuánto efecto tiene en el espectador actual la “inscripción somática” del cine social? ¿Está “abaratando” la mentalidad consumista el cuerpo del Otro en su

representación? ¿Nos estamos acostumbrando a ver el cuerpo representado en la pantalla como mero espectáculo, independientemente del contexto social en el que estén presentados?

Para terminar, sólo me queda recordar que, como hemos podido observar en el presente trabajo, en el cine social contemporáneo abunda la retórica en torno a la corporalidad, y que el cuerpo marginal se muestra en pantalla a la luz de una filmación que lo hace sobresalir. Las técnicas cinematográficas utilizadas por los directores del nuevo cine social ponen de manifiesto una óptica somática muy marcada por la mentalidad consumista del capitalismo global, que nos habla de una nueva configuración de identidades genéricas, marginales, (post)nacionales, y que al mismo tiempo funcionan para redefinir las concepciones somáticas preestablecidas.

Notas

(1). Por razones obvias, es imposible analizar todas estas películas en el presente ensayo, si bien me referiré a muchas de ellas directa o indirectamente en las páginas que siguen.

(2). Agradezco a Vivaldo Santos su aportación de esta idea.

(3). Para entender el alcance de la especificidad de cada nación para con su cosmovisión corporal, véase la obra de *Recovering the Nation's Body: Cultural Memory, Medicine, and the Politics of Redemption* de Linda Hogle. Aunque esta obra ilustra la especificidad cultural de Alemania, es una buena referencia para entender lo delimitada

que puede llegar a estar la imagen que una nación tiene de su propio cuerpo. Linda Hogle nos cuenta que en la Alemania nazi, el cuerpo del sujeto marginal (=judío, gitano) se trataba y se entendía como algo sucio de lo que la nación debía deshacerse, la escoria o desperdicio del cuerpo nacional de lo que se podría fácilmente prescindir. El impacto que esta idea subliminal tuvo en la cultura alemana llegó al extremo más denigrante, el cuerpo-desperdicio se llegó hasta a reciclar a veces para conseguir energía y objetos para uso de los arios (por ej. el uso de cuerpos quemados de los judíos como modo de energía para alimentar la calefacción de algunos edificios, la piel para hacer lámparas, el pelo para hacer cepillos). Esta etapa histórica tan esquizofrénica ha sellado la opinión que hoy tienen del cuerpo los alemanes, y en comparación a como se trata el cuerpo en otros países, se ha derivado de este momento histórico una teología, superstición y sacralización del cuerpo, que lo ha convertido en tabú en algunos discursos médicos, y en determinados contextos sociales, y que en definitiva, ha conseguido que hablar del cuerpo hoy en día dentro del contexto social alemán sea más delicado que en otros lugares del mundo.

(4). Aunque hay que resaltar que las estadísticas han cambiado, (los datos de Canclini son del año 1995) pues en los últimos 10 años el cine internacional ha ido (lentamente) ganando terreno.

(5). Me refiero aquí sobre todo a las narrativas sociales principales en el presente estudio, esto es, “La hora de la estrella”, “María llena de gracia” y “Flores de otro mundo.”

(6). Mary Ann Doanne, en su artículo “The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space” explica que la inscripción somática está presente en toda experiencia espectacular: “The cinema represents a spectacle composed of disparate elements—images, voices, sound effects, music, writing—which the mise-en-scène, in its broadest sense, organizes and aims at the body of the spectator, sensory receptacle of the various stimuli” (Doanne 372). Pero en el cine social se enfatiza la inscripción para poder conseguir con mayor facilidad, que la denuncia expuesta sobrepase la pantalla.

Bibliografía

Berger, John. *Ways of Seeing*. London, 1972.

Bordo, Susan. “The Body and the Reproduction of Femininity.” *Writing on the Body: Female Embodiment and Feminist Theory*. Ed. Conboy Katie and Nadia Medina. New York: Columbia UP, 1997. 90-110.

Cohen, Lawren. “The Other Kidney: Biopolitics beyond Recognition.” *Commodifying Bodies*. Ed. Scheper Hughes and Loïc Wacquant. London, 2002. 9-30.

Comaroff, Jean and John Comaroff. “Millennial Capitalism: First Thoughts on a Second Coming.” *Public Culture* 12.2(2000): 291-343.

Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space." *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Ed. Leo Braudy and Marshall Cohen. Oxford UP. New York, 1999. 363-76.

Foucault, Michel. *A History of Sexuality vol. 1*. New York, 1978.

García Canclini, Néstor. "Creencias nacionales e ideas de globalización: Cine y video en el imaginario mexicano." *Nuevas ideas, viejas creencias; La cultura mexicana hacia el siglo XXI*. México, 1995. 365-82.

Hedetoft, Ulf. "Between Cultural Globalisation and National Interpretation." *Cinema and Nation*. Ed. Mette Hjort y Scott McKenzie. Routledge: London. 2000. 278-297.

Higson, Andrew. "The Limiting Imagination of National Cinema." *Cinema and Nation*. Ed. Mette Hjort y Scott McKenzie. Routledge: London. 2000. 63-73.

Hogle, Linda. *Recovering the Nation's Body: Cultural Memory, Medicine, and the Politics of Redemption*. Rutgers UP. New Jersey, 1999.

Jordan, Barry. "How Spanish is it? Spanish Cinema and National Identity." *Contemporary Spanish Cultural Studies*. Ed. Barry Jordan y Rikki Morgan-Tamosumas. Oxford UP. London y New York. 2000. 68-78.

Kinder, Marsha. "Introduction: Beyond the Boundaries of a National Cinema." *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley: U of California P. 1993. 1-17.

Rutheford, Anne. "Cinema and Embodiment Affect." *Senses of Cinema: An Online Film Journal Devoted to the Serious and Eclectic Discussion of Cinema*.
http://www.sensesofcinema.com/contents/03/25/embodied_affect.html

Scheper Hughes, Nancy. "Bodies for Sale-Whole or in Parts." *Commodifying Bodies*. Ed. Scheper Hughes y Loïc Wacquant. London, 2002. 1-8.

---. "Commodity Fetishism in Organs Trafficking." *Commodifying Bodies*. Ed. Scheper Hughes and Loïc Wacquant. London, 2002. 31-62.

Shohat, Ella and Robert Stam: "From Eurocentrism to Polycentrism." *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. Routledge: London. 1994.13-46.

Stam, Robert, João Luiz Vieira y Ismail Xavier. "The Shape of Brazilian Cinema in the Postmodern Age." *Brazilian Cinema*. Ed. Randal Johnson and Robert Stam. Columbia UP. New York, 1995. 387-483.

Turner, Bryan. *The Body and Society: Explorations in Social Theory*. London, 1996.

Liberalismo y etnicidad: las crónicas mexicanas y guatemaltecas de José Martí

[Jorge Camacho](#)

University of South Carolina-Columbia

En 1966, Luis A Baralt en la introducción a su edición de las crónicas de Martí, traducidas por él mismo al inglés, alertaba a la crítica norteamericana sobre el intento del gobierno cubano de convertir a Martí en un precursor de la Revolución socialista. “Nada,” decía Baralt, “puede estar más alejado de la verdad.” Y agregaba que “aunque Martí siempre fue un apasionado defensor de los pobres [...] era un liberal típico del siglo XIX” (xiii) [traducción nuestra]. En 1973, Isabel Monal, regresa sobre esta idea en un artículo publicado en la revista *Casa de las Américas*, afirmando que el cubano había sido influenciado en un primer período por el liberalismo decimonónico, pero que más tarde, a mitad de la década de 1880, éste cambió de opinión y se convirtió en un “demócrata antiimperialista” (25). Siguiendo esta “salvedad,” quienes han escrito sobre Martí en Cuba han enfatizado este segundo momento de la prédica del cubano, (Noel Salomón, Julio Le Riverend, Fernández Retamar, Callejas). Todos ellos prefieren, sin embargo, explicar al cubano comenzando por sus últimos escritos, los más radicales, (*Nuestra América*, “Mi raza,” “Vindicación a Cuba” etc.) y dejando a un lado los que Monal consideraba típicos del “liberalismo decimonónico”. ¿Por qué? habría que preguntarse. En lo que sigue me interesa ahondar la relación que tiene esta doctrina con la cuestión étnica, en este caso, con los indígenas de México y Guatemala. Me interesa

señalar en estos escritos las formas que adopta esta doctrina, la cual debe tomarse muy en cuenta cuando se hable en términos generales de la concepción que tenía Martí de las razas.

Para empezar, a juzgar por la sugerencia de Monal, los escritos que apoyarían la tesis de un Martí “antiimperialista” serían los posteriores a 1887, no sus primeras crónicas, que fueron las de México, Guatemala y la mayoría de las escenas sobre los Estados Unidos.

¿Qué dicen estos textos? Beatriz Bernal en *Cuba: fundamentos de la democracia*.

Antología del pensamiento liberal cubano desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XX, incluye varios de ellos. El primero de 1873: un alegato dirigido a la Primera República española, y los otros dos publicados en Nueva York en 1883. En estos ensayos Martí apoya los fundamentos republicanos y democráticos, defiende las libertades de la industria, fustiga el proteccionismo económico, y alaba la iniciativa privada (33). Todo esto, como dice Carlos Alberto Montaner en el prólogo a la misma antología, harían de Martí un “liberal cabal y convencido” (18).

Charles Hale en su artículo sobre las ideas políticas y sociales en Hispanoamérica en las tres últimas décadas del siglo XIX, afirma que una de las formas en que influyó en el continente la doctrina liberal fue a través de la imposición de un modelo similar al europeo, y las discusiones que se derivaron en torno a la raza, la evolución social y la nacionalidad. El positivismo de Augusto Comte, la adaptación que hizo Herbert Spencer de las teorías de Darwin e incluso las ideas de Taine sobre la literatura inglesa fueron los pilares fundamentales de esta forma de interpretar las diferencias, en donde el indígena y su modo de sociabilidad y producción se veían como un elemento antagónico

del proyecto moderno (396-406). ¿Cuál será entonces la posición del cubano en relación a estos temas y cómo influyen estas teorías en su concepción de lo humano en esta etapa mexicana?

Martí llega a México en febrero de 1875 y pronto se incorpora a la vida social y literaria de la ciudad. Comienza a colaborar en la Revista Universal, escribe y presenta su drama “Amor con amor se paga” y conoce a quien más tarde sería su esposa, Carmen Zayas Bazán. En los periódicos de la época se discute con frecuencia las políticas económicas que el Estado debía seguir y el tema del indígena es uno de ellos. Según T. G. Powell, en 1875, cerca del cuarenta por ciento de la población de México, (entonces de 9 millones y medio de habitantes) era indígena. Tenían una economía de subsistencia fuera del circuito nacional, lo cual les condenaba a una vida de pobreza y malnutrición. En 1850, dice Powell, el gobierno mexicano comenzó a dividir las tierras comunales de los nativos (los llamados ejidos) en granjas, algo a lo que estos se opusieron. Los liberales pensaban que el indígena era un obstáculo para el progreso de la nación, precisamente por su falta de individualismo (Powell 20). La respuesta que se proponían entonces para “remediar” este “problema” era que o bien se trajeran colonos extranjeros para que explotaran la tierra fértil del país, o se les pidiera a los indígenas que lo hicieran en base al motivo de la ganancia (Powell 21). Pero a juzgar por los trabajos de filólogos como Francisco Pimentel y demógrafos como Antonio García Cubas, los intelectuales mexicanos tenían muy pocas esperanzas en que los indígenas así lo hicieran, por lo cual los criticaron con severidad, y plantearon que había que incentivar la inmigración europea, y si era posible hasta eliminar las lenguas indígenas.

Francisco Pimentel en *La economía política aplicada a la propiedad territorial en México* (1866), se preguntaba “¿Quién tiene la culpa de la pereza, de la imprevisión, del despilfarro de nuestra clase pobre?” a lo cual se respondía: el mismo jornalero indígena (146). Se gasta, decía, gran parte del sueldo en aguardiente, en lugar de llevárselo a la familia, contrae matrimonio sin calcular si puede o no educar a sus hijos, es indolente y, sólo está motivado por la necesidad inmediata (146). Las razones que menciona Pimentel, no obstante, son las mismas que terratenientes, colonizadores, y criollos esgrimieron por siglos en contra de los indígenas, por el simple hecho de que se negaban a trabajar porque no recibían a cambio una remuneración justa. Lo cierto es, como dice Severo Martínez Peláez en *La patria del criollo*, al refutar estos mismos argumentos en el caso de Guatemala, que estos prejuicios y falacias nunca se hubieran arraigado en la mente del criollo, “si no hubiera estado de por medio la necesidad de justificar el trabajo forzado”(227).

Dos años antes, Pimentel había publicado otro libro en el que trataba la misma cuestión, *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios de remediarla* (1864). Allí daba otras razones para demostrar por qué era necesario buscar un “remedio” para la situación de los indígenas. Pensaba Pimentel que de acuerdo a como eran ellos, México no podía aspirar a ser una Nación (217). No podía serlo, decía, si existían dos mundos completamente distintos, el de los blancos y el de los indígenas, si ambos profesaban creencias diversas, e incluso si hablaban distintos idiomas. Era necesario “homogenizar” el país (216). Pimentel pensaba, además, que los indígenas, ya que eran una especie de “enemigos” del resto del país, siempre listos y al acecho para alzarse en armas cuando quisieran, era imprescindible

prestarles atención a estos problemas. Que como la historia había demostrado los indígenas habían participado en muchas guerras anteriormente y que por tanto siempre podían volver a levantarse en armas. Se pregunta Pimentel, entonces, qué hacer con ellos. Si se debía exterminarlos, como había hecho el gobierno norteamericano o reformarlos. Su respuesta era que no había necesidad de hacer lo primero, siempre que con la inmigración europea pudiera llegarse a lograr lo segundo. A través de la mezcla racial, el indígena dejaría de ser indígena para ser primero mestizo y luego blanco.

“Afortunadamente,” decía, “hay un medio con el cual no se destruye una raza sino que sólo se modifica, y ese medio es la *transformación*. Para conseguir la transformación de los indios lo lograremos con la *inmigración europea*” [énfasis en el original] (234).

Una preocupación similar a ésta de Pimentel, la compartía otro intelectual mexicano, García Cubas, quien en sus *Apuntes relativos a la población de la república mexicana* (1870) planteó “la decadencia, y degeneración en general de la raza indígena” y exclamaba casi eufórico después de proponer medidas similares a las de su compatriota: “¡Cuántas ventajas obtendría la República con la enseñanza e ilustración de esos indios y con la colonización de los extensos y feraces terrenos, casi despoblados, que aquellos poseen!” (59).

Martí, quien siempre estuvo muy al tanto de la política interna y externa de México, seguramente conoció algunos de estos intelectuales, ya que es posible ver en sus crónicas mexicanas y guatemaltecas la influencia de sus ideas. Incluso, en 1875, al hablar de una ceremonia, dice que allí estaba presente el “geógrafo modesto” Antonio García Cubas, (OC VI, 287), y más adelante habla de Pimentel, de quien afirma, es un “gran filólogo y un perfectísimo caballero” (OC XXIII, 298). En otro lugar agrega que

Pimentel era un “erudito” y que siempre participaba en los debates del Liceo Hidalgo de México (OC VI, 308). En sintonía pues con las ideas de estos intelectuales, Martí fustiga en sus escritos a los indígenas mexicanos por su falta de aspiración en la vida, por su indolencia en el trabajo y por su poco interés en el dinero. Dice:

el ahorro es inútil para quien no conoce los placeres que produce el capital, el ahorro inteligente, honrado y acumulado. Nada tiene porque nada desea. No trabaja por su bienestar porque no quiere hogar más amoroso, lecho más blando, vestido más valioso, mesa mejor provista que los que tiene ya” (OC VI, 283).

A esta descripción, luego agrega que en ellos “el hombre inteligente está dormido en el fondo de otro hombre bestial (OC VI, 283). En la misma crónica, Martí les reprocha que no tengan previsión de futuro ya que al vivir satisfaciendo sólo sus necesidades inmediatas una vez que la naturaleza, casi siempre abundante en América, aflige la tierra con “imprevistas escaseces,” éste sufre. Y por actuar así Martí los llama: “la raza imbecil: he aquí a nuestro juicio la explicación de la raza miserable” (OC VI, 283). Para explicar mejor su opinión, Martí recurre en esta crónica a comparar al indígena con una hormiga que debe guardar comida de una estación para la otra con el fin de sobrevivir el invierno. El indígena mexicano es entonces una “hormiga mísera” que habiendo olvidado acumular comida en su granero, pasa una temporada ruda y amarga. En su opinión, había que atender entonces a dos males cuando se trataba de ellos: uno el inmediato y el que debe solucionarse (el hambre que sufren) y el otro que llama: “el mal en esencia, la constitución de la raza, el sacudimiento vigoroso de esa existencia aletargada” (OC VI, 283). Por ende, en sus escenas mexicanas, el cubano cuanto más les concede a los indígenas un valor de espontaneidad, actuar según el momento en que

viven, pero sin ninguna previsión de futuro. Esto, a pesar de que como afirma en otro lugar, pensaba que el ahorro era un “instinto innato” en el hombre, algo que el Estado no debía descuidar (OC XIX, 154). El trabajo de los estadistas y de los intelectuales entonces era hacerles ver lo que era mejor para ellos: hacer que abandonaran el modo en que eran y adoptaran las formas capitalistas y occidentales de producción y desarrollo. En una palabra, aculturarlos.

En otro artículo de la misma época, Martí sigue diciendo sobre los nativos: “echados sobre la tierra no la dejan producir; satisfacen el apetito, desconocen las noblezas de la voluntad. –Corren como los brutos; no saben andar como los hombres; hacen la obra del animal: el hombre no despierta en ellos” (OC VI, 266). Tal crítica es consecuente, pues, con las que les hacían muchos de estos intelectuales, cuyos debates se extienden durante toda la década del setenta, llegando a ocupar una importancia capital bajo el mandato de Porfirio Díaz (1876-1911). A México había que modernizarlo y ésta era la única forma de evitar guerras civiles, intervenciones extranjeras y que los Estados Unidos se tragara el país de un bocado (Powell 20).

En estas crónicas, pues, el letargo, la pereza, la constitución física de los indígenas y la exuberante imaginación de los mexicanos se unían para conspirar contra la nación y el avance económico. Martí tacha por eso la “imaginación de estorbo para el progreso” (OC VI, 270). ¿Cómo entender entonces que también alabe la herencia pre-colombina? Powell asegura que a pesar de que muchas de las medidas económicas de aquella época perjudicaron a los indígenas, el gobierno mexicano no trató de ocultar su pasado precolombino, y por ejemplo, en 1883, mientras los intelectuales discutían la

importancia de la educación, se erigió un monumento al emperador azteca Cuauhtemoc en el Paseo de la Reforma de la ciudad de México (24). No son incompatibles entonces la exaltación del pasado y el abogar por un proyecto nacional que tratara de convertirlos en un resorte más de la economía del país. El problema está, lógicamente, en la duplicidad que resulta de este gesto. Por un lado, la historia precolombina se percibe como un elemento capaz de ser recuperado en el presente moderno, pero por otro, el nativo de carne y hueso, es visto como una amenaza y desdeñado por no seguir las reformas del gobierno o simplemente por ser indígena.

Dos años después, en 1877, Martí viaja de México a Guatemala y sus ideas sobre estos asuntos no cambian. De hecho, llega a Guatemala en medio de la revolución liberal que habían liderado Miguel García Granados (1809-1878) y el entonces Presidente Justo Rufino Barrios (1835-1885). Entre las principales medidas que adoptaron ambos gobiernos estuvieron la expulsión de varias comunidades religiosas --entre ellas los jesuitas--, la expropiación de las tierras y edificios que pertenecían al clero, y una fuerte campaña educacional que se extendió a los indígenas en la década del 1880. Desde un inicio ambos gobiernos impusieron leyes que aceleraran el progreso económico del país, y estimularan la inmigración extranjera, ya sea reclutando profesores en Estados Unidos o favoreciendo las medidas que normalizaran el matrimonio de los extranjeros. Este paquete de leyes seguramente atrajo al joven cubano quien llega a Guatemala con la esperanza de rehacer su vida en el exilio y fundar una familia.

En breve, Martí consigue trabajo como profesor de literatura y gramática en la Escuela Normal de Guatemala, que dirigía entonces su compatriota, José María Izaguirre. A

éste, el gobierno de Barrios lo había contratado en Nueva York como parte de su campaña de atraer profesores calificados. Martí, según Izaguirre, pronto se da a conocer en los círculos literarios de la capital por sus capacidades oratorias y su inteligencia. Es querido por todos sus alumnos, y conoce al antiguo Presidente de la República García Granados, cuya hija se enamora de él. En 1877, Martí va México a casarse con Carmen Zayas Bazán, y allí publica un folleto titulado *Guatemala* (1878). Sin embargo, poco tiempo después de su regreso, recibe la noticia de que Izaguirre ha sido destituido de su puesto como director de la escuela por el propio Barrios y la razón, dice Izaguirre, fue que los enemigos del colegio le dijeron al presidente que él no atendía bien el centro educativo, que sólo pensaba en divertirse y que de esta forma, malgastaba el dinero del país (340). Martí, para solidarizarse con su amigo, renuncia entonces a su puesto en la Escuela Normal y decide desde entonces marcharse a Nueva York. Los escritos que nos quedan de su estancia en Guatemala, sin embargo, indican que estaba muy de acuerdo con las medidas que habían tomado los gobiernos liberales de García Granados y de Barrios.

En el titulado “La América Central,” por ejemplo, publicado originalmente en francés y con un carácter evidentemente propagandístico, Martí habla de Guatemala como de una región bendita, hecha “para aplacar la ardiente sed de los hijos de los países viejos” (OC, XIX, 75). En el mismo escrito, Martí llama la guerra de los liberales “una guerra de filosofía” (75), la cual, afirma, le permitió al país, salir de su estado de miseria “cuyas grandes riquezas se mantenían estériles por la incuria de sus hijos” (76). Igualmente, en su folleto *Guatemala* (1878) reitera su apoyo al programa de Barrios y en especial, a la actitud que tuvo el gobierno en relación con los indígenas. Martí llega a

decir, después de pensar “las causas de nuestro estado mísero, los medios de renacer y de asombrar,” “derribaré el cacazte de los indios, el huacal ominoso, y pondré en sus manos el arado, en su seno dormido la conciencia” (OC VII, 117). ¿Qué significa esto? Según Rafael Almanza, Martí proponía: “el modelo pequeño burgués de progreso social” para los indígenas guatemaltecos, ya que debían participar “en calidad de propietario y de trabajador libre” de la tierra (125). El hecho cierto, sin embargo, es otro. Las medidas liberales de Barrios, que apoya en este folleto, iban mucho más allá de convertir a los indígenas en trabajadores. En la práctica, estas leyes llevaron a la expropiación de sus tierras, a su trabajo forzado y a su endeudamiento. En la época que Martí llega a Guatemala, la situación del indígena es una de las peores en la historia de este país, ya que con la excusa de aumentar la producción del café, se les enlistaba para que fueran a trabajar a las tierras de los colonos, donde los mestizos utilizaban la fuerza y el alcohol para obligarlos a trabajar. Como lo explica Severo Martínez Peláez en *La patria del criollo*: al amparo de la doctrina liberal de Barrios que “recomienda multiplicar el número de propietarios, [...] se legisló y se actuó de modo que dicha multiplicación favoreciera a la capa media alta rural —los ladinos de los pueblos— y lanzara al mercado de mano de obra una masa creciente de indios despojados de sus tierras y espantados” (578).

El proyecto económico de Barrios implicó la instauración de un sistema de plantación cafetalero para lo cual fue necesario primero saber con qué tierras contaba el gobierno y con tal objetivo, Barrios mandó a censar los terrenos baldíos, y le quitó a la iglesia los que había heredado de católicos devotos. Todo aquel que no mostrara un título de propiedad, así hubiera vivido toda su vida en ellos, también sería despojado de sus

tierras. Según Thomas Herrick, como la mayoría de los indígenas no pudo encontrar el dinero para comprar sus parcelas en los 18 meses que le dio el Estado, “muchas de esta tierra fue vendida en mercado abierto” (133). Se los expulsó entonces de sus terrenos y se los obligó a trabajar en las plantaciones de los colonos. Estas medidas de fuerza fueron justificadas por el gobierno, según Herrick, dada la “convicción general de que los indios eran gente inferior y que por tanto podían ser sometidos a la fuerza para ‘favorecer el progreso de la agricultura de Guatemala’” (134).

El objetivo de estas leyes era buscar mano de obra barata para desarrollar la industria cafetalera que se expandió en los años que siguieron y trajo enormes ganancias para muchos hacendados. Como otro de los tantos emigrantes, que fueron en aquella época a Guatemala, Martí llegó, incluso, a pensar en dedicarse a la agricultura y sacar provecho del *boom* del que tanto se hablaba. Sólo por falta de dinero sus planes nunca llegaron a concretarse. En una carta a Manuel Mercado, el 8 de marzo de 1878, Martí le dice: “tengo decidido, cuando pague mis deudas, irme de aquí. Si tuviera medios de cultivar la tierra, no; me encerraría en ella” (OC XX, 41). Y seguidamente, le aconseja al amigo que con sus ahorros y conexiones: “se arregle una finquita de café, allá como aquí riqueza segura” (OC XX, 41).

En su folleto, *Guatemala* (1878), Martí ya había hablado de las bondades de esta planta, y lo fácil que era hacer dinero cosechándola en aquel país. El café “el rico grano, que enardece la sangre, inquietísimo salta en las venas, hace llama y aroma en el cerebro; el que afama a Uruapan, mantiene a Colina y realza a Java, el *haschisch* de América, que hace soñar y no embrutece” (OC VII, 133). En el mismo folleto, agrega Martí, que

muchos emprendedores ya estaban cosechando en el Pacífico y que el gobierno les daba generosamente la tierra para cultivarla. La vendían a 500 pesos la caballería, con amplios descuentos de pago. “Y ya el terreno falta,” dice Martí, “para los que lo quisieran poseer” (OC VII, 133). Lógicamente, Martí sabía que muchos de estos terrenos antes pertenecían a los indígenas, que nunca fue su intención venderlos, y que el gobierno ahora los estaba echando de sus tierras con el pretexto de que los colonos la harían producir. En su folleto, Martí aplaude esta medida, y afirma:

Bien hacen los que hoy rigen la vida guatemalteca. La raza indígena, habituada, por imperdonable y bárbara enseñanza, a la pereza inaspiradora y a la egoísta posesión, ni siembra, ni deja sembrar, y enérgico y patriótico, el Gobierno a sembrar la obliga, o permitir que siembren. Y lo que ellos, perezosos, no utilizan, él, ansioso de vida para la patria, quiebra en lotes y lo da. Porque sólo para hacer el bien, la fuerza es justa. (OC VII, 134)

El reglamento que institucionalizó el trabajo forzado de los indígenas en Guatemala, dice Herrick, apareció el 3 de abril de 1877, esto es, cuatro meses después que Martí llegara a Guatemala. Este reglamento fue apoyado por las leyes en contra de la vagancia, y de una “admonición de los jefes políticos para suministrar en base a un contrato obligatorio, trabajadores a los finqueros que lo solicitaran” (135). Esto significó en la práctica el endeudamiento de muchos de ellos, el descontento y la pobreza. Como dice Martínez Peláez, representó una “brusca reactivación del trabajo forzado colonial” (579-580). Todo bajo la justificación de que había que hacer progresar al país, y poner a producir las tierras que antes permanecían ociosas. Los indígenas no

tenían ni voz ni voto en esta política, pero con ellos contaba el Estado para mover la rueda del progreso. Si antes eran un estorbo, ahora eran una necesidad.

No es casual entonces que en su drama “Patria y Libertad,” escrito para celebrar la fiesta de independencia de Guatemala, Martí retome varias de las preocupaciones fundamentales que tenía con respecto al indígena de este país:

1. Su pasividad, (expresado en metáforas como “el letargo”, “el sueño” y su condición de “niños”). 2. la necesidad de unificar el país bajo una misma ideología, para lo cual Martí recurre a la metáfora del casamiento, y 3. El imperativo de acabar con la influencia de la iglesia ya que se suponía, siguiendo el precepto liberal, que ésta apoyaba a los conservadores y simbolizaba la antigua colonia. Su crítica a la iglesia en este escrito no puede desvincularse, pues, de la política de Barrios, quien se enfrentó al clero, expulsó a los jesuitas, prohibió el pago obligatorio del diezmo y les quitó sus bienes. Y aquí vale nuevamente recordar el testimonio de Izaguirre, quien da a entender en su artículo sobre Martí en Guatemala que fueron los mismos partidarios de la iglesia y sus amigos quienes provocaron su destitución e indirectamente la partida del cubano. Recuerda Izaguirre que cuando comenzó a trabajar en la Escuela Normal, el entonces Secretario de Instrucción Pública de Guatemala, Marco Aurelio Soto le dijo: “La Escuela Normal tiene muchos enemigos por hallarse situada en un edificio que perteneció a la congregación de los Padres Paulinos; aquí hay muchos fanáticos: todos ellos son enemigos de ese establecimiento, y es necesario hacerlo simpático si queremos que no decaiga” (333).

En el escrito titulado “La América Central,” Martí se hace eco de las medidas del gobierno en contra de la iglesia, y dice que de lo que se trataba era “del hombre que despierta y el cura que lo ahoga” (OC XIX, 76), y del “convento, que mira extrañado a la máquina de vapor” (OC XIX, 77). Y afirma Martí, que el colegio donde ahora trabajaba, antes era “la casa de los hermanos Paúles, ocultos hoy en una casita ignorada”. Dice que por donde antes se paseaban los sacerdotes, ahora lo hacen “una multitud de jóvenes indios” que estudian las ciencias y los descubrimientos modernos (OC XIX, 77). Para los liberales, como afirma Hubert Millar, la religión era “el principal obstáculo para el desarrollo del país,” y “la “ambición e inmoralidad de los clérigos mantenía al pueblo en la esclavitud” (*La Iglesia y el Estado* 345). En su lugar había que establecer una economía vigorosa y una educación práctica encaminada a resolver las necesidades de la nación.

A pesar de que Martí, en “Patria y libertad,” y en sus artículos de Guatemala y México fustiga con vigor a los indígenas, e incluso acepta que fueran sometidos por la fuerza al trabajo, busca también reconciliar ambas razas en el país, y acude por esto a la metáfora del matrimonio entre una indígena y un mestizo.

En este drama el principal protagonista, Martino, es un “mestizo de alma fiera,” quien le daría al buen español, que es capaz de morir defendiendo los derechos de los americanos, su hermana: “a ese español yo lo honraré en mi casa y le daré a mi hermana por esposa” dice (OC XVIII, 146). El argumento aparece en el momento en que Martino le responde a Indio, quien no entiende por qué hay que llamarles “hermanos” a los españoles, que el amor a la libertad debía ser en “este continente de Bolívar” lo que nos

uniera, y que se abrieran por ello “los brazos generosamente al español” (OC XVIII, 146). Y para probar sus palabras, el mismo protagonista al final de la obra, contrae matrimonio con una indígena de nombre Coana con cuya alianza racial completa el pacto de la nueva república.

Doris Sommer en *Foundational Fictions* ha señalado cómo estos matrimonios interraciales sirvieron en el período post-independentista para consolidar las ideologías triunfadoras y buscar un consenso común a nivel nacional. Esta esperanza en un futuro político que implicara una unión entre etnias diferentes proviene de los movimientos revolucionarios de principios de siglo, los cuales definían la ciudadanía como algo inclusivo, pasando por alto los particularismos de raza y religión. En “Patria y Libertad” esta es la idea que corona el drama, ya que al final exclama el protagonista: “Patria libre... Coana... esposa mía... / la inmensa procesión que se levanta / marca la feliz ruta del futuro. / Ya veo el porvenir que se agiganta / Ya veo el porvenir amplio y seguro / Hombres libres serán los descendientes / de tu amor y el mío” (OC XVIII, 151). La unión interracial implica por tanto un pacto político y la seguridad de la paz y el bienestar para todos. Implica también que el indígena no es el centro de la nación ni el único con derecho, sino todos incluyendo los blancos de descendencia europea partidarios del gobierno y los mestizos.

Poco después de escribir este drama, Martí publica en 1882 un artículo para *La Opinión Nacional* de Caracas, donde reseña justamente el ensayo de Ernest Renan, “¿Qué es la nación?” (1882). Martí escribe sobre las ideas de Renan con visible regocijo ya que siguiendo el modelo francés, que borra los particularismos y se opone a cualquier

exclusión basado en la etnia, —como era el caso de los nacionalistas alemanes—, Martí dice que “Renan dijo que era para montar en ira o mover a risa, la creencia de que los hombres han de ser guiados, como por guía suma, por lo que han dado en llamar espíritu de raza,” (OC XIV, 449). Y afirma más adelante:

no es la historia humana —decía Renan— un capítulo de Zoología. El hombre es ser racional y ser moral. La libre voluntad está por encima de las sugerencias ruines del espíritu de raza. Una nación es un alma, un principio espiritual elaborada de lo pasado, con vida en lo presente, y toda gran junta de hombres con mentes saludables y corazones generosos puede crear la conciencia moral que constituye una nación.’ (OC XIV, 449-50)

De modo que no es extraño que diez años después, cuando organiza el Partido Revolucionario Cubano, el cubano regrese al concepto de un alma nacional, al Ser moral, y al peligro del racismo, para fundar sobre un grupo tan heterogéneo de seres humanos un nuevo Estado.

Resumiendo entonces, tanto el ideal nacionalista como el modelo liberal de desarrollo económico son los que ejercen más influencia en estos años en el pensamiento de Martí. Su liberalismo lo hereda de una larga tradición de cubanos, especialmente separatistas, que se oponían al gobierno español, criticaban la iglesia por apoyarlo. Pero sobre todo, hay que entender su reacción a los indígenas de México y Guatemala tomando como punto de referencia la de los intelectuales que por la misma época apoyaban el proyecto liberal y formaron parte de los gobiernos de ambos países. Las ideas de Martí en tales casos no irían en contra de ellos, sino a favor de las medidas que promovía el Estado.

Estas ideas forman el centro de su ideología modernizadora y con los años va a fortalecer su creencia de que para sacar adelante el país era necesario explotar la tierra y educar a su gente en las ideas que ayudaran mejor al país. En el contexto de Guatemala, y en gran parte de toda Centroamérica, la respuesta para lo primero estaba en la explotación del café. La respuesta para lo segundo en la secularización y el aprendizaje de las ciencias modernas.

Obras citadas

Almanza Alonso, Rafael. *En torno al pensamiento económico de José Martí*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1990.

Baralt, Luis A. "introducción". *José Martí on the USA*. Selected and translated by Luis A Baralt. Illinois: Southern Illinois University Press, 1966. xi-xxxii.

Bernal, Beatriz. "Estudio introductorio: Dos siglos de pensamiento liberal cubano." *Cuba: fundamentos de la democracia. Antología del pensamiento liberal cubano desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XX*. Ed. Beatriz Bernal. Madrid: Fundación Liberal José Martí, 1994. 23-42.

Callejas, Bernardo. "1887: un año clave en la radicalización martiana." *Anuario del Centro de Estudios Martianos* 2 (1979):149-190.

García Cubas, Antonio. *Apuntes relativos a la población de la república mexicana*. México: Imprenta del Gobierno, 1870.

Hale, Charles. "Political and social Ideas in Latin America, 1870-1930." *The Cambridge History of Latin America*. Ed. L. Bethell. vol. 4. Cambridge: Cambridge University Press, 1986. 367-441.

Herrick, Thomas R. *Desarrollo económico y político de Guatemala durante el periodo de Justo Rufino Barrios. (1871-1885)*. Trad. Rafael Piedra-Santa Arandi. Guatemala: Editorial Universitaria, 1974.

Izaguirre, José María. "Martí en Guatemala." *Revista cubana* (1953): 332-42

Le Riverend Brussone, Julio. "El historicismo martiano en la idea del equilibrio del mundo." *Anuario del Centro de Estudios Martianos*. 2. (1979): 111-134.

Monal, Isabel. "José Martí: del liberalismo al democratismo antiimperialista." *Casa de las Américas* 76 (enero-febrero 1973): 24-41.

Martí, José. *Obras Completas*. 28 vols. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, 1963-75.

Martínez Peláez, Severo. *La patria del criollo. Ensayo de interpretación de la realidad colonial guatemalteca*. Editorial Universitaria, 1971.

- Matzat, Wolfgang “La imagen de México en las ‘Escenas mexicanas’ de José Martí.” *José Martí 1895/1995 Literatura-Política-Filosofía-Estética*. Editores: Ottmar Ette y Titus Heydenreich. Frankfurt: Vervuet Verlag, 1994. 197-209.
- Miller, Hubert. *La Iglesia y el Estado en tiempos de Justo Rufino Barrios*. Trans. Jorge Lujan Muñoz. Guatemala: Universidad de San Carlos de Guatemala, 1976.
- Montaner, Carlos Alberto. “Cuba: una aproximación liberal.” *Cuba: fundamentos de la democracia. Antología del pensamiento liberal cubano desde fines del siglo XVIII hasta fines del siglo XX*. Ed. Beatriz Bernal. Madrid: Fundación Liberal José Martí, 1994. 11-21.
- Pimentel, Francisco. *Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena y medios de remediarla*. México: Imprenta de Andrade y Escalante, 1864.
- . *La economía política aplicada a la propiedad territorial en México*. México: Imprenta de Ignacio cumplido, 1866.
- Powell, T. G. “Mexican intellectuals and the Indian question, 1876-1911.” *The Hispanic American Historical Review* 48. 1 (1968): 19-36.

Salomón, Noel. "En torno al idealismo de José Martí." *Anuario del Centro de Estudios Martianos*. 1 (1978): 41-58.

Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

La herida del tiempo. Lectura de “Vals de Mefisto” de Sergio Pitol

[Carmen de Mora](#)

Universidad de Sevilla

Sergio Pitol (1) no es un escritor de fácil lectura que atraiga al público medio, pero está considerado uno de los más interesantes del panorama literario actual en el mundo hispánico. Su escritura, muy trabajada, está repleta de referencias culturales y presenta con frecuencia una trama laberíntica que posterga indefinidamente la resolución de las situaciones. Las anécdotas de Pitol en muchos casos son más bien esbozos de historias que se resisten a la concreción, suelen encauzarse a través de los pensamientos y recuerdos de los personajes en torno a algo que no se termina de desarrollar, aunque es el núcleo alrededor del cual se articulan los demás aspectos del relato. En los casos más extremos, esta manera de escribir puede resultar exasperante por lo huidiza frente a la natural curiosidad del lector. Pero es ahí, precisamente, en lo desdibujado y difuso de sus historias donde mejor podemos reconocer su peculiar manera de entender la realidad y el arte (2). “Hacia Varsovia”, “Una mano en la nuca”, “Ícaro”, pero sobre todo “Del encuentro nupcial”, “Vals de Mefisto”, “El relato veneciano de Billie Upward” y “Nocturno de Bujara” son relatos escritos en esta línea.

Si tuviera que destacar un rasgo para caracterizar la narrativa corta de Pitol sin dudar lo escogería la configuración del tiempo. No el tiempo entendido como categoría abstracta, sino referido a la existencia humana y experimentado a través de la conciencia de los

personajes. Los hechos externos resultan casi insignificantes, son los meandros de la conciencia los que le dan profundidad a la trama y dificultan la lectura (3). Su obra se emparenta en este sentido con la novela del *flujo de conciencia* del siglo XX en que destacan los nombres de Proust, Thomas Mann, Joyce y Virginia Woolf. En ella la lógica de las acciones pierde su interés en beneficio de otros factores que jalonan la discontinuidad narrativa, entre los que destaca la diversidad de los planos de conciencia. El universo que proyectan los relatos de Pitol se asemeja mucho también al que encontramos en el “Nouveau Roman”: resulta inestable, discontinuo y difícil de descifrar, de forma que sólo podemos darle algún sentido a la anécdota si somos capaces de penetrar en el tejido de la escritura.

Me propongo en estas reflexiones describir el funcionamiento del tiempo y de la evolución de la conciencia de los personajes, en los cuentos de Pitol, a través de uno de sus relatos más valorados: “Vals de Mefisto”(4). Adelantemos que la estrategia principal seguida por Pitol, en ésta y en otras narraciones, para dicha cuestión consiste en entremezclar el presente narrado con el pasado recordado, el tiempo concreto de la acción con el más abstracto de la introspección, la actividad externa con la interioridad de la conciencia.

En “Vals de Mefisto” se cuentan dos historias. La primera pertenece a la tradición del *relato itinerante* y se centra en los pensamientos de una mujer -una profesora de arte, que viaja en tren desde Veracruz a México- sobre el deterioro de su vida matrimonial. Ello sucede mientras lee un cuento titulado “Mephisto-Waltzer”, escrito por su esposo unos meses antes, durante el período sabático que disfrutaba en Viena. La

segunda se refiere al contenido de este relato metadieético motivado por la audición de un concierto en el que se ejecutaba el “Vals de Mefisto” de Franz Liszt. La anécdota en este caso es sólo un punto de partida para encarar el proceso mismo de la creación.

Fácilmente se desprende de esta composición que la mujer que lee un cuento para descifrar en él los posibles significados ocultos representa la actitud del lector con el texto que él mismo está leyendo. Es más, la mujer, en realidad, en el momento en que comienza la historia lo está releendo, lo que constituye, no sin ironía, un anuncio de la relectura que el lector tendrá que hacer para recomponer la trama de una historia tan poco común.

La dualidad es determinante en “Vals de Mefisto” no sólo porque se trata de una pareja y de dos historias con el mismo título. Aparecen también dos ciudades en el trayecto (Veracruz y México); dos continentes (Europa y América); la mujer lee dos veces el cuento escrito por su esposo; y éste oye el mismo concierto en dos ocasiones, una con su mujer y otra solo. Igualmente son dos los elementos que desencadenan los hechos.

A) En la primera historia, es la caída casual de un objeto el que le produce la turbación que le impedirá el descanso:

Al abrir el bolso de mano para buscar sus cremas, el pijama de seda azul que su hermana Beatriz le compró en la India y en cuyo interior tan a gusto se sentía, las pantuflas y el frasco de somníferos, cayó a sus pies la revista (¡habría podido jurar que la tenía guardada en la maleta negra!) para nuevamente perturbarla y hacerle difícil ya el reposo. Volvió a pensar en la coincidencia... (254)

Auerbach, en “La media parda” (*Mimesis*), al analizar *Al faro*, de Virginia Woolf, destaca la utilización de un procedimiento similar al utilizado por Pitol: el desencadenante de las asociaciones de conciencia es un motivo casual e insignificante y contrasta la brevedad del suceso externo con la riqueza de los episodios interiores (507). En “Vals de Mefisto”, la repentina caída de la revista y su percepción son muy breves, pero de este detalle tan simple surge prácticamente todo el relato. En ese mismo instante se avivan en la mujer los recuerdos más próximos de ese día cuando todavía se encontraba en Veracruz: la llegada de su cuñado con la revista donde Guillermo, su esposo, había escrito un cuento que oblicuamente confirmaba los argumentos que ella le estaba exponiendo a su hermana sobre el desgaste de su vida matrimonial. A esta conclusión había llegado durante la prolongada ausencia de Guillermo, situación que le había permitido dedicarse por entero a su trabajo, sin tener que estar pendiente de las necesidades y exigencias de él. La coincidencia entre el contenido de las palabras que le dirigía a su hermana y lo que metafóricamente decía el relato de Guillermo se corresponde con una de las ideas desarrolladas en “Vals de Mefisto”: lo oblicuo del lenguaje literario, la creación como representación simbólica o metafórica de la realidad.

B) La segunda historia está motivada por la audición de un concierto de piano que produce en el esposo la necesidad de escribir un cuento sobre esa experiencia; es el cuento que lee la mujer y que está enclavado, por tanto, en la historia primera. Tenemos así representados los dos polos de la creación, el receptor (la mujer) y el escritor (el esposo), por este orden. En las dos historias se produce un movimiento que implica una transformación y va desde el exterior (lectura/audición) hacia el interior

(escritura/ejecución). Desde la percepción (realidad) hacia la creación (arte). Idéntico movimiento realizamos los lectores al penetrar en la historia a través de la conciencia de los personajes.

En el fondo, mediante los dos estímulos –la revista y el piano- Pitol está representando la importancia que ese arranque inicial reviste para él mismo como escritor: “A veces, esa primera incitación aflora y turba por un instante o durante varios días al eventual autor, para luego inexplicablemente replegarse en uno de los pozos más negros de la memoria, en espera del momento oportuno para volver a aparecer con potencia acumulada” (1995: 31).

La lectura que realiza la mujer es muy rápida –según explica un narrador en tercera persona- y de un tirón (“lo leyó sin interrupciones; era un texto muy breve”). Todo lo contrario de lo que le sucede al lector empírico, que lo irá conociendo de forma desordenada y viéndose constantemente interrumpido por la reacción, recuerdos y asociaciones que la narración iba suscitando en ella. Y es que la estrategia fundamental seguida por Pitol para configurar el tiempo interno se basa en la tensión entre avances y retrocesos, condensaciones y dilataciones temporales, rupturas cronológicas o anacronías (Genette) que crean un efecto de profundidad y amplifican desde el interior los instantes del tiempo narrado. A veces, largos periodos temporales son aludidos en breves frases, en cambio un momento se dilata durante varios párrafos. El recurso de la representación en abismo, tan recurrente en “Vals de Mefisto”, ya en sí constituye una anacronía o discordancia temporal con respecto a la ficción en que se inserta. Implica, sobre todo en el caso del relato dentro del relato, una contracción de la extensión que

intercepta el orden cronológico. Dällenbach distingue tres tipos de discordancias temporales en el relato especular. La que nos ocupa sería de carácter retro-prospectivo, es decir, que desvela tanto los acontecimientos anteriores como los posteriores a su punto de anclaje en el relato (Dällenbach 1991: 78).

El relato nos dice en la primera página que la mujer se acuesta y relee rápidamente el cuento. A continuación la invade un revoltijo de sentimientos y recuerdos: cólera y despecho por el desamor que intuye en Guillermo, la añoranza de la época estudiantil, unos veinte años atrás, cuando los dos asistían a la Facultad de Filosofía, reflexiones sobre el cuento que le confirmaban sus temores, las conversaciones con su hermana sobre el tema, la toma de conciencia al acercarse el fin del sabático de que la relación estaba a punto de terminar. Aspectos todos que delatan hasta qué punto le obsesiona y perturba la situación que está viviendo: “El corazón comenzó a latirle con tal desarreglo que tuvo que levantarse a tomar otro sedante. Hasta desde el otro lado del océano, ¡lo que era de verdad indecente!, Guillermo lograba producirle esos sobresaltos” (256). Al terminar este párrafo se produce un corte que se prolonga a lo largo de varias páginas, y, sin ninguna indicación que le permita al lector percatarse, el tiempo retrocede a los minutos anteriores a la lectura, en que todavía no había abierto la revista, y desde ahí sigue avanzando. Sólo en el último párrafo (267), cuando ya la cierra y apaga la luz aturdida por los sedantes, vuelve la narración al punto en que se produjo el corte y concluye el relato. Coinciden así el final de la lectura de la revista y el del relato. El énfasis en el final hace que el lector inmediatamente lo asocie con la posible ruptura de la pareja.

En el retroceso temporal señalado, que abarca la casi totalidad de la materia narrativa, la voz sigue siendo la misma, un narrador en tercera persona (5), que “traduce” los pensamientos de la mujer durante el proceso de lectura y de paso informa al lector. Es preciso señalar que la mujer traduce o interpreta, a su vez, la escritura del esposo. Sobre esta técnica comenta Rafael Humberto Moreno-Durán: “En cualquier caso hay un tercer orden que define la mayor parte de la narrativa de Pitol: una mecánica textual en virtud de la cual la materia del relato llega al lector por interposita persona, como ocurre con la mujer del autor en “Mephisto-Waltzer”, donde se convierte en delegatoria de las suposiciones y certezas del narrador, mecánica que también se repite en “El relato veneciano de Billie Upward” y otros textos, con lo que se incrementa el pathos de los personajes y precipita el desenlace de las situaciones (1993: 77).

El cuento había sido escrito ocho meses atrás, recién instalado Guillermo en Viena. Lo primero que llama la atención de ella es que él nunca le había hecho en sus cartas ninguna alusión a la escritura del cuento, cuando hasta entonces, antes de publicar algo, siempre se lo daba a leer para conocer su opinión. Recuerda algunas cartas de Guillermo donde le comentaba otros asuntos: un ensayo sobre Schnitzler, un relato sobre Casanova y principalmente el concierto de piano que había inspirado el cuento, uno del mismo David Divers a quien habían oído en París después de su matrimonio, quince años atrás. No sin ironía comenta la mujer: “Ni siquiera tenía idea de que se hubiera ocupado de algo que no fuera su ensayo sobre Schnitzler, al que con frecuencia aludía” (256). Curiosa, abre la revista, localiza la cita en que aparece el recuerdo de aquel concierto oído por ambos y entonces, y sólo entonces, comienza a leer. El párrafo es importante porque en él la mujer aparece en la historia escrita por su marido como personaje,

aunque sea simplemente en relación con un comentario a propósito del pianista que ella, sin embargo, no recuerda haber hecho: “El narrador (porque Guillermo crea una distancia entre él y su relato a través de un narrador, mexicano como él, y también como él residente por un breve período en Viena) se refiere al concierto en que oyó por primera vez al pianista y recuerda que, en el momento en que se levantó para agradecer los aplausos, su mujer –sí ella, la que tendida en la litera de un vagón de ferrocarril viaja de Veracruz a México y lee una revista literaria-, al ver las sienes bañadas de sudor del pianista, comentó (aunque en el momento en que lee está casi segura de no haber dicho tal cosa) que el efecto de esas gotas que se le deslizaban por las sienes y bañaban sus mejillas le hacía pensar en el rostro de un joven fauno que volviera de hacer el amor” (257). Resulta curioso que Guillermo recuerde un comentario hecho hace tanto tiempo. Tal vez en aquel entonces le pareció descubrir cierto deseo en las palabras de su mujer y sintió celos del pianista. De ser así, esa frase, introducida en un contexto nuevo, sirve para medir las transformaciones producidas por el paso del tiempo, pues, de ser ciertas las suposiciones de la mujer, no eran celos precisamente lo que Guillermo sentía ahora por ella.

La lectura va transportando a la mujer y, con ella, al lector, a otros tiempos anteriores. Mientras que en la realidad externa ella va avanzando en el tiempo y en el espacio, en la realidad interna va retrocediendo y remontándose a los comienzos de la relación. Es el procedimiento que Virginia Woolf denominó en su *Diario* “the tunneling process” (el procedimiento de perforar túneles), consistente en “contar el pasado a plazos” y de “crear cavernas” entre los personajes que se intercomunican y coinciden en un mismo instante. (Cfr. Paul Ricoeur, 185).

Los juegos con el tiempo en la narrativa de Pitol nunca son gratuitos, sino que constituyen la manera idónea de captar los procesos mentales invadidos por estados de ánimo y asociaciones de ideas muy dispares. Gracias a los cambios temporales Pitol puede explorar lo que verdaderamente le interesa, no tanto los hechos en sí como las reacciones que producen en los personajes y los mecanismos que activan en su interior.

La sensación percibida en la primera lectura (cuando estaba en Veracruz) de que el cuento fuera un pretexto de Guillermo para insinuarle que las cosas entre ellos habían cambiado hace que la relectura resulte especialmente meticulosa. Tanto que, a veces, deja en un segundo plano la anécdota para centrar la atención en los aspectos constructivos y formales. Hay un párrafo en “Vals de Mefisto” en que se alude a esta cuestión y, al mismo tiempo, le sirve al autor para explicar sus propias estrategias:

Comenzó a releer el cuento desde el inicio y pudo disfrutar de la belleza de ciertas frases, trenzar los hilos, observar que la anécdota, como en casi todo lo que escribía, era un mero pretexto para establecer un tejido de asociaciones y reflexiones que explicaban el sentido que para él revestía el acto mismo de narrar (257).

Si bien el lector va recibiendo las informaciones necesarias para la comprensión a través de la conciencia de ella, no es la única subjetividad que interviene en el relato. La de Guillermo está también representada de forma fragmentaria a través de cartas, diálogos, actitudes y, principalmente, del cuento escrito por él, que nos llega indirectamente, a través del narrador impersonal y de la conciencia de la mujer. “Todo el peso de la ficción –escribe Ricoeur- descansa en la invención de personajes, de personajes que

piensan, sienten, actúan y que son el origen-yo de ficción de los pensamientos, de los sentimientos y acciones de la historia narrada” (118). Dentro del segundo cuento, pues, también hay un narrador, un joven literato mexicano, alter ego de Guillermo, que explica la historia, las actitudes y probables pensamientos de otros personajes que aparecen en el cuento, cumpliendo así la misma función mediadora que el narrador y la mujer de la primera historia. Al intervenir varias subjetividades se produce lo que denomina Auerbach una “representación pluripersonal de la conciencia”. El tiempo de la narración puede tener una duración aproximada de media hora; es el tiempo que tarda la mujer en acostarse y leer el cuento hasta que se queda dormida por efecto del sedante que había tomado. G. Genette lo considera equivalente del tiempo de lectura: “El texto narrativo, como cualquier otro texto, no tiene otra temporalidad que la que recibe, metonímicamente, de su propia lectura” (90). Ese tiempo correspondería al que nosotros los lectores tardamos en leer el relato. En cambio, el tiempo interno se ramifica en varios tiempos distintos. Lo mismo sucede con el espacio: el trayecto y el vagón de tren en que viaja la mujer hacia la capital quedan sumergidos y es el segundo, donde aparecen varios lugares –Veracruz, París, Viena, Barcelona-, el que se va imponiendo. Y con ellos, el poder de la ficción para hacernos traspasar las fronteras espacio-temporales del mundo real.

Hemos dicho que la mujer representa en el texto al lector, pero el hecho de que ella esté realizando una relectura la coloca en una posición superior, ya que hace comentarios aislados a detalles que el lector ignora y no puede ubicar bien. Sólo de forma paulatina irá recibiendo una información más completa. La lectura de ella está marcada por el carácter esquizoide que revisten las acciones realizadas cuando nos dominan

pensamientos obsesivos que no somos capaces de descartar. Al leer debería poder salir del ensimismamiento para penetrar en la otredad de la escritura. Pero en este caso, por razones obvias, por lo mucho que le afecta el contenido, sucede lo contrario, la anécdota del cuento la sumerge más aún en los problemas de su relación, de forma que, en el proceso de lectura, la mujer superpone sus vivencias interiores a esa realidad externa. Por ejemplo, las observaciones que ella hace sobre los personajes femeninos, siempre abundantes en formas:

Hay una obsesión de brocados, terciopelos y encajes, de “veronesería”, como exclamó una vez en un momento de hartura, que siempre le molesta en sus personajes femeninos, y que ese día percibe como una manera de combatirla, como un reto a su cabello corto, a sus pechos pequeños, a sus caderas angostas, a su estilo lineal de vestir (258).

O las críticas sobre los conocimientos musicales del esposo o sobre su pésimo oído para la música. Dicho sea de paso el autor encara estas reacciones desde una perspectiva satírica y burlesca. Las observaciones de ella hechas al hilo de la lectura demuestran que, en ocasiones, ha adoptado con él un aire de superioridad y hasta de desprecio. Su actitud entonces invita al lector a realizar sus propias conjeturas sobre la relación de la pareja, distintas a las de la mujer. Tal vez el cansancio de él no se debía solamente a su necesidad de experimentar y de vivir nuevas aventuras, sino a la necesidad de liberarse de esa personalidad avasalladora. *El camino de la libertad* es precisamente el título de una de las obras de Arthur Schnitzler, autor sobre el que Guillermo había escrito un ensayo al que aludía con frecuencia. En principio, pues, los lectores percibimos el texto a través de las reacciones que éste provoca en la mujer, pero progresivamente irá imponiendo su autonomía e invitando a otras conjeturas. En cualquier caso, no podemos

sino preguntarnos qué encuentra la mujer en el relato para que sus sospechas sobre la frialdad de Guillermo se vean confirmadas. Una pregunta que no se verá satisfecha del todo.

Como es habitual en el procedimiento del cuento dentro del cuento, los dos textos –la historia de la mujer y el cuento escrito por Guillermo- se miran como la imagen reflejada en el espejo, de ahí que coincidan en el título, aunque varíe la lengua y la grafía: “Vals de Mefisto” y “Mephisto Waltzer”. Teniendo en cuenta la importancia que le da el autor a este motivo es en él donde habría que profundizar. El vals Mefisto es una pieza del compositor húngaro Franz Liszt, quien se inspiró en un fragmento del *Fausto* del poeta también húngaro Nikolaus Lenau. El poema épico de Lenau está basado en el *Fausto* de Goethe, que era uno de los libros de cabecera de Liszt. La música de este vals recrea un episodio en que Mefistófeles conduce a Fausto a la posada de un pueblo donde se festeja una boda. Allí Fausto se enamora de una muchacha pero no se atreve a seducirla. Mefistófeles, para incitarlo, toma un violín de la orquesta y empieza a tocar. De pronto aquella danza campesina se transforma en un vals sensual y erótico que invita a la pasión volcánica. Si el tratamiento del tiempo contribuía a darle profundidad a la narración el procedimiento de la representación en abismo da lugar a una “pluralización de sentido” (Dällenbach) que ilumina la primera historia y la abre hacia nuevas significaciones. En la composición de Lenau se demuestra el poder del arte para transformar la realidad y transportar al individuo a otros estados o conducirlo a nuevas experiencias.

Guillermo, alter ego de Sergio Pitol, plantea el cuento de forma fragmentada, son los apuntes de un tal Manuel Torres, el narrador, alter ego de Guillermo, sobre el cuento que escribirá estimulado por el concierto de piano de Gunther Prey, nombre que recibe Divers en la ficción en segundo grado. Las relaciones de analogía que se establecen entre una historia y otra son numerosas.

En primer lugar, las relaciones entre el oyente y el concierto reproducen las que se dan entre la mujer y el texto. En el cuento de Guillermo, un joven literato mexicano, Manuel Torres, que asiste a un concierto sentado en la primera fila, a una distancia mínima del piano, observa minuciosamente la actitud del artista y toma notas. Pero, a la vez, -como ocurría en la historia primera en que la mujer desvía constantemente su atención del texto hacia la situación que estaba atravesando en esos momentos con Guillermo, no es una lectora imparcial, como tampoco lo somos los lectores reales, se puede decir que cada lector crea su propio texto. Se produce un desplazamiento de la atención del espectador desde el piano hacia un palco situado en el costado derecho del escenario, donde puede verse, apenas, la presencia de un hombre:

En ese momento a Torres se le desvanece casi la presencia del pianista. Comienza a interrogarse sobre el porqué de la imantación con que las manos erráticas del virtuoso atraen esos ojos, con tal fijeza que parecieran desear inmovilizarlos (261).

Las preguntas que se hace Torres sobre las causas de la fascinación del pianista se corresponden con la curiosidad de la mujer por el contenido de la historia que está leyendo, y con la de los propios lectores de Pitol.

La misteriosa relación entre el pianista y el espectador inducen a Torres a plantear varias hipótesis. En la primera, se trataría de un abuelo militar que intenta una reconciliación con su nieto. El abuelo, un militar retirado, que asiste al concierto con el uniforme y las condecoraciones de su rango, habría obstaculizado la carrera del joven hasta obligarlo a huir de su lado. Ahora se encontraba allí solitario, ante el único descendiente que le quedaba, para implorar la reconciliación. Pero la actitud sarcástica y desafiante del joven humilla al anciano y corta toda posible comunicación entre ellos. La ignorancia de Torres sobre el alma militar le impediría contar la historia desde dentro y sería un relato fallido limitado a un conflicto generacional. En una nueva analogía, la ignorancia de Torres recuerda a la que la mujer le atribuye a Guillermo sobre la música.

En la segunda hipótesis sería un profesor que está a punto de morir de cáncer y ha ido a escuchar por última vez al alumno por quien ha sacrificado todo en la vida y en quien se siente realizado. Mientras que el maestro desearía morir allí mismo en el palco antes de escuchar la última nota del Mefisto, le parece descubrir en el pianista una actitud de mofa que hace que todo aquello en lo que creía hasta ese momento pierda su sentido, incluso la música. ¿Acaso la mujer no adivinaba también una burla en los personajes femeninos de Guillermo con respecto a ella?

Torres se desinteresa igualmente por esta segunda historia y se siente mucho más atraído por una tercera que ubica en Barcelona. Se trataría de una historia de infidelidad en que el esposo engañado se venga de su mujer matándola con una pócima. Al escuchar la pieza el hombre revive otra vez los recuerdos que le atormentan porque ella tocaba siempre el vals de Mefisto cuando estaba enferma y no podía comunicarse con su amante, como si lo hiciera a través de la música. La reacción del hombre al escuchar la pieza evoca, desde luego, la de la mujer al leer el relato.

En las dos primeras anécdotas está presente la idea de autoridad (vida militar, enseñanza) que se ve cuestionada desde abajo (nieto, discípulo). En los dos casos se produce un combate metafórico del que salen victoriosos los jóvenes. En la tercera, se dirime un juego entre traición y venganza donde el victimario se convierte, a su vez, en víctima. De las tres, obviamente es esta última la más interesante y la que más directamente tiene que ver con la historia primera, aunque el tema de la infidelidad no está relacionado en ese caso con la existencia de una tercera persona (tal vez sí), sino con la actitud independiente que Guillermo adopta frente a su mujer. En las tres microficciones Pitol está simbolizando el conflicto entre la realidad y el deseo (Tanatos y Eros), y la naturaleza transgresora o liberadora del arte. La realidad estaría representada en cada historia por el abuelo, el profesor y el esposo, mientras que el deseo correspondería al nieto, al discípulo y a los amantes. Efraín Kristal, ha observado con acierto que Pitol establece en la tercera hipótesis “la alusión literaria más secreta y significativa del relato que es *La sonata de Kreutzer* de Tolstoi” (Kristal 1994:49). “Mefisto Waltzer” se asemeja a la novela corta de Tolstoi en el título –que alude a la famosa pieza musical que Beethoven le dedicó a Kreutzer- y en la anécdota comentada

en la tercera hipótesis; en ambos casos se trata de un fracaso matrimonial en que el protagonista asesina a su esposa que intentaba liberarse de la infelicidad y falsedad que había en la relación. Coinciden también en la unión de los amantes a través de la música. *La sonata de Kreutzer* actúa por tanto como vaso comunicante entre los dos cuentos y no faltan en la primera historia reflejos de ella. La pieza no aparece citada, pero sí Tolstoi, escritor que admira la mujer por la naturalidad al describir el cuerpo masculino. También tienen en común la estructura narrativa: el hecho de que un personaje medite en un tren sobre el fracaso de su relación matrimonial. Sin embargo, en la novela de Tolstoi el protagonista no reflexiona en solitario, sino que le confiesa su crimen a un compañero de compartimiento y le comenta las razones que tuvo para hacerlo, es muy explicativa. En cambio, en la de Pitol es la “transparencia interior” (Dorrit Cohn), la vida psíquica la que aparece representada. En este sentido, a mi parecer, mientras que la anécdota contada en el micro-relato sigue de cerca a Tolstoi, la de la historia primera está más cerca de *La modification* (1957) de Michel Butor, otro texto oculto. Es una novela que trata sobre un tema parecido. Léon Delmont, el protagonista, es un hombre casado, en la cuarentena, que viaja en tren desde París a Roma para encontrarse con su amante y empezar una nueva vida. Todavía en esos momentos está dividido entre las dos ciudades y las dos mujeres, París, donde vive su esposa, y Roma, donde reside Cécile, la amante. Durante el trayecto le invaden pensamientos, recuerdos y sentimientos muy dispares. Cuando el tren se está acercando a Roma, Delmont modifica su decisión y decide volver con su familia. En ella aparecen representadas dos ciudades, París y Roma, como en “Vals de Mefisto” París y Viena. París, capital cultural; Roma y Viena, ciudades imperiales. La composición también las aproxima. *La modification* se apoya en la dualidad, la discontinuidad narrativa, en

estructuras rítmicas y musicales y en la pluralidad de sentidos. Hay una especie de lugar mágico, Roma, donde se acumulan experiencias culturales, históricas y personales, y la perspectiva narrativa se sitúa en el interior del personaje (6). Es muy posible que Pitol tuviera presente los dos textos al construir su relato.

“Vals de Mefisto” plantea la crisis de una pareja que ha vivido separada durante casi un año y ha podido descubrir los aspectos negativos de la relación. Ella ya no soporta el deseo de él de vivir en una exaltación permanente, sin caer en la rutina, porque le impide dedicarse a lo que verdaderamente le interesa que es su trabajo. Él, a través de un cuento, le insinúa velados reproches y le da a entender sus insatisfacciones y dificultades para vivir creativamente. Le hace sentir que ella ya no tiene ningún poder sobre él, ni cuentan tanto sus opiniones, que es su propia autonomía lo que más le interesa. Por tanto, en la historia principal se produce un conflicto que está simbolizado en las microficciones especulares: fundamentalmente el conflicto entre el pragmatismo de ella y la creatividad de él, entre la realidad y el arte.

Volviendo al final del cuento de Guillermo -que dejé en suspenso-, en el entreacto, Torres se entera de que el espectador misterioso era un famoso director de orquesta, ya anciano, que había apoyado al pianista cuando era muy joven. El conocimiento de esa realidad trivial hace que Torres se desinterese en la segunda parte del concierto por los personajes y por la música –que ahora era de Chopin-, no sin antes sugerir una posible relación tortuosa entre los dos. El final de la historia escrita por Guillermo coincide casi con el final de la historia que estamos leyendo, que corresponde a los últimos pensamientos de la mujer antes de caer vencida por el sueño. Un sueño provocado que

recuerda lejanamente la muerte por envenenamiento de la mujer que aparece en el tercer micro-relato.

El motivo del vals se convierte en una bisagra narrativa que enlaza a distintos personajes y las distintas historias que forman esa estructura de cajas chinas tan familiar en la narrativa de Pitol: a la mujer, que, al leer el episodio escrito por Guillermo, recuerda el concierto oído con él en París; a Guillermo, que evocó en el cuento las dos experiencias superpuestas, el concierto de París y el de Viena; y a Torres, el personaje de la ficción escrita por Guillermo que decide, a su vez, escribir un cuento sobre el mismo concierto. A través del vals se unen también los distintos tiempos correspondientes a cada personaje. Las variaciones de esa relación –como las de una pieza musical- forman parte de la experiencia temporal del relato, que fundamentalmente contrapone un pasado feliz, evocado con nostalgia por la pareja, a un presente marcado por el deterioro de la relación: la herida del tiempo de que habla Pitol, verdadero núcleo narrativo de todo el relato. Efectivamente, en “La herida del tiempo”, el autor explica muy bien los mecanismos de los recuerdos: “La memoria trabaja con la misma lógica oblicua y rebelde de los sueños. Hurga en los pozos ocultos y de ellos extrae vivencias que, a diferencia de las de los sueños, son casi siempre placenteras. La memoria puede, a voluntad de su poseedor, teñirse de nostalgia, y la nostalgia sólo por excepción produce monstruos. La nostalgia vive de las galas de un pasado confrontado a un presente carente de atractivos. Su figura ideal es el oxímoron: convoca incidentes contradictorios, los entrevera, llega a sumarlos, ordena desordenadamente el caos” (1997: 54).

Hay que destacar también las relaciones con los intertextos culturales implícitos en el motivo del vals: el “Vals de Mefisto” de Liszt inspirado en el *Fausto* de Lenau y éste en el de Goethe. Tales asociaciones literarias y musicales, al igual que otras contenidas en el relato, sirven para dilatar su campo de significaciones e insertarlo en la tradición. Pero sin duda los referentes culturales iluminan ciertos ángulos de la historia. Así sucede con el pintor mexicano Agustín Lazo, autor sobre el que ella ha escrito una monografía. Lazo capta en sus lienzos el espíritu mexicano del hombre de principios del siglo XX, retrata la cruda realidad del hombre común pero la trasciende al internarse en el mundo de las aspiraciones y los sueños. Justamente los dos polos en que se sitúan los personajes de “Vals de Mefisto”: al final del relato ella reconoce que lo que la separa de Guillermo es que él necesita vivir creativamente mientras que ella ha impuesto en su vida el sentido de la realidad. Otro referente, un relato sobre Casanova de Arthur Schnitzler, cuya lectura le recomendaba Guillermo en una carta. *El regreso de Casanova* es el título exacto de esa obra donde el escritor austriaco recrea el declive del mito en una atmósfera de erotismo en la también decadente Venecia. Las críticas de la mujer al relato de Guillermo se deben principalmente a la sensualidad y el barroquismo decadente de las formas (brocados, terciopelos y encajes) que ella califica de “veronesería” y que se hallan muy próximos por esa misma razón a la novela corta de Schnitzler. Por último, otro referente interesante aparece al final del relato y es una conferencia sobre los suprematistas que ella debe revisar. Los suprematistas, acaudillados por Malevich, cultivaban un arte geométrico, dentro del arte no figurativo y de la abstracción moderna, y defendían “la supremacía del puro sentimiento”. El intento de ahondar en la interioridad siempre abstracta de los sentimientos y la

conciencia de los personajes es la tarea que lleva a cabo la mujer en la lectura y es precisamente lo que se propone el autor en esta historia.

Para concluir, que el escritor real, Sergio Pitól, no haya querido satisfacer la curiosidad de los lectores por el desenlace implica un reclamo y una exigencia. En lugar de ofrecer una historia completa propone “visiones esquemáticas” (Ingarden) que aquéllos deberán concretar; al mismo tiempo nos obliga a concentrar la atención en los aspectos compositivos de la historia y de la creación, en general, pues –según he venido comentando- Pitól inserta en este cuento un metadiscurso literario sobre su manera de entender el arte y la escritura(7). Lo de menos entonces es lo que podría ocurrir en el reencuentro de los personajes. Por mucho que las referencias intertextuales apunten en la dirección de la ruptura el lector no puede alcanzar una certeza absoluta, más que nada porque nunca llega a saber qué piensa verdaderamente Guillermo. Si prescindimos de lo anecdótico, se están dirimiendo aquí las tensiones y transformaciones entre la realidad y el arte, lo que introduciría un nuevo bucle en el texto. Pues, en efecto, el personaje de Guillermo, escritor, es una especie de alter ego del autor; por la misma razón, Torres, lo es de Guillermo y del propio Pitól. Tanto Guillermo como Torres son mexicanos residentes por una temporada en Europa, se basan en una experiencia real para escribir sus ficciones y los dos trabajan a partir de esas vivencias y las transforman(8). Hemos visto también cómo están representadas en el texto las funciones del autor, del lector y de la construcción de la trama. También propone “Vals de Mefisto” una concepción de la literatura basada en las relaciones con una tradición artística, de alcance universal, de la que el escritor puede disponer libremente.

Además de ofrecer múltiples pistas sobre la concepción literaria pluridimensional de Pitol, la importancia de la construcción de la trama y de la estratificación temporal en su escritura, “Vals de Mefisto” explota el recurso de la profundidad vital contenida en un breve lapso de tiempo, que ha sido uno de los máximos logros de la narrativa del siglo XX. El breve tiempo que corresponde a un suceso aparentemente intrascendente, como la lectura de un relato escrito por un autor de segunda o tercera fila, se expande en el tiempo y en el espacio derribando las fronteras entre realidad y ficción. Esa cantidad de elementos condensados en tan pocas páginas reclaman la mediación del lector para que la configuración del texto alcance realmente su desarrollo y se actualice. Pero mejor, sintetizar todo esto con algunas de las frases que le dedicó Pitol a *La montaña del alma* del escritor chino Gao Xingjian, la novela por la que le concedieron el Nobel, y que podrían aplicarse a su propia escritura: “una novela que resume y devora muchas novelas, todo cabe en ella, todo es conjetural y nada es conclusivo (...). La trama es un intrincado tejido de discursos, un laberinto que yace bajo una superficie en apariencia confusa” (23).

Notas

(1). Pertenece a la generación del cincuenta en México, integrada también por Alejandro Rossi, Juan García Ponce, Juan Vicente Melo, Inés Arredondo, José de la Colina, Elena Poniatowska, Julieta Campos, Salvador Elizondo, Marco Antonio Montes de Oca y José Emilio Pacheco. Desde que en 1984 recibiera el premio Herralde de novela por *El desfile del amor*, el reconocimiento de la crítica dentro y fuera de su país ha sido constante. En México ha recibido los premios más importantes: el Mazatlán de

novela; el Juan Rulfo; el Xavier Villaurrutia y el Nacional de Literatura. Y en 2005 recibió el máximo galardón literario en lengua castellana: el Premio Cervantes. La producción literaria de Pitol es muy abundante: unos diez libros de cuentos, cinco novelas y varios libros de ensayos: *El arte de la fuga* (1996), *Soñar la realidad* (1998) y *Pasión por la trama* (1999), entre otros.

(2). Elena Poniatowska lo compara con una época: “Sergio Pitol encarna para mí el siglo XIX, el de los espejos de agua que reflejan escenas frágiles y movedizas, el de los rusos perdidos en la neblina, el de los impresionistas de Monet” (1993:29). Y Carlos Monsiváis, uno de los amigos más entrañables de Pitol, condensa así la peculiaridad de la escritura pitoliana: “cristalizar el fluir de los sentimientos, darle a la ambigüedad razones severas, indagar sobre las relaciones del arte y la vida en la zona límite del fracaso, los proyectos malogrados, las pasiones inútiles” (1981: 3).

(3). A propósito de la escritura laberíntica de Pitol escribe García Ponce: “Hay tantos hechos, tantos dramas, tantas acciones terribles, tal vez sádicas, quizás viciosas, posiblemente imaginadas y alimentadas por el temor solamente que nos sentimos dentro de una suerte de laberinto que hace cada vez más difícil la respiración y del que es indispensable salir. Entonces advertimos que aquel que escribe ha logrado su propósito: ese laberinto es la escritura. Y se escribe porque crearlo es la única manera de reproducir la forma sin forma de la vida” (1981: 14).

(4). “Vals de Mefisto” apareció por primera en *Nocturno de Bujara* (1981) con el título de “Mephisto-Waltzer” Posteriormente ese mismo libro se publicó con el nombre

de *Vals de Mefisto* en 1989. Las citas corresponden a la edición de Sergio Pitol, *Todos los cuentos* (Alfaguara, 1998). Puesto que me he basado en esta última edición, en lugar del título original “Mephisto-Walter”, he tomado aquí el adoptado por el autor para dicha colección (“Vals de Mefisto”). Creo, además, que, al incluir dentro del relato otro con el mismo título pero en un idioma distinto, se cumple mejor la ley de reproducción no idéntica característica de la construcción especular que utiliza Pitol en esta historia.

(5). Según Kate Hamburgern es la narración en tercera persona la que ha ido más lejos en la explotación del interior de los espíritus (Ricoeur II: 159).

(6). Un excelente análisis de *La modification* de Butor puede consultarse en Françoise Van Rossum-Guyon, *Critique du roman. Essai sur La modification de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

(7). Escribe Russell M. Cluff que Pitol recurre a la modalidad metaficticia por primera vez en 1970 con el relato “Del encuentro nupcial” y la sigue desarrollando en *El tañido de una flauta* (1972) y en *Juegos florales* (1982), además de “Mephisto Waltzer” (1993: 13)

(8). En “Escribir, ese misterio” Pitol comenta estas mismas cuestiones a propósito de Tolstoi y Beckmann: “León Tolstoi anotó en sus diarios que sólo podía escribir sobre lo que había conocido y vivido personalmente. Su obra admirable se nutre de las experiencias que nutrieron su vida, es una especie de biografía paralela. Y el multicitado Max Beckmann escribió poco antes de morir: “Sólo puedo decir que en el arte todo es

un asunto de discriminación, dirección y sensibilidad, independientemente de que el resultado sea considerado moderno o no. Del trabajo debe emanar la verdad. La verdad a través de la naturaleza y de una autodisciplina de hierro”. Como Tolstoi sólo puedo escribir lo que he vivido. Mis narraciones han sido un cuaderno de bitácora que registra mis movimientos. Un espectro de mis preocupaciones, momentos felices y desafortunados, lecturas, perplejidades y trabajos. E igual que Beckmann, estoy convencido de que lo vivido tiene que someterse a un proceso discriminatorio. La selección de materiales tiene que coincidir con la aparición de una forma. A partir de ese momento será la forma quien decida el destino de la obra, sin importarle un bledo que el resultado sea o no moderno (1995: 41-42)”. Pero, además, inspirándose en su propia experiencia, muchos personajes de Pitol son mexicanos residentes temporalmente en Europa. En 1961 vivió en Londres, Roma, Pekin y Varsovia. Y a partir de 1968 inicia su carrera diplomática, primero como agregado cultural en Belgrado y, después, en Varsovia, Paris, Budapest, Moscú y Praga.

Bibliografía

- Erich Auerbach, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Traducción de I. Villanueva y E. Ímaz. México, FCE, 1988. 4ª reimp.
- Russell M. Cluff, “*Los climas* o el cosmopolitismo en los cuentos de Sergio Pitol”, *Texto crítico*, 21, 1981, 35-50.

Lucien Dällenbach, *El relato especular*. Traducción de Ramón Buenaventura. Madrid, Visor, 1991.

Juan García Ponce, “Sergio Pitól: la escritura oblicua”, *Texto crítico*, 21, 1981, 11-15.

Gerard Genette, *Figuras III*. Traducción de Carlos Manzano. Barcelona, Editorial Lumen, 1989.

Humberto Guerra, “Tematización de la ruptura afectiva: el proceso de creación y la recepción del hecho literario en “Mephisto-Waltzer” de Sergio Pitól”, en *Escritos*. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, 23, enero-junio 2001, 159-181.

Efraín Kristal, “Asociaciones: una lectura de “Mephisto Waltzer”, *Mester*, vol. XXIII, nº 2, fall 1994,

Carlos Monsiváis, “Los círculos excéntricos de Sergio Pitól”, *Texto crítico*, 21, 1981, 3-10.

Rafael Humberto Moreno-Durán, “Sergio Pitól, las estaciones del nómada”, en *Tiempo cerrado, tiempo abierto. Sergio Pitól ante la crítica*. Compilación de José Eduardo Serrato. Prólogo de Alberto Vital. México, UNAM, Ediciones Era, 1993, 71-78

Sergio Pitól, “Escribir, ese misterio”, *Cuadernos hispanoamericanos*, 546, dic. 1995, 31-43.

----. *El arte de la fuga*, Barcelona, Editorial Anagrama S.A., 1997.

----. *Todos los cuentos*, México, Alfaguara, 1998

----. "Formas de Gao Xingjian, *Universidad de Antioquia*, 270, 2002, 17-23.

Elena Poniatowska, "Sergio Pitól, el de todos los regresos", en *Tiempo cerrado, tiempo abierto...*, op. cit, 29-35.

Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, 3 vols. Traducción de Agustín Neira. Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.

Virginia Woolf, *Diario de una escritora*. Edición a cargo de Leonard Wolf. Traducción de Andrés Bosch. Barcelona, Editorial Lumen, 1981.

**Desde Guinea Ecuatorial a la escena global:
música y cuentos de María Nsúé**

[Dosinda García-Alvite](#)

Denison University

Cuando los críticos analizan cómo las fuerzas y procesos de globalización afectan la cultura, una de las tendencias usuales es establecer una división entre lo global y lo local, o lo que Hardt y Negri llaman “la falsa dicotomía” de lo local como el espacio exclusivo de resistencia frente a discursos hegemónicos y procesos de homogeneización. Por el contrario, estos autores sugieren que lo importante es prestar atención a cómo las dos categorías, la globalización y la localización funcionan como un régimen para producir identidad y diferencia a varios niveles (*Empire* 44-5). En este ensayo propongo analizar cómo procesos globales como la migración y el exilio producen espacios locales culturales y sociales tal como se manifiestan en la producción artística reciente de la escritora guineoecuatorialiana María Nsúé (1945).⁽¹⁾ Sus experiencias vitales como una miembro de la comunidad guineana exiliada en España, y su fuerte compromiso con las condiciones políticas y sociales de su país de origen se ponen en evidencia en sus creaciones artísticas que son producidas manejando los dos, sistemas globales de comunicación y distribución, y ámbitos de referencia y contenidos locales. Más específicamente, la propuesta que se avanza es que Nsúé participa en lo que Edward Said denomina la cultura global dirigida por personas migrantes y exiliadas

que negocian conflictos mundiales reales y materiales, y que producen una visión humanística de la vida a través de la puesta en práctica de su imaginación (332-6). Producidos y comercializados en España, la colección de cuentos titulada *Relatos* (1999) y el disco compacto *Mbayah* (1997) de María Nsue presentan críticas concretas de la situación política y económica de Guinea Ecuatorial, al mismo tiempo que muestran un proceso de traducción, interpretación y adaptación de temas culturales y medios que expresan y facilitan la reconstrucción de su cultura y supera puntos de vista locales tradicionales sobre afiliaciones étnicas, de género y nacionales limitadoras.

De hecho, la obra de esta autora muestra que el contexto global de flujo de personas por el mundo, como migrantes económicos, políticos y culturales, puede poner de relieve la realidad social concretamente africana. Así las preocupaciones locales de las gentes de su país son expuestas en sus ejercicios creativos con el propósito de mejorar la realidad colectiva de su pueblo, y de África en general, precisamente porque en su cultura se exige que la imaginación se ponga al servicio de la sociedad de la que procede. Según ella, “Me dirijo a todos como un reto que pretende unir los mundos a través de la comunicación. Si no nos hablamos, no nos conoceremos y los escritores tenemos mucho que hacer en el campo de la comunicación entre las culturas, sobre todo, en estos momentos de racismo, xenofobias y violencias (N’gom “Novelística”103). (2) En este sentido su creación coincide con lo que el crítico Abiola Irele señala que es la función principal de la literatura africana:

The imaginative writing in particular stands both as a direct representation of the concrete facts of our collective experience and as a reconstruction, in the form of images, of the states of consciousness

induced by that experience: the very process of symbolic projection reveals itself as a means of drawing this experience more fully and intimately within the collective self, so as to enable us to comprehend its meaning for ourselves in the immediate present and for the future.

(African Experience 2)

Esta labor social de la actividad creativa es específicamente importante en el mundo del que procede María Nsué ya que, como afirma su colega Donato Ndong, la palabra arte no existe en las lenguas guineanas, porque la noción de la fuerza vital da por supuesto que todo trabajo o manifestación conceptualmente artística debe producir belleza al tiempo que utilidad. Y al revés, que todo utensilio debe ser bello para ser funcional (*Antología 35*). De este modo la obra de María Nsué cumple el doble reto que Ndong articulaba para el escritor guineano de hoy,

Por un lado, ha sustituido o está llamado a sustituir, a su antepasado el juglar como depositario, mantenedor y transmisor del patrimonio histórico-literario de su pueblo; y por otro, se esfuerza, o debe esforzarse, por crear una literatura nueva, original y personal, producto de su contemporaneidad, que recoja para las generaciones venideras la esencia de su siglo (23).

Estas dos preocupaciones, unidas a una revaloración del papel de la mujer africana son temas centrales en la obra de Nsué. De hecho, es necesario señalar que si de la literatura de Guinea Ecuatorial se conoce muy poco, de la literatura escrita por mujeres de ese país se conoce menos. (3) María Nsué se hizo famosa como autora de la novela *Ekomo* (1985), que fue anunciada en el momento de su publicación como la primera novela de temas africanos escrita en español. Ekomo es el nombre del esposo de la

narradora, quien cuenta la historia de su matrimonio y viudez, la vida diaria de una pequeña comunidad en Guinea Ecuatorial y los modos en que ésta es interrumpida por fenómenos paranormales. La novela ofrece al lector una visión de la cosmogonía de la región, comentando sobre aspectos culturales como la danza, la música, la medicina tradicional, y sobre instituciones sociales como el matrimonio y ciertos grupos religiosos. La importancia de las creencias africanas fang es un tema central del libro, estableciendo a veces comparaciones y contrastes con prácticas occidentales.⁽⁴⁾ El texto, escrito en español, también muestra una fuerte influencia del lenguaje oral y de ciertas expresiones que reflejan la transmisión de la sabiduría popular.

La siguiente obra creativa de María Nsué es el disco compacto *Mbayah* (1997), en el que la autora en colaboración con músicos de casi todos los grupos étnicos de Guinea Ecuatorial (fang, bubí, ndowé), por un lado recupera leyendas y música tradicional, y por otro escribe canciones que reflejan aspectos actuales de la realidad de Guinea o de los inmigrantes guineanos que viven en España.⁽⁵⁾ Finalmente en el año 1999, Nsué publicó su libro de narraciones breves *Relatos* que, como indica en el prólogo, se inspira en “la sabiduría ancestral como la eterna canción de los pueblos en las voces cascadas de sus ancianos, que, como las piedras, son los únicos que conocen la verdadera historia de los tiempos” (9), indicando el lugar de preferencia que da a la tradición. Estas dos obras recientes son el enfoque de este ensayo por dos razones principales: primero, mientras la novela *Ekomo* ha recibido cierta atención por ser la primera obra de literatura publicada en el corpus literario de Guinea Ecuatorial desde la independencia de la nación en 1968, el trabajo posterior de Nsué ha carecido del comentario crítico que se merece, y segundo, la forma creativa de los relatos y el disco facilitan la continuación

y el mantenimiento de la tradición oral que caracteriza a la cultura fang africana de la autora. Sin embargo, cuando María Nsué sacó a la luz su disco *Mbayah* en 1997, la elección de esta forma artística fue puesta en contraste con la obra literaria que le había dado fama antes, ¿Por qué un disco en lugar de otra novela u otro ejercicio literario? ¿Qué tipo de música presentaba *Mbayah*? ¿Qué temas desarrollaba? *Mbayah* responde a la necesidad de dar a conocer la cultura y las gentes de su país a una audiencia amplia que no esté familiarizada con Guinea Ecuatorial. Para ello, la grabación incorpora además de las letras de las canciones un *CD Rom* interactivo con varias secciones que presentan aspectos como: la historia y la geografía del país con fotografías de varios pueblos y de los músicos y cantantes que participan en el disco, una explicación antropológica de las culturas de Guinea Ecuatorial, los instrumentos musicales que se tocan y los sonidos particulares de cada uno.(6) La parte central del disco está ocupada por “Mbayah,” la leyenda del sauce llorón, escrita y cantada por Nsué con acompañamiento de música tradicional del país. El resto del disco se reparte entre once canciones, algunas de la escritora, y otras creadas por cantantes de Guinea Ecuatorial que viven y desarrollan sus carreras en España: Las Hijas del Sol, Barón Ya Buk-Lu, Muana Sinepi, Daniela Imendgi. Este tipo de colaboración entre artistas pertenecientes a las diferentes culturas del país africano contribuye de manera definitiva a la función principal del disco de servir de presentación de la riqueza cultural de aquella nación, ambos para la población peninsular que desconoce ampliamente las circunstancias y características de su ex-colonia, y para el resto del mundo.(7) Al mismo tiempo, este trabajo común puede considerarse una contraposición y respuesta a la política divisiva que el clan Esangui en poder en Guinea Ecuatorial promovió entre los varios grupos étnicos del país. (8)

Específicamente la leyenda “Mbayah,” que proporciona el título del disco y ocupa un tercio del mismo (15 minutos), desarrolla la historia de Oyono, su hermana gemela Abeng y del padre de los dos, Essuma, quien “es un semidios que vive entre los hombres. Patriarca y polígamo... ha engendrado cientos de hijos varones pero sólo una hembra.” La historia presenta el sacrificio de la única hija de Essuma, Abeng, a los dioses como un mal necesario para lograr la prosperidad de todos los hijos del semidios. Oyono, que es una persona muy sensible, ve el espíritu de su hermana y después de darse cuenta de que ella ha muerto por él y sus hermanos, intenta alcanzarla y muere también, transformándose en un “sauce llorón.” La creación de esta leyenda, recientemente escrita por Nsué a la manera antigua y cantada con música tradicional, está conectada con la realidad presente de Guinea Ecuatorial cuando el narrador compara el liderazgo de Essuma a la actuación de los políticos contemporáneos. Por ejemplo, la narración dice que “había quienes, como su padre, se yerguen en jefes y, orgullosos de su poder, no se preocupan ni poco ni mucho del porqué estamos aquí y nos obligan a obedecerles en su papel de amos del mundo,” lo cual parece ser una referencia a la dictadura de Macías (1968-1979) y al gobierno posterior de su sobrino Obiang quien desde que tomó el poder en 1979 continúa su control autoritario del país. De hecho, esta frase puede conectarse de modo claro con lo que los observadores políticos denominan actividades fraudulentas en las que los derechos humanos son abusados con regularidad y los líderes de oposición son amenazados, encerrados en prisión o se ven obligados a huir del país (Clarke 13). De hecho, la autora y los músicos que colaboran con ella forman parte de la comunidad de guineanos expatriados en España, que salieron del país como consecuencia de la situación política que es explicada en detalle por McSherry:

He [Macías] executed a classic purge of the opposition, especially targeting traditional leaders and intellectuals. His reign of terror killed or forced into exile between a third and a half of the country's population [...] Teodoro Obiang Nguema, Macias' nephew, initiated a violent and successful coup in 1979 and came to power under the title "liberator." His regime ended the reign of terror but continued the police state and dictatorial apparatus installed by Macias. Obiang remains in power to this day, his ruling Esangui clan retaining almost complete control of the country. Human rights groups routinely describe him as one of the world's worst dictators, pointing to gross human rights abuses and tight restrictions on civil and political freedoms (24-5).

Este fondo histórico provee razones claras para que estos artistas se comprometan con la realidad de sus pueblos y su nación desde el exterior, usando medios globales de comunicación para fomentar el conocimiento de esos abusos.

Otro aspecto que merece atención en el análisis de la leyenda "Mbayah" son las referencias que hace a la interpretación creativa de la vida, y la invitación del narrador a la audiencia a participar de ella. Oyono, que no está de acuerdo con el mandato de su padre comprende al final que "soñar tiene un precio," pagando con su vida cuando intenta rescatar el espíritu de su hermana. Oyono se distingue del resto de la sociedad en la que vive porque cuestiona las razones que motivan a los humanos a vivir en la tierra. Esta búsqueda es extendida a la audiencia cuando el narrador la incorpora en su discurso al afirmar que "todos seguimos inquietos al desconocer la razón de nuestro

nacimiento.” Con el uso de los pronombres “nosotros” y “nos,” todos, Oyono y los receptores pueden participar en la búsqueda del significado de la vida. Más aún, cuando se considera que la leyenda ofrece la moral de que esta exploración “nos hace sentir una urgente necesidad de pertenecer eternamente a la tierra, cuando en realidad todo es un sueño en el que el más necio es aquél que pretende ser y aspirar a más,” el compromiso de la historia se hace doble: con la realidad específica de Guinea Ecuatorial (donde los que abusan del poder aspiran a más), y con la visión filosófica tradicional de que la vida es un sueño, recordatorio que puede ser beneficioso a mucha gente.

Esta orientación pedagógica y moral proporciona un factor psicológico importante para la comunidad porque según indica Jacint Creus “más que el placer estético, la diversión, el entretenimiento, la leyenda va mucho más allá, e intenta descubrir en el oyente los misterios de la memoria colectiva con una finalidad evidente: lograr una mayor cohesión entre cada individuo y el grupo” (62). De este modo, cuando se escucha la leyenda, la comunidad referida de guineanos puede ser recreada activamente, no importa el lugar en que se encuentre. Por otro lado, su reproducción en un medio popular y en una lengua global como el español provee una traducción y transmisión de la cultura local guineana a la comunidad global. A pesar de la transformación sufrida, porque el lenguaje y tipo de comunicación occidentales utilizados nunca van a servir de sustituto del lenguaje y de los modos de comunicación indígenas (que exigen el uso de la palabra hablada y el intercambio cara a cara, además del uso de múltiples sentidos para codificar y decodificar el significado), el mantenimiento del propósito de la recitación de la leyenda, acompañada de los tambores y la campana, los dos

instrumentos “que hablan” africanos, indican que el valor del lenguaje y sus textos para afirmar relaciones sociales se promueven aquí.

La labor de establecimiento de comunidad entre el cantante y su audiencia se observa también en otras canciones que desarrollan temas contemporáneos como la número cinco “[Ofuâs](#)” cantada por Barón Ya Buk-Lu, que se refiere a la experiencia común de sufrir los abusos económicos de sus líderes políticos, y las canciones dos “Mbam” y nueve “Muana” que comentan la dislocación cultural que los guineanos sienten en su nueva sociedad de residencia. Ya Buk-Lu se dirige a sus compatriotas invocándoles como si estuvieran inmediatamente próximos a él (lo que contribuye a la recreación mental del concepto de grupo), con el propósito de dialogar sobre el despotismo del gobierno guineano:

Llenad los bolsillos
y pensad en el pueblo
Hoy estamos aquí, amigos,
para hablar
de nuestras vidas y sus problemas.
A veces
el futuro depende del pasado.
Preparados, adelante!

Las frases “llenad los bolsillos/ y pensad en el pueblo” hacen claras referencias a lo que se ha denominado la cleptocracia del clan Esangui, de modo que según el economista Fernando Muakuku como en el régimen de Macías, con Obiang “La ley se sustituye por el capricho del presidente y sus allegados hasta extender dicha situación a privilegios

intolerables a favor de los ciudadanos pertenecientes al distrito del que es originario el presidente” (77-78). La intensa personalización de la autoridad y la rapacidad de los miembros del gobierno, vistas en otros países africanos, se radicaliza aquí hasta el punto de que según Wood, es uno de los pocos estados que puede calificarse sin lugar a dudas de criminal (553-4). El que ya se llama el “Kwait de Africa” desde que se descubrió petróleo en sus costas en 1995 ha tenido el crecimiento económico más rápido del mundo en años recientes, con lo que “economic growth has averaged around 41 percent per-annum [...] but few oil rents have been invested in programs to improve the quality of life for the people, with spending on health services averaging a mere 1.23 percent of GDP” (McSherry 25). El control del país por la familia presidencial y su séquito hace que los beneficios económicos se reflejen únicamente en sus propias cuentas bancarias en el extranjero, raramente alcanzando la población nacional (Barnes 5). Una de las consecuencias inmediatas de esta corrupción es que la mayoría de los ciudadanos sobreviven practicando una agricultura de subsistencia (Wood 553) o se ven obligados a emigrar, eligiendo como destinos más populares los países vecinos de Camerún y Gabón, o la antigua metrópolis en España.

Las canciones segunda “Mbam” y novena “Muana” se refieren a la dislocación cultural y étnica que sienten en la península, que a veces alcanza fuertes niveles de racismo, incomprensión y desigualdad de poder económico y social. La canción “Mbam” compuesta por Nsué se destaca por el reto que la autora dirige a la sociedad que la oprime:

No soy como todo el mundo
no comprendo esta forma de mirar
Somos de distinto color
¿por qué esa insistencia en mirar?
Mbam
¿tienes algún problema?
Tú tienes tu color, yo tengo el mío
¿por qué esa insistencia en mirar?
Mbam
si soy distinta a tí
a tí qué más te da

Con estas alusiones a la diferencia establecida por los españoles entre ellos y los guineanos, la autora pone en evidencia los mecanismos de opresión manejados por el proceso de exotismo que se basa en variedades pigmentarias, las cuáles han incrementado en frecuencia en España en los últimos treinta años a medida que esta sociedad se ve transformada por la creciente presencia de inmigrantes del llamado tercer mundo. En la canción la autora declara la experiencia personal de ser observada por la mirada insistente del otro que parece desear controlarla, y la transfiere al campo de lo social cuando interpela a la audiencia peninsular u occidental, indicando las áreas que necesitan mejorarse “si soy distinta a tí/a tí qué más te da.” En este sentido, la labor de Nsúé puede compararse a la de Ngugi Wa Thiongo quien afirmó que sus novelas más recientes habían sido escritas con la intención de ser leídas en voz alta, porque mezclaban conscientemente los estilos orales y los escritos para conectar con una audiencia kenyata semi-alfabetizada, y para hacer más efectiva la labor del intelectual

como personaje público que participa activamente en el análisis y la construcción de su sociedad (Sullivan 181).

La popularidad de estos mensajes determinada por lo común en la experiencia de los cantantes y su audiencia imaginada se debe asimismo al hecho de que la música puede ser un arte muy popular al ser accesible a un gran número de gente, incluso si no tiene una educación formal académica. La música es un medio artístico efectivo en cuanto a su recepción porque primero, es entretenimiento y después ofrece un lenguaje común – el de la música – que facilita la unión y el diálogo entre gentes con lenguas diferentes, especialmente relevante en este caso siendo los cantantes de etnia fang, bubu y ndowé. El disco muestra que la música es trans-étnica porque al elaborar un lenguaje nuevo facilita la comunicación de pueblos diversos, que incluso cuando asumen sus elementos distintivos no permiten que estos se erijan en una barrera. Y finalmente, como señala el crítico George Lipsitz, esta colaboración es llamativa porque “The dialogue of the African diaspora informs the politics and culture of countries across the globe. It draws upon ancient traditions and modern technologies, on situated knowledge and a nomadic sensibility” (44). Es decir, que la música aparece como una mediadora entre la ideología de los artistas y sus experiencias materiales, permitiendo que se hable de la emigración, la dictadura, el racismo a través de sus ritmos y las letras de las canciones, haciendo posible la construcción de un imaginario social deseado y positivo a través de este arte. Además, al presentar una epistemología informada por la tradición africana el medio oral del disco permite la transmisión directa de estilos orales africanos al público moderno por un medio popular. En definitiva, a pesar de las grandes diferencias entre la tradición oral africana y la comunicación oral presentada por el disco, hay que

reconocer que este medio facilita la pervivencia de lo tradicional y enfatiza el punto común de la importancia que las creaciones artísticas tienen entre las sociedades africanas para promover el bien común.

La obra de María Nsue muestra un esfuerzo consciente por hacer un arte que sea accesible al público local y global cuando se considera que su obra siguiente es una colección de historias breves, algunas de ellas publicadas anteriormente en periódicos y revistas varias en España y Europa (*Relatos 7*). Apoyando la interpretación de que los relatos breves ofrecen la posibilidad de tener una audiencia más amplia que la de una novela por ejemplo, la crítica F. O. Balogun sugiere que por su estilo, brevedad y a veces tono didáctico, son más accesibles en un mundo cada vez más rápido y difícil de abarcar (173-4). De hecho, los relatos cortos parecen tener en común con la novela el hecho de que nacen con frecuencia de tradiciones orales y leyendas que el pueblo conoce aunque la forma y el desarrollo difieran. La novela, un género popular en la literatura africana por su capacidad de hacerse flexible y moldearse a los intereses del autor, según algunos críticos es estimada por los escritores pero no tanto por los lectores, porque requiere que éstos tengan una formación similar a la del escritor, la cual es normalmente superior a la del público general africano. El relato funciona entonces como un género intermedio entre la tradición oral y la novela, con la posibilidad de renovar estas dos formas y de presentar una variedad de conceptos, ya que como indica la crítica Ada U. Azodo:

African classical tradition then finds its renewal in the short story because in a familiar way this genre puts in the context of today a number of subjects relevant to traditional and modern African values. It

shows how economic, political, religious and social situations relate to pre-colonial Africa, colonialism, neo-colonial independence, apartheid, indigenous and imported religions. (“Surviving”)

Todos estos temas indicados, tratados desde un punto de vista local, son examinados en los 16 cuentos presentados en *Relatos*. Con una extensión de 2 a 55 páginas, las historias presentan “myths, legends, and explorations of fantasy, all held together by the fictionalization of the struggles of the people of Equatorial Guinea” (Lewis 80). Más específicamente, la colección desarrolla tres núcleos temáticos locales que dialogan con la representación global de Guinea Ecuatorial, de modo similar al disco, y que se van a examinar a continuación: el mantenimiento de conocimientos y técnicas culturales tradicionales interpretados desde una perspectiva contemporánea, el compromiso con la realidad económica y política opresiva de ese país, y una interpretación feminista africana de Nsúé, quien llama la atención a la importante labor transformadora de las mujeres en su medio cultural.

La relectura de la tradición en *Relatos* funciona de dos modos: a través de la retransmisión de proverbios, refranes, historias y fábulas que tienen mensajes de validez actual, y por medio del uso de técnicas de comunicación oral que promueven una conexión entre el productor del mensaje y sus receptores. Como Marvin Lewis ha apuntado certeramente dos títulos, “El halcón hambriento” y “El leopardo curioso” recogen fábulas sobre animales con la función didáctica de transmitir una moraleja sobre cómo un enemigo silencioso es más peligroso que uno expreso en la primera, y sobre la importancia de conocer bien a los enemigos en la segunda (76). De este modo María Nsúé contribuye a mantener la altísima popularidad que las fábulas de animales

disfrutaban entre el pueblo fang. Según los críticos Bibang y Riquelme sus características definitorias son: primero, el de presentar un argumento simulado de una acción humana protagonizada por animales del bosque, siendo célebres el leopardo y la tortuga, que para los fang son símbolos de la imperfección y la perfección humanas respectivamente, y segundo, el de tener un propósito alegórico con efectos jocosos y morales (6-7).

De modo similar las historias restantes muestran características usuales de la cuentística fang en la que se incorporan animales del bosque, seres quiméricos y personajes pícaros para presentar la cotidianidad social en la que se revelan temas como “la amistad, el amor paterno-materno, la orfandad, la gratitud, la hospitalidad, el respeto a los mayores, a los ancianos, la astucia, la envidia, la mentira” (Bibang 7-8). Así “El rey soy yo, yo soy el rey” muestra la historia de Ndong (nombre de uno de los héroes populares de las saga de los fang) y sus dos hermanos que, a pesar de ser hijos de un rey, se ven maltratados por lo que salen a buscarse su destino por el mundo. Sus viajes les muestran múltiples estilos de vida, incluso un país con xenofobia (posible metáfora de las experiencias de los guineanos en exilio), y les ofrecen variadas aventuras en las que siempre son ayudados por personajes femeninos de la selva con poderes mágicos. Al final terminan casándose felizmente, de modo poligámico, y siendo reconocidos como líderes de un pueblo donde se les valora. Por su lado, el cuento más largo de la colección “El hijo del diablo” (55 páginas) desarrolla la historia de un pueblo que era tan feliz que se olvidó del mal, hasta que éste reapareció en la forma de un hombre extraño, tras cuyas visitas los niños de la comunidad empezaban a desaparecer. Tanto en este título como en el anterior la personificación del diablo y sus atributos supernaturales, o la aparición de personajes todopoderosos entran en diálogo con la

importancia de lo mágico en el mundo fang. En este sentido, estos cuentos están impregnados de una percepción animista del mundo, la cual es uno de los aspectos más apreciados por los narradores guineanos en opinión de Ndongu, y que él mismo define como “aquello que se oculta en las cosas, las vivifica, convirtiéndolo todo en animado [...] Para poder influir sobre ellos, el hombre recurre a la magia o la hechicería a través de su tótem o de los conjuros maléficos, instituyendo de este modo una serie de relaciones en base a normas tabúes” (17). El cultivo de esta concepción animista en los cuentos sirve el propósito de mantenerla viva, perpetuando este modo de percepción tradicionalmente africana, y el de presentarla al público lector para que se familiarice con ella, a nivel nacional y global.

Esta conexión con el conocimiento heredado de los mayores se muestra también en el uso de estructuras fraseológicas típicas de Guinea y de otras que reflejan discursivamente el propósito de comunicación al incorporar a la audiencia a través del uso de pronombres y verbos. Del mismo modo que el contador de cuentos, el escritor africano de relatos cortos mantiene la atención de su audiencia/lector con la belleza de su narración, dando placer al mismo tiempo que enseña la moral y las creencias de la comunidad, de su raza y de su nación (Ngara 31). En *Relatos* se usan expresiones que invocan al lector, o quizás oyente, en el discurso de la narración, enfatizando aspectos que se consideran importantes en la historia. Por ejemplo, en el cuento “El hijo del diablo” el narrador explica que “Al marcharse el sol hacia el ocaso dejaba su firma de sangre en el firmamento para recordar a los vivientes que la vida es justa y que todo lo que da, lo cobra. Nadie se enteró de ello hasta el momento en que llegó la mañana que nos ocupa” (120). La reflexión sobre la experiencia de la vida justa y justiciera parece

pertenecer a la sabiduría tradicional, pero su continuación con el comentario del narrador omnisciente “nadie se enteró,” y la llamada de atención sobre el momento importante en que ocurre la acción “la mañana que nos ocupa,” la construcción sintáctica y el uso del pronombre de primera persona plural acentúan el mensaje trascendental del relato: lo subrepticio de la penetración del mal, y la necesidad de que el narrador y el receptor se unan al mismo nivel, traspasando el mundo del cuento para responder a situaciones similares reales, tales como el Nguemismo que visto metafóricamente en el cuento afecta las vidas de guineanos en su país y el extranjero. Otro ejemplo muy claro de este tipo de técnicas es el fragmento en el que el narrador crea dos niveles dentro del mismo mundo narrativo que permiten el acercamiento de la audiencia de maneras diferentes: “Lo sucedido se contaba de pueblo en pueblo, y a miles de kilómetros a la redonda, las madres advertían a sus hijos que no se alejasen del hogar, poniéndoles como ejemplo lo que pasaba a nuestros protagonistas” (127). Aquí, el narrador acerca la historia al receptor en dos etapas: de un modo inmediato con la introducción de los personajes primarios “nuestros protagonistas,” y de un modo secundario a través de la familia y las personas del pueblo que rodean a estos personajes. Estos dos modos de atracción de la audiencia tienen el efecto de hacer más verosímil la acción que se presenta, ya que ofrecen un contexto que el receptor puede analizar, diferenciándolo de las ataduras emocionales que ha establecido con los protagonistas en un acercamiento inicial. En esta consciente preocupación por acercar el mundo del relato al receptor, María Nsue ofrece aún un ejemplo más claro y contundente de diálogo con la audiencia. Este caso se presenta al final de “El rey soy yo, yo soy el rey” incluyendo una carta firmada por la propia escritora, en la que se dirige al “Querido lector” y le pide su “opinión o veredicto, si es que ha tenido la

amabilidad de seguir esta historia paso a paso” (98). Esta interpelación al receptor del cuento articula dos elementos: la forma epistolar que recrea un movimiento dialógico, y la comunicación oral tradicional en la que el cuentista requiere una reacción de su audiencia para facilitar la efectividad de las enseñanzas de la narración. Así este texto de Nsué ofrece múltiples puntos de coincidencia con otros escritos africanos que recogen discursos orales, en el modo en que “The written text not only offers the implied reader a series of positions in relation to itself, it also suggests how the act of reading should proceed and stimulates the actual reader to retain a consciousness, even in the most absorbing narratives, of his or her performance as a reader” (Barber 265). Por eso, aunque la escritora firme la carta con su nombre propio en el cuento, el énfasis que pone en la comunión con sus receptores, disminuye su voz autorial a favor de su posición de comentarista e instigadora social. Y sobre todo, esta técnica hace posible que la historia de ambiente guineano se haga interesante no sólo para el lector local, sino también para el metropolitano u otro hispanohablante que lea el libro, quién a través de la imaginación puede participar en la recreación de ese mundo.

De modo similar al disco, María Nsué revisa también los contextos sociales y políticos de Guinea Ecuatorial, en los que destaca la destrucción de los derechos humanos bajo la dictadura de Macías y el gobierno autoritario de Obiang. Varios de los relatos hablan de gente viviendo “en un país de sombras” (111), y cómo “las acusaciones y las torturas se volvieron cosas comunes, así como los encarcelamientos” (126). Concretamente, el cuento “El hijo del diablo” muestra simbólicamente cómo el dominio de la familia Nguema puede perpetuarse si los ciudadanos pierden la noción de su dignidad en la búsqueda de medios de supervivencia. En el cuento los habitantes son vistos como

“condenados, [que] trabajaban afanosamente sin carcelero porque, embrutecidos, sin la razón, sin el alma y sin la inteligencia, se habían convertido en un destartalado ejército de zombis de rostros embrutecidos por el hambre, el trabajo y la estupidez propia de aquellos que, habiendo nacido como humanos, el destino los convirtió en bestias” (145). Esta condición de zombis de la población nacional, siguiendo la interpretación de Nsué, se conecta de modo claro con la dificultad que los ciudadanos guineanos tienen de alterar su destino por la vía política dado que las elecciones fraudulentas que se repiten en el país nunca van a mostrar sus preferencias. Aunque en 1991 se legalizó técnicamente la multiplicidad de partidos políticos, debido a la radicalización del autoritarismo de Obiang en las elecciones presidenciales de 1996, aquél todavía ganó un 97 por ciento de los votos, resultados que se repitieron en 2002, en un proceso que todos los observadores políticos nacionales e internacionales calificaron de “fraude completo” (Wood 549). Esta situación se ve empeorada asimismo cuando, en aras de beneficios económicos como los proporcionados por el petróleo, grandes potencias occidentales descuidan su compromiso con los derechos humanos y reestablecen alianzas con gobiernos dictatoriales como el de Obiang. En palabras de Barnes,

Equatorial Guinea is instructive. At the same time that experts warned the U.S. government not to repeat Cold War mistakes of propping up dictators, the State Department authorized a private, for-profit military company of former Pentagon officers to work with President Nguema to strengthen Equatorial Guinea's Coast Guard and its ability to protect offshore oil operations being conducted by Exxon. Nguema came to power through a coup; he leads a one-party state; and he has been charged with glaring human rights abuses. Yet relations with Equatorial

Guinea were reestablished at the urging of oil companies, and military expertise was provided to help them. (11)

Confrontando tal situación de opresión económica y social, el arte de Nsué ofrece una representación alternativa a la dominante de la población local y diaspórica de Guinea Ecuatorial, que puede tener impacto global.

Pero a pesar de la carga que deben sobreponer los guineanos no todos los cuentos presentan una visión desilusionada o amarga. Así, “Canción eterna” y “Los negocios del ángel” ofrecen una interpretación positiva para el futuro al reflexionar sobre la inocencia y energía vital de los niños, manifestada en simples actos que buscan atraer la atención de los adultos. Por su parte, en otros relatos como “En una mañana cualquiera,” la visión dominante es irónica, de modo que el humor se usa como método de análisis por el narrador, y de liberación y dominio por los personajes. Aquí, con la disculpa de un fuego que acosa la ciudad, la narradora femenina sale a la calle para comprobar cómo se desarrollan los esfuerzos de salvación de la población, y del edificio de la Presidencia que parece ser el más afectado. En su camino la protagonista escucha los comentarios críticos de sus conciudadanos sobre política, religión y sobre todo economía. El incendio es importante para todos ya que al afectar la residencia del presidente de la nación, los bomberos utilizan los máximos dispositivos de seguridad, haciendo alardes de modernidad, pero solamente obtienen “un chorrito de agua” totalmente inefectivo (17). El ejercicio irrisorio de apagar las llamas, realizado por “primos del presidente,” pone en evidencia la retórica de progreso hueca difundida por los organismos oficiales. Por otro lado, el hecho de que en el revuelo del incendio los ciudadanos acaben pisando la fotografía enmarcada del presidente, y que le identifiquen

como “el chico de la foto” indica de modo inmediato la inaccesibilidad personal de esta figura (se impone gráficamente a la población, pero no les gobierna justamente), al mismo tiempo que muestra cómo el pueblo usa la ironía, y la autora lo valora, para superar el miedo fomentado por el clan Esangui como arma de dominio (el tratamiento de “chico” para designar al presidente no acepta sino que reduce su posición social). Con estas escenas, el humor se transforma en una visión de resistencia que afirma la capacidad humana de sobrevivir en situaciones absolutas como la censura que ha dominado Guinea por varias décadas.

Finalmente el relato “El baúl de dólares” es uno de los más logrados por el modo en que muestra el valor de la imaginación y su uso por las mujeres, un grupo que recibe con frecuencia poco crédito social. “El baúl” presenta a la anciana Elee quien reacciona contra las tácticas abusivas de los soldados que fuerzan a todos los ciudadanos a salir a la calle para el desfile del presidente y afirma que ella va a protestar esa orden porque “desde que sé que no se puede decir nada, parece que me picara la lengua” (33). Esta actitud se extiende a varias otras mujeres que rechazan de modo franco y directo el estado de queda impuesto por el ejército como se puede ver en la siguiente cita que dice, “Al volverse, vieron a un grupo de militares que las apuntaban con sus armas. Las mujeres les miraron despectivamente y sin respeto: ¿qué queréis?” (35). Con esta frase significativa, que desmitifica el proceso de dominio, acompañada del gesto físico que indica el rechazo de su procedencia, las mujeres confrontan abiertamente su opresión y establecen de modo efectivo que no aceptan ser víctimas. Esta reacción podría ser aplicada sin duda como una respuesta a las dos circunstancias que coinciden en el caso, el hecho de que los hombres usen su autoridad militar extralimitándose, y la condición

de varones de sus opresores. Pero es sin duda, el plan de hacerse ricas de las sobrinas de Elee el que muestra la habilidad de subvertir el sistema a través del uso de la imaginación. Después de saber que el presidente da una fiesta a altos dignatarios extranjeros en palacio, y que las mujeres de otros países se visten de modo más discreto que las del séquito presidencial, las sobrinas alquilan trajes que las hagan pasar por invitadas. Efectivamente, usando la confusión de la música y la multitud del desfile, ellas entran y participan en la fiesta sin ser descubiertas, llevándose incluso, de vuelta a su casa, una cantidad de dólares. Esta historia exagerada en la que la invención de las mujeres tiene un premio, presenta una crítica soterrada y graciosa de cómo los gobernantes de Guinea han convertido el país en un estado criminal a través de la escena en la que el presidente saca dólares de un baúl al final de la fiesta y los reparte azarosamente entre los extranjeros sin permitir que los guineanos participen en el botín. Esta acción alude también, como se ha indicado anteriormente, a la connivencia de los gobiernos extranjeros que cierran los ojos a los abusos en el país a cambio de las ganancias económicas (por los contratos de petróleo) o “la lluvia de dinero” que el presidente Obiang ofrece caprichosamente a costa de su pueblo, tema que aparece desarrollado con frecuencia por los guineanos en la diáspora, entre ellos Nsué.⁽⁹⁾ Por otro lado, “El baúl de los dólares” está protagonizado por mujeres fuertes: Elee y sus sobrinas destacan por la posición activa que toman frente a marcos opresivos, económicos, sociales, de género. Este tipo de personaje femenino aparece con frecuencia en los relatos y las canciones de la autora: baste recordar, la narradora observadora de “El rey soy yo, yo soy el rey,” las niñas y la madre de “Canción eterna” y “Los negocios del ángel,” Abeng, la mujer sacrificada en “Mbayah” la leyenda del sauce llorón, o las mujeres con poderes mágicos que facilitan las aventuras de otros

personajes. La asiduidad con que se presentan como conductoras de la acción o proveedoras de soluciones a problemas plantea la posibilidad de considerar la obra de Nsue como feminista, relacionándola así con un movimiento global de valoración de la mujer.

A pesar de que en una entrevista con el profesor M'bare N'gom la escritora contestó que no le gustaba identificarse con el feminismo porque le parecía que era una invención de la cultura occidental y no respondía a la larga historia de participación activa de las mujeres africanas en la historia de sus pueblos, mi opinión es que su obra podría ser calificada como tal sin lugar a dudas si se maneja la terminología con precaución (“Novelística”102).

Probablemente la reticencia de la autora se deba al hecho de que hablar de feminismo en África es problemático con frecuencia por dos razones principales: se imponen modelos de feminismo euroamericanos fundados en experiencias vitales y filosóficas muy diferentes a las africanas, y existe una larga tradición de un feminismo africano que raramente fue reconocido como tal porque se pensaba que sus modos de actuar formaban parte de la tradición, y catalogados como tradicionales no se les consideraba liberadores o lo suficientemente importantes. En la actualidad, algunas críticas revisionistas están ampliando los esquemas del feminismo para que expliquen de modo fiel y complejo la realidad africana, y presten atención a una estética femenina africana particular, en la que la escritura establece una continuidad formal y temática con el arte oral. Esta progresión ofrece según Boyce Davis una evaluación de imágenes y estereotipos femeninos, al presentar una visión alternativa a la que mayoritariamente

han proporcionado los escritores africanos, un examen de temas comunes a las escritoras africanas (la maternidad, la experiencia de la poligamia, la opresión del colonialismo), y una consciencia de la incorporación de temas y formas de la literatura oral, enriquecida por la participación de la mujer como creadora, como intérprete/ejecutante y como sujeto (*Ngambika* 14-17). De hecho, el concepto y la acción del feminismo africano podrían verse ejerciendo una influencia a múltiples niveles de la sociedad si se toman como modelo las pautas que la crítica Filomina Chioma Steady distingue para definir el feminismo africano:

African feminism combines racial, sexual, class, and cultural dimensions of oppression to produce a more inclusive brand of feminism through which women are viewed first and foremost as human, rather than sexual, beings. It can be defined as that ideology that encompasses freedom from oppression based on the political, economic, social and cultural manifestations of racial, cultural, sexual and class biases [...] It can be argued that this type of feminism has the potential of emphasizing the totality of human experience, portraying the strength and resilience of the human spirit and resounding with optimism for the total liberation of humanity. African feminism is, in short, humanistic feminism (4).

Asumiendo esta visión del feminismo, la dignificación del género femenino se ve como íntimamente ligada a la total transformación de la realidad africana, insistiendo en una vivencia comunitaria—de la humanidad—de tal cambio. Esta interpretación parece ser compartida por otras guineanas que viven en el exilio, ya que como expresa Remei Sipi

al comentar su labor organizadora de varios grupos de mujeres africanas en Barcelona: “Las guineanas que residimos en España no hemos desconectado con nuestro país. En la medida de las posibilidades los lazos que mantenemos son muy estrechos, tanto a nivel individual como colectivo. Prestando ayuda a las del interior” (45). De modo similar, a través de su obra *Nsúe* indica que el conocimiento y la reforma del marco cultural, social, económico y político en el que la mujer africana desempeña sus actividades forma una parte inextricable del proceso de renovación necesario para lograr la mejoría de la mujer, haciendo posible una definición feminista bajo términos africanos de la obra creativa de esta autora.

Para concluir, la obra creativa de María Nsúe muestra un fuerte compromiso con su cultura y pueblo local guineano al exponer formas de opresión como el neocolonialismo y el abuso de derechos humanos que sufren los ciudadanos de Guinea Ecuatorial dentro del país y en la diáspora. La llamada a una acción social de cambio se ha definido como una de las funciones principales de su creación literaria y musical, especialmente a través de la revitalización de las tradiciones orales de su pueblo y sus modos de comunicación, que usualmente exigen la participación de la audiencia. La concentración artística en la experiencia y la voz de mujeres realza el conocimiento que se tiene de las africanas, al mismo tiempo que representa a todo el pueblo en el que se inscribe la práctica femenina. En definitiva, María Nsúe ha demostrado que es posible fomentar y mantener culturas locales como la suya étnica fang, o la nacional de Guinea Ecuatorial a través de medios globales como relatos y discos, facilitando que sus oyentes y lectores enriquezcan sus mundos con estas representaciones de culturas tan poco conocidas.

Notas

(1). Guinea Ecuatorial se sitúa en el centro oeste del continente africano, y es el único país subsahariano que tiene el español como lengua oficial (además del francés), dado que fue una colonia de España hasta el 12 de octubre de 1968, fecha en la que obtuvo su independencia. A partir de ese momento, sin embargo, las relaciones entre la ex-metrópolis y la nueva nación postcolonial se deterioraron rápidamente porque su primer presidente Macías Nguema, elegido democráticamente, se convirtió en uno de los peores dictadores que África ha conocido en el siglo XX. Como indica Max Liniger-Goumaz, “from 1969 to 1976” the list of victims of the life-time President and ‘sole miracle of Equatorial Guinea’ included 600 men, women and minors, not mentioning the more than 120,000 exiles” (95). A pesar de sus crímenes, los medios de comunicación mundiales han prestado muy poca atención a Guinea Ecuatorial y sus líderes. La presencia de María Nsúé en España se explica por este contexto político de fondo, ya que su padre fue asesinado por ser miembro de un partido de la oposición en los comienzos del dominio Macísta. La vida de Nsúé se ha desarrollado en su mayoría en el exilio en España, con visitas a su país de origen con cierta frecuencia.

(2). Esta motivación está claramente expuesta en su entrevista con M’bare N’gom cuando afirma que “Mi padre, fue uno de mis grandes amigos y el que me dijo que no escribiera nunca como una europea porque mi país necesitaba una escritora” (“Novelística” 102).

(3). En su primera antología de la literatura guineana de 1984, Donato Ndongo realiza una exhaustiva labor de recogida de todos los textos de calidad producidos en el país hasta el momento por autores indígenas y solamente recoge los nombres de dos

mujeres: la escritora de cuentos Raquel Ilonbé y de María Nsué (de un total de 24 autores). Más tarde Trinidad Morgades Besari ha escrito la obra teatral *Antígona* y recientemente Guillermina Mekuy ha publicado la novela *El llanto de la perra* (2005), pero el número y la popularidad de las escritoras guineanas es todavía muy carente.

(4). Los fang son el grupo étnico dominante en Guinea Ecuatorial y se han distinguido por ser el grupo más resistente a la penetración de poderes coloniales en el país.

Repartidos también por los territorios de Camerún y Gabón formaron grupos como “Alar Ayong” para unirse entre ellos y enfrentar este proceso.

(5). El disco *Mbayah* fue originalmente producido en 1997 por la casa de música alternativa Nubenegra en España, y se dirigió a un público de habla hispana. En enero de 2000 se produjo y comercializó una segunda versión dirigida al público de habla inglesa: aunque la mayoría de los elementos se mantuvieron, la portada y comentarios presentando el país y su cultura fueron alterados. Estas adaptaciones demuestran el motivo de popularizar la cultura de Guinea Ecuatorial en el mundo.

(6). Ciertamente el formato del disco compacto hace posible que todos estos elementos poco usuales en una compilación musical sean incorporados.

(7). Como explica el historiador Max-Liniger Goumaz, tras la independencia de Guinea de España y la toma de poder de Macías, que se convirtió rápidamente en un dictador, el gobierno español no permitió que se publicara en ningún espacio de prensa ninguna noticia procedente de la antigua colonia entre los años 1970 y 1976 (31). Esta situación provocó un aislamiento profundo entre los dos países y el posterior desconocimiento de tales relaciones históricas por el público español.

(8). Aunque existen varios grupos étnicos en Guinea Ecuatorial como los fang, bubi, ndowé, bengas, annoboneses y otros, los primeros son los más numerosos (75%-80%).

Mientras los bubis residen en la isla de Bioko, donde se encuentra la capital Malabo, y los fang viven predominantemente en la zona continental del país, con los gobiernos de los Nguema éstos han pasado a controlar el país totalmente, desplazando de modo radical a los bubis que habían tenido un mayor contacto con los colonizadores y otros poderes occidentales. Varios historiadores llaman la atención a cómo el clan Esangui de los Nguema utilizó las diferencias étnicas entre los grupos para acentuar las rivalidades, y así erigirse en el grupo de mayor poder político y económico. En el disco, la colaboración entre las Hijas del Sol (bubis) y María Nsué y Barón Ya Buk-lu (fang) es meritoria en este sentido porque afirma las posibilidades de superar los antagonismos fomentados en Guinea.

(9). Véanse por ejemplo, algunas de las canciones de las Hijas del Sol, procedentes de la Isla de Bioko, o múltiples artículos publicados por Donato Ndongu.

Bibliografía

Azodo, Ada U. "Surviving the Present, Winning the Future: Revisiting the African Novel and Short Story." *Mots Pluriels* (1999)

<<http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP999aua.html>> 14 May 2007.

Balogun, Fidelis Odun. *Tradition and Modernity in the African Short Story: An Introduction to a Literature in Search of Critics*. New York: Greenwood Press, 1991.

Barber, Karin. "Text and Performance in Africa." *Oral Tradition* 20/2 (2005): 264-277.

- Barnes, Sandra T. "Global Flows: Terror, Oil, and Strategic Philanthropy." *African Studies Review* 48.1 (2005):1-23.
- Bibang, Julián y Jesucristo Riquelme. "Introducción a la literatura fang." *Africa 2000. Revista de Cultura*. II.II.4 (1987): 4-13.
- Boyce Davis, Carole. *Ngambika. Studies of Women in African Literature*. Lawrenceville, N.J: Africa World Press, 1986.
- Clarke, Kevin. "Our oily new friends in West Africa." *U.S.Catholic* 67.11 (2002): 13.
- Creus, Jacint "Soya Lohodann, una leyenda de la isla de Annobón." *Africa 2000. Revista de Cultura*. IV.II.10-11 (1989): 62-69.
- Hardt, Michael and Antonio Negri. *Empire*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 2000.
- Irele, Abiola. *The African Experience in Literature and Ideology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Lewis, Marvin. *An Introduction to the Literature of Equatorial Guinea. Between Colonialism and Dictatorship*. Columbia and London: University of Missouri Press, 2007.
- Liniger-Goumaz, Max. *Historical Dictionary of Equatorial Guinea*. Metuchen, N.J., and London: The Scarecrow Press, Inc., 1979.
- Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads. Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. London: Verso, 1994.
- M'bare N'gom. "Novelística y espacio femenino: entrevista a María Nsue Angue por M'bare N'gom." *Afro-Hispanic Review* 19.1 (2000): 102-104.

- . "Narrative of a Woman's Life and Writing. María Nsue Angüe's *Ekomo*." *Daughters of the Diaspora*. Ed. Miriam DeCosta-Willis. Kingston and Miami: Ian Randle Publishers, 2003. 300-310.
- McSherry, Brendan. "The Political Economy of Oil in Equatorial Guinea." *African Studies Quarterly* 8.3 (2006): 23-45.
- Muakuku Rondo Igambo, Fernando. *Guinea Ecuatorial. De la esclavitud colonial a la dictadura nguemista*. Barcelona: Carena, 2000.
- Ndongo-Bidyogo, Donato, ed. *Antología de la literatura guineana*. Madrid: Editora Nacional, 1984.
- Ngara, Emmanuel. *Sylistic Criticism and the African Novel: A Study of the Language, Art and Content of the African Tradition*. London ; Exeter, N.H. : Heinemann, 1982.
- Nsué, Maria. *Ekomo*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1986.
- . *Mbayah*. Madrid: Nubenegra, 1997.
- . *Relatos*. Malabo: Centro Cultural Hispano-Guineano, 1999.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Vintage, 1994.
- Sipi, Remei. *Las mujeres africanas. Incansables creadoras de estrategias para la vida*. L'Hospitalet de Llobregat: Editorial Mey, 1997.
- Steady, Filomena Chioma. "African Feminism: A Worlwide Perspective." *Women in Africa and the African Diaspora: A Reader*. Rosalyn Terborg-Penn and Andrea Benton Rushing eds. Washington, D.C.: Howard University Press, 1987. 3-22.

Sullivan, Joanna. "Redefining the Novel in Africa." *Research in African Literatures* 37.4, (2006): 177-188.

Wood, Geoffrey. "Business and Politics in a Criminal State: The Case of Equatorial Guinea." *African Affairs* 103.414 (2004): 547-567.

Sexo y género en *Historia del rey transparente* de Rosa Montero

Myriam Osorio

Memorial University of Newfoundland

Ampliamente conocida en el mundo del periodismo y la literatura, Rosa Montero es una escritora prolífica, capaz de conmover y de hacer reír con su prosa tersa, cuidada y profundamente sencilla. Su colección de ensayos *La loca de la casa* la hizo merecedora de los premios *Grinzane Cavour* en 2005 y el *Qué leer* al mejor libro en español en 1993. El éxito de las novelas anteriores continua y se amplifica por la entusiasta recepción de su última novela, *Historia del rey transparente*, publicada en el año 2005, la cual rápidamente alcanza dos ediciones y asciende en las listas de los libros más vendidos en España. En ella, Montero conecta la historia con la tradición medieval de las novelas de aventuras del Rey Arturo, al tiempo que despliega, su admirable maestría para tejer un relato que impacta y consigue atrapar a quien lee desde las primeras frases: “Soy mujer y escribo. Soy plebeya y sé leer. Nací sierva y soy libre.” (11) Dichas palabras son emitidas por la voz de Leola, una joven campesina de quince años, pobre e iletrada, quien va a narrar, desde el punto de vista de la primera persona cómo ha llegado en la época de las cruzadas religiosas que asolaron Francia en el siglo XII a escribir, leer y ser libre. Este artículo examina la sugerente dinámica entre las categorías sexo y género, su articulación, cuestionamiento, subversión y especial fluidez en la vida cotidiana de la protagonista de esta novela.

La composición tripartita de la identidad de Leola cuestiona y desbanca la noción de que tanto la anatomía de su cuerpo femenino, como las circunstancias que enfrenta, determinan, limitan y predestinan sus posibilidades. Como quedará demostrado a lo largo de la narrativa, Leola apunta a que a pesar de poderosos obstáculos, su cuerpo de mujer puede transformarse en el locus de fluidas construcciones de género, distintas a las que social y culturalmente le corresponden no sólo por haber nacido “hembra”, sino por pertenecer al campesinado ignorante, paupérrimo y servil.

A causa de las crueles y violentas circunstancias de las guerras entre los señores medievales “hombres de hierro” le arrebatan a sus seres queridos: su novio, su padre, su hermano y también la humilde vivienda donde cuidaba un par de animales. Desalojada de su hogar, la protagonista se encuentra completamente sola, vulnerable, presa del miedo y de la confusión sobre lo que debe hacer para sobrevivir en un medio cegado por la intransigencia religiosa y sediento de sangre. Así, en la oscuridad de la noche, en un tenebroso campo de batalla atiborrado de soldados y animales muertos, concientemente toma la decisión de transformar su identidad:

Rebusco durante un rato intentando respirar lo menos posible, y al cabo encuentro un cuerpo que parece ser de mi tamaño y cuya armadura se encuentra en buen estado... [C]on pulso tembloroso le desato el cinturón de caballero... [L]e arranco las manoplas, las espuelas, las botas de cuero... Me detengo y comienzo a vestirme. Escondida dentro de mis nuevos ropajes, me siento más segura... ahora ya no soy una mujer. Ahora soy un guerrero (25-27).

Dicha decisión muestra de manera singular el sitio privilegiado que ocupa no solamente el vestuario, sino específicamente su cuerpo en el proceso constante de redefinir las categorías de sexo y género, en tanto su cuerpo no es estático ni siempre igual, sino algo que vive y experimenta, siente e imagina en contextos específicos. (Salih y Butler 2004, 1) Vestir y paulatinamente asumir su cuerpo como el de un guerrero, le proveen a Leola la protección y seguridad que desesperadamente necesita, y la posibilidad de desplazarse a multitud de sitios. Su cuerpo, por lo tanto se transforma en el recurso que le permite aprender a manejar las armas, lo cual la lleva rápidamente a comprender que su supervivencia está íntimamente ligada al potencial físico de éste. La fluidez que el personaje le infunde a las categorías de sexo y género demuestra gran afinidad con las teorías feministas post-estructuralistas y pos-modernas que han puesto en tela de juicio “the givenness and security of the so called natural body, positing instead a textual corporeality that is fluid in its investments and meaning.” (Shildrick y Price, 9)

Dicha corporeidad textual fluida y su significación se exploran en el presente trabajo a través de las teorías de Judith Butler presentadas en “Sex and Gender in Simone de Beauvoir’s *Second Sex*.” Su discusión de la famosa afirmación de Beauvoir, “on ne naît pas femme, on le deviens,” el género como elección, el cuerpo como situación y el cuerpo político resulta de particular relevancia en cuanto Butler propone que es posible interpretar la formulación de Beauvoir en términos de un programa radical para el rol del cuerpo en la interpretación de las normas genéricas. El cuerpo femenino por lo tanto, “becomes a peculiar nexus of culture and choice, and “existing” in one’s body becomes a personal way of taking up and reinterpreting received gender norms.” (Butler 1998, 38) Aunque, de hecho, Leola hace suyas y reinterpreta las normas que la cultura

y la sociedad medieval le imponen, ella va un paso más allá en cuanto el proceso de reinterpretar en su caso va indisolublemente ligado a la acción.

Todos los objetos del vestuario masculino para la guerra, espada, armadura, sobreveste, cota de malla, yelmo y botas, le sirven a Leola para negar su condición de mujer e identificarse luego como guerrero, lo cual le ofrece la seguridad que la identidad de mujer le roba. Leola propicia una suerte de segundo nacimiento yuxtaponiendo una identidad masculina a la femenina que la ha acompañado por quince años. Dicha imbricación no borra su identidad anterior; produce más bien un personaje relativamente bigenérico, que se mueve entre comportamientos femeninos y masculinos de acuerdo a las necesidades que impongan las circunstancias. El término bigenérico se refiere en palabras de Claudia Breger, “primarily to people who perform masculinity and femininity, respectively, in different contexts of their life.” (Breger 2005, 83) Este movimiento atañe a la distancia y al cuestionamiento del binarismo que media entre el marcador sexual biológico femenino y la idea de que existe una identidad dada que le corresponde. Ahora bien, la afirmación “ahora soy un guerrero” tendrá que pasar por una serie de pruebas para legitimarse, en cuanto se trata también de la manera como su figura sea percibida e interpretada por los demás personajes de la novela y no únicamente de la afirmación que Leola hace para sí misma.

Al expresar sentimientos de seguridad y de alivio en sus ropas de caballero Leola está experimentando la problemática relación de su cuerpo de mujer con el mundo exterior, que lo reconoce como débil y vulnerable, lo cual contrasta fuertemente con la reciedumbre y el poder asociados al traje que representa al varón. Leola se da cuenta de

que en sus circunstancias mantener los marcadores de identidad femenina no son los más convenientes, ni los más seguros. Por primera vez no solamente percibe, sino que vive en su propio cuerpo las incongruencias del discurso cultural religioso de la iglesia católica, que en la época prohíbe el uso de vestuario de hombre a la mujer, bajo la amenaza de la hoguera y que la reduce a la esfera del hogar que, sin embargo, los amos medievales han destruido a través de sus guerreros, para dejarla totalmente abandonada a su suerte. Así, la misma estructura que la controla y le inculca los valores pertinentes a su sexo, la obliga a situarse fuera de las normas y a estilizar, utilizando el término de Butler, su cuerpo de otra manera. Por otra parte, esta situación catastrófica impulsa a Leola a cruzar las fronteras que las presuposiciones culturales le imponen, al ofrecerle, sin embargo la extraordinaria posibilidad de ver, vivir y experimentar el mundo desde ángulos diametralmente opuestos. Esta alternativa le permite desbaratar a su manera las oposiciones binarias tan debatidas y criticadas por la teoría feminista.

La alteración de oposiciones binarias se lleva a cabo no solamente a través de vestir armadura, sobreveste y espada, puesto que Nyneve su gran amiga y compañera de aventuras e infortunios convence a Ronald, hombre ya viejo, pero buen Maestro para que entrene a Leola en varios frentes: el de la lucha cuerpo a cuerpo y a caballo; en el aparentemente insuperable arte de vencer el poderoso miedo que tiene de no ser capaz de pelear como un verdadero guerrero y el de herir y ser herida. La clave, le dice su maestro está en no pensar cuando ataca, sino estar convencida de que va a ganar. La lucha interior y física de Leola para asimilar, implementar y adaptarse a dichas instrucciones demuestra el carácter performativo, contingente e inestable de la noción de género y simultáneamente, “the vertigo and terror of losing or leaving one’s

sanctioned social place.” (Butler 1998, 22) Sin embargo, dicho terror es con gran esfuerzo superado y transformado en subversión y dispersión de las formas de dominación y poder existentes en su sociedad. En otras palabras, el personaje transforma el miedo en fuerza para habitar más de un lugar asignado socialmente. Para disgregar las formas de dominación que la pueden aniquilar, Leola tiene que adoptar comportamientos propios de hombre guerrero, lo cual contribuye al cuestionamiento de que la anatomía de la mujer constituye su destino. No se trata, sin embargo, de un proceso de re-educación que va a neutralizar diferencias sexuales o “sexual politics”, como lo discute Moira Gatens en su artículo “A Critique of the Sex/Gender Distinction.” Gatens considera problemático que al hacer dicha distinción se considere que “the mind, of either sex, is a neutral, passive entity, a blank state, on which is inscribed various social lessons. The body, on their account, is the passive mediator of these inscriptions. The result... is the simplistic solution to female oppression: a programme of re-education, leading to the whole person: the androgyn.” (140)

Aunque Leola se embarca en un proceso de re-educación, considero que para ella no existe la dicha neutralidad, ni la proyección en términos de tabula rasa. Su cuerpo no es tampoco un mediador pasivo; al contrario, la voz narrativa de la misma Leola muestra constantemente un proceso de pensamiento aún en los momentos de mayor tensión: “mi cuerpo está agitado, pero mi mente, cosa extraña, está más serena de lo que estaba antes.” (24) A esto se añade además, que Leola ha experimentado y compartido desde la niñez junto a los hombres de su familia, su padre y su hermano, la posición de ser propiedad y humilde servidora de su dueño, el Señor de Abuny. Como ellos, está

condenada a arar la tierra en condiciones más cercanas a las de animal que de ser humano. -Su cuerpo joven y sano tanto como su mente inquieta han recibido la influencia de ambos, los roles masculinos y femeninos. Estos últimos, sin embargo, implican que además de trabajar la tierra, ella es la encargada de preparar la cena. Por otra parte, los deseos de Leola se adecúan a los roles femeninos determinados en cuanto ella desea llegar a ser la “ternerita” de Jacques, su amor de adolescencia, después de casarse con él, tener hijos y vivir una vida presumiblemente bella.

No obstante, Leola muestra brotes de insubordinación y la aspiración de hacer cosas que para ella no están permitidas, lo cual sorprende en gran medida a Jacques. Ella sugiere que es necesario aprender a “guerrear,” (17) a- “combatir y manejar la espada,” (18) tanto como ver el gran mundo más allá de su pequeña aldea: “Tolosa y París, y... todo.” (18) Dichos deseos ponen freno a sus planes con Jacques y a la posibilidad de quedarse en un lugar; prefiguran, además, lo que de hecho ella hará: abandonará su hogar, aprenderá a manejar las armas, viajará, conocerá gran número de sitios y personas, y a pesar de su identidad y vestuario de guerrero, volverá a asumir la identidad de mujer heterosexual al experimentar una fuerte atracción física por Gastón, un filósofo alquimista que seduce a Leola, y sospecha que ella es mujer. Ella, a su vez, confirma dichas sospechas al vestirse nuevamente como tal para saciar el apetito carnal que siente por él.

La decisión de regresar al rol sexual femenino conlleva interesantes transformaciones en la manera en que los hombres observan y tratan a Leola y Nynveve cuando entran a la posada donde Leola espera encontrar a Gastón. Vestida de mujer, Leola recuerda las

también arduas lecciones recibidas en la corte de la Dama Blanca sobre cómo mover su cuerpo: “estirar la espalda, arquear el cuello, movimientos suaves, pasos cortos.”(262). El estilo femenino seductor, pasivo, vulnerable, y restringido para ser visto y apreciado por Gastón, contrasta fuertemente con el aprendizaje que Leola ha tenido que realizar para ser un buen guerrero: pasos largos y decididos, actitud desafiante y con la libertad de movimiento que la ropa de guerrero le ha permitido. De hecho Leola reconoce que “[L]a saya, con toda su tela sobrante, se me mete entre las piernas y me incomoda al andar.” (262) Por otra parte, la armadura le ha permitido pasar inadvertida y dirigir la mirada a donde quiera, sin tener que doblegarla, acciones que en la posada no van de acuerdo con los papeles que dictan el atuendo de mujer.

A pesar de haberse acostumbrado a las dificultades y a las libertades que implican vestirse de varón, Leola experimenta una gran sensación de felicidad, una turbación placentera al recobrar su identidad de mujer. Anticipa, además un resultado positivo de esta nueva transformación que, dicho sea de paso, también ocurre en la oscuridad de la noche, en un establo. Dicho resultado es seducir a Gastón. Leola lo incluye tácitamente en la escena y para explicar esta operación considero útiles las ideas de Iris Marion Young contenidas en su artículo “Women Recovering Our Clothes,” en cuanto a la relación de las mujeres con la ropa y la mirada masculina. Parafraseando a Young, la mujer ve al hombre mirándola y por lo tanto se genera en ella una división: se ve a sí misma pero también se ve a sí misma siendo vista (Young 2005, 63).

Este proceso de verse y ser vista sugiere el deseo y la búsqueda de aprobación por parte de la mirada masculina, un interés en parecer sensual y de experimentar placer en la

entrega. Leola, sin embargo no busca la aprobación de cualquier o de toda mirada masculina a juzgar por lo que expresa con respecto al cruce de miradas entre ella y los hombres en la posada: “cada vez que dirijo la vista hacia algún lugar, mis ojos chocan con los de algún hombre que me observa intensamente. Me incomodan esas miradas fijas que parecen querer decirme algo; bajo los ojos y ya casi no me atrevo a levantarlos.” (263) Encontrarse obligada a bajar los ojos traduce las relaciones de dominación que se establecen entre hombres y mujeres a través de la mirada, aunque no hay que perder de vista el contexto en que ocurre la dinámica de miradas: Leola y Nyneve son dos mujeres rodeadas por acuciosas miradas de un sinnúmero de hombres ebrios y tal vez bastante ansiosos de tener una relación sexual.

La disposición de miradas ubica a Leola en una posición subordinada que muestra la oposición binaria entre lo masculino y lo femenino, en la cual el cuerpo de ella es el objeto de la mirada de los hombres y, un objeto limitante y limitado. No obstante, el bajar la mirada expresa que el deseo de Leola no se dirige a ninguno de los hombres que la observa, sino a uno en particular. Fuera de la posada y a solas con Gastón, Leola lo mira en silencio. Así, ella expresa en la correlación de la mirada y el silencio el deseo y de acuerdo con él, dice rendirse en cuanto Gastón pone las manos sobre sus pechos. Este episodio demuestra, como lo señalaba Moira Gatens, la dificultad de reeducar tanto el cuerpo como la psique para proyectar una identidad distinta a la que se ha tenido para neutralizar la diferencia sexual y las dinámicas de relación sexual entre hombres y mujeres. Ni el cuerpo ni la mente de Leola parecen funcionar de manera neutral en este caso, puesto que lo que busca es la conectividad, la fluidez del deseo con su realización.

Volviendo a las transformaciones que genera el traje de mujer en los hombres de la posada, es importante señalar que, comparada con la noche anterior en la que Leola y Nyneve han estado allí, pero vestidas de varón, la atmósfera para las dos mujeres cambia radicalmente. Leola y Nyneve son el centro de atención y por lo tanto Leola nota atinadamente que: “todo el mundo calla al vernos aparecer. Es raro ser mujer, y aún más raro observar sus efectos. Hoy se percibe un ambiente extraño: hay mucho más ruido, risotadas, grandes voces, una especie de tensión en el ambiente.” (263)

Nyneve responde que es por ellas. Cuando uno de los hombres borracho intenta besar a Leola por la fuerza, ella saca el puñal que lleva escondido entre la falda y amenaza a su agresor, cosa que ni éste ni los demás presentes parecen esperar. Además del puñal, Leola recurre al tono soberbio de su voz como “Señor de Zarco” (título de caballero conferido por la Dama Blanca) para intimidar al hombre, pero por sus ropas de doncella, este gesto sólo tiene el efecto de causar una risotada en el hombre. Lo único que logra detenerlo es el arma que ella sabe diestramente manejar.

La configuración de la identidad de Leola a través del traje, la voz y el puñal sirve de testimonio a la fusión o cruce constante de identidades, que permite leer este pasaje en términos del cuerpo como situación, que para Judith Butler tiene por lo menos un significado doble: “As a locus of cultural interpretations, the body is a material reality which has already been located and defined within a social context. The body is also the situation of having to take up and interpret that set of received interpretations...the locus of a dialectical process of interpreting anew a historical set of interpretations which has become imprinted on the flesh.” (Butler 1998, 38)

La circunstancia que enfrenta Leola permite ubicar al personaje en el doble significado descrito por Butler ya que por un lado, la actitud y las risotadas del hombre que pretende besarla ubican a Leola en un contexto social que espera cierta pasividad como respuesta, aunque por otro ella demuestra el proceso dialéctico de reinterpretación al actuar de manera contraria a la esperada, poniendo así en tela de juicio la noción de sexo y de un cuerpo natural que la encarna. La rápida reacción de Leola, el uso del puñal y de la voz, constituyen un reto a las convenciones en cuanto a lo que se considera propio para una mujer. La respuesta en la posada es de asombro y silencio, que se rompe en cuanto el dueño de la posada y su hija sacan apresuradamente a Leola y a Nyneve de la estancia para evitar la intensificación de la pesadez en el ambiente.

Ahora bien, retirarlas a ellas y no al hombre que inicia la agresión, refuerza el primero de los dos significados del cuerpo como situación discutidos por Butler porque en este caso, a pesar de la audacia de Leola, se le aplican las normas sociales que limitan su poder de acción. En este sentido considero válido el concepto de dialéctica en razón de que las prácticas individuales de reto al orden establecido no siempre encuentran eco en las prácticas sociales; al contrario, la estructura social generalmente se encarga de recuperar al sujeto femenino que pretende desviarse del eje de las restricciones sociales aceptadas. El pasaje de la posada resulta entonces emblemático para ilustrar la supuesta relación mimética entre sexo y género, la cual inevitablemente se cuestiona, y se reafirma en dicho episodio. Por un lado Leola ataca con el puñal demostrando con su cuerpo y con su comportamiento la arbitrariedad que existe entre los marcadores genéricos femeninos (de debilidad, vulnerabilidad, aceptación e indefensión) y el sexo del cuerpo que los representa. Por otro, en términos prácticos el entorno la vuelve a colocar en la posición en que necesita auxilio.

En este cruce de identidades genéricas, ¿es posible -como atinadamente pregunta Elizabeth Fallaize- que haya un momento en el que se puede estar fuera de la categoría de género? La respuesta es negativa y Fallaize amplía su respuesta añadiendo “we cannot know ourselves simply as body, simply as female; our experience of our sex is always gendered. Thus we begin the process of becoming our genders from an already embodied, already culturally assigned place.” (Butler 1998, 29) Leola tiene que enfrentar y asumir el reto de experimentar el cuerpo y la doble condición de género desde un espacio que la cultura de su época no le ha asignado. Ahora bien, la ropa de mujer, la voz autoritaria de caballero y el puñal van dirigidos hacia el exterior, hacia objetivos específicos pero todo esto sin lugar a dudas tiene un efecto en los procesos de pensamiento, en el cuestionamiento de prácticas que llega a considerar absurdas, en la progresiva transformación de sus ideas.

Tal progresión no ocurre solamente a causa de las circunstancias individuales de dolor abandono y destrucción que le ocurren a Leola, sino también en la relación que establece con otros personajes. En un gran número de instancias, sus procesos de pensamiento, cuestionamientos y decisiones son estimulados por las conversaciones con Nyneve, y al escuchar las ideas de otros personajes en muchos casos iluminadoras como las de Leonor de Aquitania, reina de Francia e Inglaterra, las Herrade de Landsberg, intelectual dedicada al estudio y a la producción de un libro, además de priora de un monasterio en Alsacia, o las de los cátaros. En otros casos, sin embargo Leola escucha el peligroso e intolerante pensamiento de la Dama Blanca y Fray Angélico, quienes están en contra de la liberación de los burgos, a favor del sistema feudal y apoyan la

persecución de los cátaros. En *Giving an Account of Oneself*, Judith Butler utiliza las ideas de Adriana Cavarero no sólo para abordar los problemas del sufrimiento y la destrucción, sino también las relaciones entre los seres humanos. Según Butler, Cavarero “argues that we are beings who are, of necessity, *exposed* to one another in our vulnerability and singularity, and that our political situation consists in part in learning how best to handle-and to honor-this constant and necessary exposure.” (Butler 2005, 31-2)

Leola de hecho enfrenta multitud de instancias en las que tiene que procesar y juzgar su ubicación política. Algunas veces sólo es necesario articular una opinión, otras, es necesario solamente actuar. En una de las conversaciones que Leola sostiene con Nyneve, ésta le cuenta la historia de La Papisa Juana, que vistió de monje y fue elegida Papa, pero a causa de un embarazo la lapidaron. Leola responde diciendo: “una historia terrible,” (67) a lo cual Nyneve replica: “Si, lo es. Pero también es una historia de esperanza . . . , ya ves que las mujeres pueden ser tan sabias o más que los hombres, y gobernar el mundo de manera juiciosa. . . Además, también es posible que Juana no existiera. . . Es posible que la historia sea un invento de la Iglesia para que las mujeres no nos atrevamos a intentarlo.”(62) La reacción de Leola y la respuesta de Nyneve señalan que la historia de Juana, aunque cruel, posibilita la de Leola, y propicia por el paralelismo que hay entre ellas un reconocimiento político.

En las justas de Lou, Leola se da cuenta también de que al vestir de guerrero debe tratar de aprender a escoger de acuerdo a las expectativas que se tienen de un caballero. Antes de competir en las dichas justas Leola y Nyneve van a un corral de caballerizas a buscar

un caballo. Todos los animales allí están viejos y cansados, menos una yegua joven a la que Leola observa con interés y que le parece apropiada para el combate. Al preguntar por ella el tratante de los animales la observa sorprendido y Nyneve la fulmina con la mirada. Más tarde Nyneve la trata de ignorante y le explica que un caballero jamás escogería una yegua, antes “se dejaría cortar las piernas con una hacha.” (95) Esta afirmación produce en Leola desconcierto y una serie importante de reflexiones:

Qué extraordinarias e incomprensibles costumbres las de los caballeros.
¿Por qué cabalgar en un mal penco pudiendo hacerlo en una yegua bonita y briosa? ¿Es sólo a causa de su sexo? ¿Tanto nos deprecian, tanto nos aborrecen a las hembras? Miro hacia abajo, hacia mis senos fajados. Miro hacia mi pecho, liso y bien erguido, como el de un varón. Si ellos supieran. (95)

Una vez más, Leola comprueba la superioridad del varón sobre la hembra pero también advierte que está subvirtiendo las distinciones entre sexo y género, señalando que no hay un cuerpo “natural” que sea del dominio exclusivo masculino o femenino. Leola con sus cavilaciones y con sus acciones expone de igual manera la postura de Beauvoir de que el género es algo que se hace, no necesariamente que se es. No obstante, el accionar continuo dentro de un marco regulado es el que produce la apariencia de un ser natural. Sin embargo, la facilidad con que Leola llega a mudarse de traje y a desempeñar diferentes labores que tradicionalmente se asocian con los roles femeninos o masculinos enfatiza lo que tanto Judith Butler como Rossi Braidotti han señalado acerca del género como una construcción social y cultural, que hay que añadir no es monolítica, sino histórica y cotidiana.

Como ya se ha dicho, Leola tiene que esconder los atributos corporales que la hacen mujer: apretar sus pechos, por fortuna pequeños, con una venda, cortar su abundante y hermosa cabellera, silenciar asuntos que atañen al cuerpo femenino como la menstruación para proyectarse como guerrero genuino. Este silencio se rompe, sin embargo, cuando otro guerrero, después de concluir una escaramuza y al ver un fluido de sangre sobre la silla del caballo, le dice: “Señor, os han herido.” (229) Confundida, Leola no sabe qué responder, pero luego se da cuenta de que se trata de su sangre menstrual (que no esperaba) y maldice su cuerpo de mujer. La reacción de Leola implica que pese a todos sus esfuerzos, es imposible disgregarse completamente de su cuerpo femenino, ni de sus funciones biológicas. No obstante, el menstuo accidental, en el contexto de la refriega no la delata como tampoco amenaza su estatus de guerrero; al contrario, contribuye a que sea percibida como tal por sus compañeros de armas y por consiguiente, se transforma en un elemento de carácter subversivo. Es mas, la menstruación no parece constituir un estorbo durante los arduos entrenamientos con el Maestro. Después de terminados y preparada para un nuevo viaje, la protagonista dice:

Miro alrededor y suspiro hondo: yo era otra, soy otra, alguien muy distinto a la indefensa Leola que llegó meses atrás a la escuela del Maestro. Ahora ni siquiera me tizno la cara para pasar más desapercibida. Ahora camino retadora, o más bien retador, dentro de mi nueva sobreveste azul, y los viandantes parecen reconocer esa diferencia que hay en mí. (92)

Así, Leola física y mentalmente expresa la satisfacción de sentirse con poder al hacer un balance de sus logros y al observar la reacción que produce su presencia en los demás. El movimiento de un género gramatical a otro confirma que Leola, se articula como sujeto en tránsito, pasando de un término a otro, en movimiento, haciendo conexiones donde no las había, dentro y fuera de sí misma y con el mundo social que la rodea. La representación lingüística ya en femenino, ya en masculino apunta a la limitación que tiene el lenguaje al ofrecer únicamente dos polos posibles de identidad sexual y genérica, al tiempo que Leola evidencia que a pesar de la división de géneros que impone el lenguaje, ha retado esta práctica y optado por ocupar espacios correspondientes a ambos. Desde la perspectiva de Leola, al aceptar “los viandantes” la proyección de ella como varón, sin saberlo, valida o legitima su identidad fluida. Las palabras “retadora” y “retador” expresan, no obstante la tensión que existe en Leola para representarse. Concebirse primero en femenino y luego en masculino revela una cierta ambivalencia, una imaginaria línea divisoria que, sin embargo, se rompe cuando más adelante, la narración muestra la capacidad agresiva y violenta a la que Leola puede llegar para demostrar no solamente las características masculinas de guerrero con sanguinaria crueldad, sino también la fidelidad ciega a la Dama Blanca. La Dama Blanca, su señora, es atacada por sus vasallos en protesta por el hambre y la miseria en que viven y por los sofocantes tributos que deben pagarle. Leola, en respuesta, los ataca matando sin detenerse a pensar a quien: “Ciega de furor y embebida en la lucha no paré hasta que súbitamente me encontré rodeada de soldados de Dhouda.”(210)

En esta situación Leola se ve obligada a entrar en el juego del poder y portarse de acuerdo a sus reglas, lo cual no permite por lo tanto idealizarla, sino más bien verla

como un personaje de carne y hueso actuando, por así decirlo, consecuentemente con la época que le tocó vivir y con las alianzas, en este caso peligrosas, que ha tenido que establecer. Rosa Montero, a la sazón cuestiona la visión arquetípica de la mujer como la depositaria de la virtud al manifestar que Leola no ve en esta instancia otra opción más que la de transformarse en victimaria de hombres, mujeres y niños. Ahora bien, es talvez ineludible considerar que la percepción de Leola variaría si estuviera luchando al lado de los desposeídos en contra del poder opresivo que los explota. El cuerpo “puro”, volviendo a Butler y a la categoría de cuerpo político, es imposible de encontrar, lo que sí es posible hallar es el cuerpo situado, el cual, nuevamente cuestiona el mito de la noción natural de la categoría “sexo.”

Las operaciones producidas en la identidad travestida de Leola tanto como la alteración de las oposiciones binarias están íntimamente ligadas al lenguaje y a la escritura, instrumentos fundamentales para articularlas. Ahora bien, la escritura y en particular la producción de la literatura, como lo señala Deborah Cameron en la introducción a *The Feminist Critique of Language*, está sujeta a una serie de exclusiones, una de las cuales tiene que ver con la exclusión de las mujeres en cuanto al conocimiento y las habilidades necesarias para escribir (Cameron 1990, 5). De hecho, para Leola el privilegio de aprender a leer y escribir es una posibilidad muy remota. Tanto leer como escribir o participar en debates en tribunas públicas son el monopolio de la iglesia y la aristocracia en el poder. Leola, sin embargo, consigue superar los obstáculos que la excluyen de la lectura y la escritura puesto que, ayudada nuevamente por Nyneve, aprende a leer y escribir, ya que según Nyneve, “Antes los hombres de hierro eran todos unos ignorantes, pero ahora se está extendiendo entre los caballeros la buena costumbre

de aprender a leer.” (62) La afirmación de Nynive señala que es la condición de caballero la que permite que Leola aprenda a manejar también las letras. Este proceso se realiza después de las extenuantes sesiones impartidas por Ronald, el Maestro. Ella escribe –al principio torpemente- en un viejo tablero en que borra y vuelve a escribir las palabras hasta que Leola no sólo es capaz de hacerlo sola, sino que posteriormente se transforma en maestra para los niños de los poblados adonde llega y más allá de esto, produce el relato de su historia en su propia voz. El proceso de escribir, borrar y volver a escribir resulta extraordinariamente paralelo al de cambiar de trajes y de identidad. La construcción de su historia en medio de la destrucción y el silencio que causan la guerra constituye una estrategia para permanecer y participar en la representación de una sociedad y de su cultura. Leola actúa contra el silencio para narrar sus experiencias y auto representarse. De hecho, al comienzo de la novela Leola afirma: “Yo escribo. Es mi mayor victoria, mi conquista, el don del que me siento más orgullosa; y aunque las palabras están siendo devoradas por el gran silencio, hoy constituyen mi única arma.”

(11) Con estas palabras Leola registra la resonancia entre la espada y la pluma: así como ha usado la espada para defender su cuerpo, ella en la última noche de una existencia llena de dolor y sufrimiento usa la pluma para defender la perdurabilidad de su ser. Siendo ambas la espada y la pluma armas masculinas en la época medieval, Leola realiza por lo tanto una nueva trasgresión: se apropia de la palabra para configurar el mundo de acuerdo a su propia perspectiva, para reconstruir los recuerdos de su adolescencia, para revivir el proceso de transformarse en caballero, para dar voz a sus deseos y para resistir el embate de la destrucción. Tanto escribir como guerrear nuevamente cuestionan el determinismo que imponen el haber nacido sierva y mujer y señalan que a pesar de ambos, ella ha sido capaz de transformar esas demarcaciones que

la condenan a la ignorancia en otras que la llevan al conocimiento, al saber y al tener poder, los cuales obtiene por medio del lenguaje.

Así, escribir es otro de los planos significativos en que Leola lleva a cabo el proceso de cuestionamiento de las categorías sexo y género. Ella es al mismo tiempo la protagonista de la novela y el sujeto que escribe para crearse a sí misma a través del lenguaje y la escritura. Leola escribe el texto de la novela al final de un largo asedio a la fortaleza de Montségur, del cual milagrosamente consigue salvarse una noche más. Es precisamente durante esa última noche que ella se dedica a escribir su historia de pérdida y esperanza. Por otro lado, a pesar de que las palabras quieran ser sofocadas por la fuerza de la represión cruzada, se trata no sólo de que la historia, sino también de que la memoria de Leola, sobrevivan y se levanten contra el silencio. Mientras que rezar es el recurso para las cataras, ella escribe para reafirmarse en un medio que la quiere aplastar.

El uso del tiempo presente a lo largo de la narración es otra estrategia que tiene incidencia en términos de la relación sexo-género e implica que el proyecto de construir dicha relación comienza incesantemente cada día y pasa por un proceso de reconstrucciones diarias. Leola se levanta cada vez que su maestro la arroja al suelo polvoriento y vuelve a empezar el entrenamiento que le ayudará a ser más fuerte y a conformar su identidad de guerrero a pesar de las dudas que pueda tener. Rosa Montero nos ofrece por lo tanto una novela en la que construye personajes en proceso de sobrevivir y responder diariamente a la adversidad.

Leola escoge de manera conciente el género que se adapta a sus circunstancias, y a medida que pasa el tiempo y madura se da cuenta de las múltiples consecuencias que implica dicha elección. El cruce constante de las fronteras; ese diario entrar y salir de los códigos rígidos que marcan la producción de género sugieren una versión particular de autonomía en la que la mujer no ocupa su cuerpo como identidad esencial y esclavizadora. Leola no se proyecta como el “otro” preconizado por Beauvoir, por cuanto ha ocupado las esferas femenina y masculina, rompiendo así los modelos binarios que promueven la exclusión y la rigidez genérica, lo cual le permite a Leola o Leo alcanzar un elevado grado de autonomía. Leola es quien decide quién quiere ser y cómo, es quien elige cuándo volver definitivamente a su identidad de mujer y conformar con Nyneve, León, su nuevo amante, Guy, Alina y Violante, la hija de Madame Lumière una “familia”. Esta familia cuyos miembros son todos personajes marginales, anómalos, rechazados por la sociedad “normal,” es testimonio de la aceptación de otros seres que no encajan como ella en los patrones establecidos y que se encuentran en situaciones ominosas y bastante desesperadas.

Cuando vuelve a enamorarse de León, Leola decide definitivamente quedarse con su identidad de mujer y dedicarse a escribir en su libro de las palabras, el cual no consigue terminar porque llega la guerra a buscarla. Antes de que su cuerpo lleno de coseduras sea destruido por la máquina brutal de los cruzados, bebe el elixir ambarino que le ha dejado Nyneve. El escape que le permite el elixir constituye otra de sus victorias. El elixir la llevará a Avalón, también conocida como la isla de las manzanas, a aquel sitio mítico donde según le había dicho Jacques no existe la muerte. Es decir, Leola aspira a ser inmortal porque se va: “Con Nyneve, y con Morgana le Fay, la bella y sabia bruja.

Con Arturo, el buen Rey, que allí se repone eternamente de sus heridas; con la Hermosa Juventud, rescatada de la derrota y de la muerte.” (514) Así, Leola se recrea al final de la novela como heroína y leyenda. Ha logrado sobrevivir para contar su historia, superando las barreras del silencio y las que atañen a los condicionamientos biológicos del sexo y culturales del género sexual.

Al adoptar corpórea y políticamente las identidades de guerrero y de mujer, Leola muestra cómo ha conseguido en medio de un mundo en crisis reconocer y hacer uso de la fuerza que posee para prevalecer en situaciones que amenazan con destruirla. Este proceso, por supuesto no lo ha llevado a cabo ella sola, ni ha estado, como la vida, exento de serias contradicciones. Ella es tal vez la encarnación de la historia del Rey transparente, que nunca termina de contarse y que se basa en un conocido acertijo “cuando me nombras ya no estoy,” el cual subraya el poder de las palabras como herramientas que permiten perecer, pero igualmente sobrevivir, cuando le ganan la partida al miedo y al silencio.

Historia del rey transparente ofrece una clave para vivir, un modelo de cómo enfrentar la vida en situaciones límite para sobrevivir e ir más allá de oposiciones binarias. La novela manifiesta además que la lengua es un instrumento que atrapa, pero que también libera. Es por eso que Leola al final de la narración vuelve a definirse con las acciones de escribir y leer, que la han levantado de la servidumbre y le han permitido describir, ser y estar en el mundo como mujer y como guerrero y en última instancia, el complejo privilegio de considerarse libre.

Notas

- (1). Todas las citas incluidas en este trabajo proceden de la primera edición de la Editorial Alfaguara.
- (2). Véase por ejemplo *The Politics of Women's Bodies*, editado por Rose Weitz; *Belief, Bodies and Being*, editado por Deborah Orr, *Feminism and the Biological Body* de Linda Birke, *Posthuman Bodies*, editado por Judith Halberstan e Ira Livingston, entre otros.
- (3). Esta frase ha sido traducida al español de las siguientes maneras: “no se nace sino que se deviene mujer”, o “la mujer no nace, se hace” en la traducción de Germán Uribe publicada en el periódico colombiano *El Tiempo* para conmemorar el centenario del nacimiento de Simone de Beauvoir.
- (4). El término género como elección se utiliza en este trabajo para significar que se trata de un acto diario en el que participan las elecciones individuales y la aculturación del cuerpo a las normas sociales y culturales. Los otros dos se discuten en el cuerpo del trabajo.
- (5). “Lived Body vs. Gender” de Iris Marion Young contiene una discusión útil sobre la distinción entre sexo y género.
- (6). Me refiero a las ideas contenidas en “Performative Acts and Gender Constitution”, en las que para discutir a Beauvoir, Butler afirma: “gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts precede; rather it is an identity tenuously

constituted in time –an identity instituted through a *stylized repetition of acts*. Further, gender is instituted through the stylization of the body and hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements and enactments constitute the illusion of an abiding gendered self.”(401)

(7). Aunque las perspectivas en este campo son muy diversas, y en casos contradictorias, véanse los textos *This Sex Which Is Not One* y *Speculum of the Other Woman* de Luce Irigaray, *Le Rire de la medusa* de Hélène Cixous, “Teoría de la crítica feminista y la escritura femenina en América Latina” de Sara Castro-Klaren, y *Essentially Speaking* de Diana Fuss, entre muchos otros.

(8). La figuras de santas en la época medieval constituyen arquetipos con los cuales relacionar a Leola. Entre los más conocidos se incluyen el de Pelagia, conocida también como Margarito. De acuerdo al estudio de Vern L. Bullough, “Transvestites in the Middle Ages”, la historia de Pelagia es la de una joven hermosa, bailarina y prostituta en Antioch quien se convirtió al cristianismo y al no querer que se la identificara con su pasado, Pelagia abandonó Antioch vestida de varón. En el monte Oliver encontró refugio y permaneció allí vestida de hombre y bajo el nombre de Pelagius, respetado por su vida ascética y santidad. Solo a su muerte se descubre su sexo femenino. Otra historia similar es la de Santa Margarita-Pelagia. Al rechazar por horror el matrimonio, escapa vestida de hombre después de haber contraído nupcias. Se refugia en un monasterio bajo el nombre de Pelagia. Por su intensa devoción es elegida priora, pero acusada de haber embarazado a la portera, es expulsada del convento. Termina sus días en una caverna y como en el caso anterior, es solo a su muerte que se revela su

identidad de mujer. Existen también las historias de Marina, la de Atanasia de Antioch y la bien conocida de Juana de Arco.

(9). El nombre Nyneve encierra una interesante polisemia. Es el nombre de una ciudad asiria, considerada la actual Mosul en Iraq. También se conoce como el nombre de una sacerdotisa.

(10). La expresión maestro aparece en mayúsculas en el original.

(11). Utilizo las nociones de conectividad y fluidez propuestas por Guilles Deleuze y Felix Guatarri en *El Antiedipo*, en cuanto para estos filósofos el deseo sexual es productivo y busca la conectividad para hacerse realidad. Sin embargo, no es mi intención interpretar a Leola o sus acciones en términos de una máquina deseante. Este concepto ha sido utilizado por el investigador medievalista Jeffrey J. Cohen, quien lo utiliza en su libro *Medieval Identity Machines* para analizar textos de la tradición medieval inglesa como *El caballero de la carreta*.

(12). Los cátaros en la novela son cristianos sensatos civiles y pacíficos que cuestionaban el dogma represivo y autoritario de la iglesia y a la corrupción de los clérigos. Considerados herejes, muchos murieron en la hoguera.

(13). La leyenda del travestismo de la papisa Juana es una de las más famosas en la época medieval. Aunque con variaciones la leyenda en términos generales señala que Juana nació en Inglaterra, hija de un hombre letrado que de niña la lleva a Mainz donde

aprende a leer y a escribir. Enamorada de Ulfilias, un monje, Juana se disfraza de hombre y entra al monasterio para estar cerca de él. Juntos se van después como peregrinos a Atenas donde ambos (ella todavía vestida de hombre) se dedican concienzudamente al estudio de la filosofía, la teología y las letras. Ulfilias muere y Juana, decepcionada, decide regresar a Mainz, pero en Roma descubre que su fama de erudita ha crecido y empieza a dictar conferencias en Roma. Su reputación la lleva a ascender en la jerarquía eclesiástica y a la muerte del Papa León en 850, llega a ser el Papa Juan VIII. Enamorada de nuevo, esta vez de un Benedictino español, queda embarazada y da a luz a un niño en plena procesión papal. Se dice que ambos murieron poco después, pero otra versión de la leyenda señala que el hijo de Juana llegó a ser Papa, bajo el nombre de Adrian III. Véase Vern L. Bullogh, "Transvestites in the Middle Ages", pp. 1388-1389. Además, del artículo de Bullogh, Alain Boureau ha publicado un libro intitulado *La papesse Jeanne* que dedica en su totalidad a la investigación e interpretación del mito.

(14). Para más información sobre este tema véase Judith Butler, *Gender Trouble*, y Rossi Braidotti *et al*, *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*.

(15). Utilizo el termino en tránsito para enfatizar tanto la movilidad constante de Leola y Nyneve, como el uso del lenguaje, los cuales se avienen bien con la perspectiva teórica de Rosi Braidotti en el capítulo tres, titulado "Mothers, Monsters and Machines" de su libro *Nomadic Subjects*.

(16). Leola representa con su traje de metal, sobreveste, espada, casco, y cinturón, una combinación de máquina y organismo- combinación que, guardadas las proporciones, es similar al concepto de cyborg, propuesto por Donna Haraway en su conocido texto: "A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century."

(17). El nombre polisémico de la protagonista es parte de estos cambios y de la fusión de características femeninas y masculinas que representa la protagonista. El nombre Leola contiene el masculino Leo, que pasó del griego al latín con el significado de león, y el sufijo "la" para indicar el femenino de este animal, conjuga las propiedades de ambos. Es decir, como "el rey" Leola ataca, ronda la tierra, ruge en la lucha, pero también cuida de las personas que encuentra a su paso: Gastón, Guy, Alina, la supuesta aojadora, Violante, la hija de Madame Lumière, y acepta servir de guía y protectora en un largo viaje para un grupo de mujeres cátaras que buscan refugio. El nombre contiene también la conjugación de la primera persona del verbo leer. Y también puede guardar una relación con el signo zodiacal de Leo.

(18). La palabra esperanza en este ensayo es afín a la utilizada por Javier Escudero en su libro *Rosa Montero: Hacia una ética de la esperanza*.

(19). Vale la pena añadir aquí que el comportamiento belicoso de Leola nos permite pensar sobre cómo de una manera u otra, las lectoras y los lectores de la novela participamos no sólo de la narrativa, sino de lo que ocurre fuera de ella como copartícipes activos o pasivos en la violencia de la pobreza y las guerras en nuestro

mundo actual. La novela y la voz narrativa que se concentra siempre en el tiempo presente, tienen por lo tanto una poderosa connotación actual por cuanto a causa de múltiples guerras y conflictos en el mundo millones de mujeres y hombres se encuentran en situaciones límites, que obligan solo a ocuparse de sobrevivir un día más.

(20). Violante, además de ser una mujer valiente, es también una enana. Al parecer Montero tiene cierta predilección por este tipo de personaje. De hecho, en la novela *Bella y oscura*, uno de los personajes principales es caracterizado como una enana.

(21). En la entrevista intitulada *Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo*, realizada por Javier Escudero, Montero afirma que las vidas de los personajes en circunstancias extremas “están más desnudas, carecen del maquillaje de la vida que da lo burgués,” el cual busca maquillar toda suerte de horror. Sostiene además que en los “extremos la vida se observa de una manera mucho más sustancial, más como es.” (329-330)

Obras citadas

Beauvoir, Simone de. 1949. *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.

Birke, Lynda. 1999. *Feminism and the Biological Body*. Edinburg University Press.

Boureau, Alain. 1988. *La Papesse Jeanne*. Paris: Aubier.

Braidotti, Rosi, Amalia Fischer Pfeiffer, Gabriela Ventureira, y Maria Luisa Femenias.

2004. *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa.

---. 1994. Mothers, Monsters, and Machines. *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, 75-94. New York: Columbia University Press.

Breger, Claudia. 2005. Feminine Masculinities: Scientific and Literary Representations of "Female Inversions at the Turn of the Twentieth Century. *Journal of the History of Sexuality*. 14:1/2, 76-106, Austin: University of Texas Press.

Bullough, Vern L. 1974. Transvestites in the Middle Ages. *American Journal of Sociology* 79, (6): 1381-94.

Butler, Judith. 2005. *Giving an Account of Oneself*. 1st ed. New York: Fordham University Press.

---. 1998. Sex and Gender in Simone de Beauvoir's Second Sex. *Simone de Beauvoir: A Critical Reader*, ed. Elizabeth Fallaize, 29-42. New York: Routledge.

---. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Thinking Gender. New York: Routledge.

---. 1997. Performative Acts and Gender Constitution. *Writing on The Body. Female Embodiment and Feminist Theory*. Ed. Katie Conboy, Nadia Medina y Sarah Stanbury, 401-425. New York: Columbia University Press.

- Cameron, Deborah. 1990. *The Feminist Critique of Language: a Reader*. New York: Routledge.
- Castro-Klarén, Sara. 2003. *Narrativa femenina en América latina: Prácticas y perspectivas teóricas*. Madrid: Iberoamericana.
- Cixous, Hélène. 1975. Le Rire de la Méduse. *L'Arc* 61: 39-54.
- Cohen, Jeffrey Jerome. 2003. *Medieval Identity Machines*. Medieval cultures; v. 35. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. 1977. *Anti-oedipus : Capitalism and Schizophrenia*. New York: Viking Press.
- Escudero Rodríguez, Javier. 2006. *La narrativa de Rosa Montero: hacía una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Escudero Rodríguez, Javier. 1997. Rosa Montero: entre la literatura y el periodismo. *Revista De Estudios Hispánicos* 31, (2): 327-42.
- Fallaize, Elizabeth. 1998. *Simone de Beauvoir : A Critical Reader*. London; New York: Routledge.
- Feinberg, Leslie. 1998. *Transliberation: Beyond Pink and Blue*. Boston: Beacon Press.
- Fuss, Diane. 1989. *Essentially Speaking: Feminism, Nature and Difference*. New York: Routledge.

Gatens, Moira. 1991. A Critique of the Sex/Gender Distinction, en *A Reader in*

Feminist Knowledge, ed. Sneja Marina Gunew, 139-157. London: Routledge.

Repensando a Frida Kahlo en el centenario de su nacimiento

[Diana Palaversich](#)

University of New South Wales

Después de la amputación de su pierna derecha poco antes de su muerte en 1954 Frida Kahlo dibuja en su diario la pierna amputada con alas y escribe debajo de la imagen la frase, “Pies pa’ que los quiero si tengo alas pa’ volar”. Más de medio siglo después “La Frida Kahlo Corporation”, la misma que en 2005 había lanzado un tequila con el nombre y la imagen de la pintora, anuncia en mayo de 2007 el lanzamiento de cinco modelos de “tenis” de marca Converse en los cuales se reproducen pinturas, firma e imágenes de la pintora. Es altamente irónico pero nada sorprendente que en 2007, en el centenario de su nacimiento, Frida Kahlo parece más presente a lo largo del mundo como una marca registrada, explotada en innumerables objetos de consumo, que como uno de los pintores más originales del Siglo XX. Es también irónico que la misma persona que pasó la gran parte de su vida militando por el Partido Comunista y despotricando en contra del capitalismo hoy en día esté convertida en una mercancía lucrativa, vendida por una corporación capitalista, “La Frida Kahlo Corporation”, encabezada por su propia sobrina, Isolda Pinedo Kahlo, y el empresario venezolano, Carlos Dorado, quienes comparten el derecho exclusivo al uso de la imagen, la firma y el nombre de la pintora. (1)

La excesiva comercialización que se ha estado llevando a cabo en los últimos dos decenios, ha conducido en México a un repudio casi irracional de la artista. En un artículo que conmemora cincuenta años de la muerte de Kahlo, publicado en 1994 en el *Artnews*, Judd Tully nota con evidente sorpresa la discrepancia entre el elogio internacional de la artista y la aversión que inspira en su país natal, particularmente en los círculos artísticos e intelectuales. Para ilustrar el hecho de que en los primeros años de los 90 en dichos ámbitos ya se percibían señales inequívocas de una creciente irritación con la pintora, Tully cita a Magda Carranza, en aquel entonces la curadora en el Centro Cultural/Arte Contemporáneo en el D.F.: “In Mexico people are sick and tired of Frida. We don’t put Frida at the level of Saint like she is in the US and Europe. She was always the wife of Diego Rivera. It is definitely an American invention and a marketing thing. I honestly think she is overrated.” (128) Los comentarios despreciativos citados por Tully culminan con la observación vitriólica de una artista chicana no identificada cuya opinión discrepa dramáticamente con aquella expresada por la mayoría de las pintoras y escritoras chicanas para las cuales Kahlo, junto con la Malinche, la Llorona y la Virgen de Guadalupe ha representado el prototipo de la identidad femenina chicana: “Frida is a Frankenstein. She should be burried with a stake in her heart” (128). Si Tully hubiese hecho sus entrevistas en el año del centenario del nacimiento de la pintora, las respuestas habrían sido aún más virulentas puesto que la saturación con Kahlo y todo lo vinculado con su figura han llegado, por lo menos en México, a un punto preocupante.

Sin embargo, hay que reconocer que la aversión a Kahlo en México no se debe simplemente al entendible cansancio de todos por la parafernalia mercadotécnica que

rodea la marca registrada llamada “Frida”. Como se evidencia en la cita de Carranza, se debe también a la aceptación (in)consciente de los prejuicios machistas --no siempre dominio exclusivo del hombre-- que desconfían de la capacidad artística e intelectual femenina. La disposición negativa hacia Kahlo precede a la comercialización excesiva que repercute adversamente sobre la apreciación del valor artístico de su pintura. A Kahlo, desde hace mucho tiempo, no se le perdona en México su atractivo internacional, el hecho de que sus cuadros, rarísimas veces que han aparecido en las subastas de arte, hayan motivado pujas de precios más altas que los de cualquier otro pintor latinoamericano. (2) Tampoco se le perdona el que, fuera de México, haya logrado opacar la estrella de su marido, quien hoy por hoy y en contradicción con lo dicho por Carranza, es menos conocido como pintor en su propio derecho que como el marido de la Gran Frida.

La reciente celebración del centenario del nacimiento de Kahlo es un momento oportuno para poner en paréntesis, por muy difícil que parezca, tanto el fenómeno comercial como la biografía de la pintora, ampliamente conocidos e investigados, y en su lugar enfatizar el hecho de que la artista fue uno de los pintores --el uso del masculino es deliberado-- más innovadores del siglo XX. Mi propósito aquí es identificar aspectos novedosos de la gramática visual inaugurada por Kahlo en los años 30 y 40 que dieron paso a la representación de una serie de conceptos que apenas desde los años 90 y el auge de la teoría postmoderna adquirieron un adecuado lenguaje teórico manifiesto en la intervención subversiva en la representación de la mujer y el desnudo femenino como la piedra angular de la pintura modernista; la representación del cuerpo enfermo-sintomático-d discapacitado; y la práctica de *performance* y *versioning*.

Reinterpretado el desnudo femenino y el cuerpo como espectáculo

Uno de los aportes más notables de Kahlo al arte universal es su intervención radical en la representación tradicional de la mujer, particularmente en cuanto concierne a su dos roles de siempre: la “mujer sexual” encarnada en el desnudo femenino; y la “mujer domesticada” retratada en los tranquilos ámbitos domésticos en los cuales desempeña el rol ‘no-problemático’ de esposa y madre.

En un artículo que examina la ideología que enmarca históricamente el género o la categoría estética llamada el “desnudo femenino” Lynda Nead subraya que

the female nude is not simply one subject among others, one form among many, it is *the subject, the form*. It is a paradigm of Western high culture with its network of contingent values: civilization, edification, and aesthetic pleasure. The female nude is also a sign of those other, more hidden properties of patriarchal culture, that is, possession, power, and subordination (326).

Se podría decir que Kahlo literalmente arrebató de las manos de los pintores masculinos dicha categoría visual que, como apunta Neal, da testimonio a la construcción patriarcal de la subjetividad y la sexualidad femenina. Partiendo del predicamento particular de su propio cuerpo y la experiencia personal, la pintora da un paso más, convirtiendo lo privado e íntimo en público y colectivo. Al hacerlo, problematiza la representación idealizada del desnudo femenino y pone énfasis en la facticidad biológica de este cuerpo y la posición que tiene dentro de los discursos

sociales y sexuales de la época. Su acercamiento revolucionario a la representación de la mujer en el arte visual fue reconocido por la influyente crítica de arte, Gloria Orenstein, en uno de los primeros artículos analíticos sobre Kahlo, publicado en el prestigioso *Feminist Art Journal* en 1973: “She addresses herself directly, intimately and viscerally to all women, and was the first woman artist to give aesthetic form to the drama of her biological existence” (3).

Uno de los elementos visuales que brindan el filo radical y dramático a la representación del desnudo es el empleo de la ‘impura sangre femenina’ que permite a la pintora desestabilizar la noción idealizada del “desnudo femenino” como espectáculo voyeurista subordinado al placer masculino. (3) Al representar los cuerpos femeninos mediante los signos de lo abyecto --cuerpos heridos, mutilados, sangrantes, dolientes, cadáveres-- ella sabotea la gratificación del placer visual masculino y obliga al espectador a prestar atención a los tabúes sociales que rodean el cuerpo de la mujer y sus funciones biológicas.

En una serie de pinturas en las cuales la sangre femenina es un símbolo visual recurrente Kahlo ofrece en los años 30 comentarios sobre la maternidad, la sexualidad y la posición social de la mujer, sin precedentes en el arte universal. Se puede decir que ni siquiera a las puertas del siglo XXI existen pinturas capaces de superar el poder de choque y desafío que todavía, a casi 80 años de su creación, poseen cuadros como *Mi nacimiento* (1932) en cuyo centro aparece la vagina abierta y dilatada de la madre muerta y saliendo del cuerpo la cabeza de Frida Kahlo; o *El Hospital Henry*

Ford (1932) que representa el tópico tabú del aborto que, como el del parto, es normalmente reservado para los espacios más íntimos. Kahlo convierte en públicos dichos actos, representando lo que fue culturalmente ‘no-representable’ en su época: la impura sangre femenina, la maternidad fracasada y la vagina, en cuyo aspecto abierto y penetrable, según lo señalado por Octavio Paz en los 50, yace la base del concepto mexicano de la inferioridad femenina. Al representar la maternidad malograda mediante escenas de parto y aborto, al pintarse a sí misma cigarrillo en mano y acompañada de una muñeca como si fuera su hija siniestra, y al exhibir en su casa un frasco con su propio feto abortado, la artista interviene de una manera radical y subversiva en el concepto sagrado de la maternidad. Se trata de una actitud particularmente audaz en un país católico y conservador como lo fue, y sigue siendo en buena medida, México, donde la definición misma de la mujer todavía está estrechamente ligada a su capacidad biológica de procrear.

La pintora es también irreverente y no convencional en cuanto a la representación de la sexualidad. Su trato de este tópico va a contrapelo de los conceptos patriarcales y heteronormativos de la mujer como un ser cuya sexualidad sólo puede ser concebida y definida en relación al hombre. En *Recuerdo de la herida abierta* (1938) Kahlo pinta una escena auto-erótica y juguetona: sentada con las piernas abiertas, exhibe una herida sangrienta en su entrepierna, mientras que su mano derecha está escondida debajo de las faldas levantadas, en una posición que alude a la masturbación. La “herida abierta” en la pierna apunta metonímicamente a la vagina como sitio simbólico de la inferioridad o vulnerabilidad femenina, convertido ahora por Kahlo en un sitio de placer y

autoerotismo. *Dos desnudos en el bosque* (1939) contribuye por su parte a reforzar la idea de la sexualidad y el erotismo femenino que no necesitan la presencia del varón.

El tema de la sangre femenina aparece también en otros contextos. *Unos cuantos piquetitos* (1935) es su cuadro más cruento inspirado en un nota periodística que comenta la muerte violenta de una mujer asesinada por su marido quien la sorprende con un amante. Con este cuadro, pintado en la técnica del exvoto, Kahlo recrea visualmente el texto de la crónica roja e introduce en la historia del arte el tema de la violencia doméstica, es decir, el uso de la fuerza masculina contra la mujer, otro tema silenciado, ‘privado’ y no-representable, que sólo décadas después va a ser denunciado y expuesto a la opinión pública por las feministas. (4) En *El suicidio de Dorothy Hale* (1938) la pintora rompe otro tabú, la representación del suicidio. A la vez, con esta pintura, subvierte la representación tradicional de la mujer joven y bella --el objeto codiciado del arte universal-- reemplazándola con el cadáver de Hale, desangrándose en el asfalto de una calle en Nueva York. Dicho cuadro, como señala Hayden Herrera, chocó profundamente a la madre de la mujer suicidada como también a la amiga de Hale que lo comisionó.

De hecho, la palabra “choque” es la que mejor describe la recepción de la obra de Kahlo en México de la época donde, como nota el crítico Luís Martín Lozano en el documental *Dos Fridas* (2003), sus pinturas se consideraban grotescas, chocantes, y vulgares. La recepción negativa en México de las imágenes inquietantes producidas por Kahlo demuestra la resistencia cultural hacia la representación visual y pública de los

tópicos íntimos tratados por la artista. Asimismo, comprueba que en la época en que las pintó no existía un lenguaje estético o teórico que permitiese entender cabalmente tanto la gramática visual empleada como la política de género que enmarcaba su obra. Había que esperar a los 70 y 80 para que la teoría feminista del arte hiciera posible interpretar su producción visual mediante un enfoque que trascendiera lo meramente personal; y a los 90 para que las teorías contemporáneas centradas en el cuerpo ayudaran a explicar su intervención radical en la representación del cuerpo enfermo y discapacitado.

El trato de los temas mencionados demuestra que Kahlo manejaba una política de representación femenina más radical que aquella de cualquier otro pintor o pintora de su época, incluyendo también las obras de los surrealistas consideradas como las más innovadoras y revolucionarias de ese período. A través de las imágenes sangrientas y desafiantes la pintora expuso limitaciones del discurso social en torno de la definición de la mujer, trazando así el camino para una representación femenina alternativa. Su estilo --definido por la influencia del arte popular mexicano-- la temática e iconografía han tenido influencia directa e indirecta sobre numerosas artistas de las generaciones posteriores dentro y fuera del mundo hispano.

En cuanto la influencia o la resonancia de Kahlo sobre el arte contemporáneo en el mundo hispano, entre numerosos casos destacaré dos artistas cuya obra ha tenido reconocimiento mundial. Las referencias directas y ecos lejanos y cercanos de Kahlo se notan en una buena parte del trabajo de la pintora y *performance* artista cubano-americana, Ana Mendieta (1948-1985), cuya vida y muerte enigmática a la edad de 36

años han inspirado, como en el caso de Kahlo, un morbo excesivo que repercutió negativamente sobre la apreciación más cabal de su obra. Su caída, bajo circunstancias sospechosas, del alto piso de un rascacielos neoyorkino de por sí es evocativa del suicidio de Dorothy Hale, de la pintura de Kahlo. En sus series conceptuales tales como “Tree of Life”, “Body traces” o “La tierra”, es notable la influencia de la pintora mexicana sobre las exploraciones de Mendieta en torno del cuerpo femenino, su facticidad, sexualidad, mortalidad y su lazo con la naturaleza. Desnuda y cubierta con sangre, lodo, pintura, u otros materiales ‘untables’, Mendieta devuelve su cuerpo a la naturaleza fusionándose con árboles, agua, tierra; o se entrega a la muerte, acostándose desnuda y cubierta con flores en una tumba prehispánica en Oaxaca. (http://www.frieze.com/images/back/p1285_mendieta.jpg) Este tipo de *performance* apunta intertextualmente a varias pinturas de Kahlo, en particular *Raíces* (1943), *El sueño* (1940), y *Paisaje* (1946) en las cuales el cuerpo de Kahlo se (con)funde con la naturaleza y sus ciclos eternos de vida y muerte.

Aunque la obra de Kahlo por razones obvias ha marcado más las artistas que los artistas hispanos, en el caso del pintor mexicano, Julio Galán (1959-2006) esta influencia ha sido sin duda excepcional. Su obra está decididamente marcada por la influencia de su compatriota. Galán, como Kahlo, se pinta obsesivamente a sí mismo y comparte con la pintora una serie de elementos comunes tanto temáticos --el dolor, la violencia, la amigüedad sexual, el deseo homosexual-- como iconográficos --lágrimas, sangre, muñecas siniestras, un catolicismo sangriento, la cultura popular mexicana, el exvoto. Al igual que Kahlo, pasa horas cada día arreglándose, escogiendo y combinando su ropa. En los ámbitos tanto públicos como privados las apariencias de Galán --

maquillado, perfumado y ‘disfrazado’ de múltiples identidades de las cuales ninguna es más auténtica o falsa que la otra-- son siempre un *performance*.

(http://www.replica21.com/archivo/artistas/g/j_galan/132_galan.jpg) En uno de esos raros caprichos del destino, muere prematuramente, como Kahlo, a la edad de 47 años.

La influencia de Kahlo es aún más transparente en el caso de la pintora tejana, Lynn Randolph, quien suscitó el interés de la crítica cuando Donna Haraway, autora del clásico *Symians, Cyborgs, and Women*, escogió su pintura, titulada *Cyborg*, para la portada de dicho libro. (<http://asuartmuseum.asu.edu/randolph/rand1.jpg>) Este cuadro que representa a una mujer híbrida en cuya imagen se superponen la mujer chamana de las culturas autóctonas y la mujer científica, deja entrever la inspiración directa de Frida Kahlo y Remedios Varo a quienes la misma Randolph reconoce como influencias importantes o significativas en su producción artística.

Refiriéndose al dicho cuadro, Haraway señala:

The image, entitled *Cyborg*, is a work of Lynn Randolph in 1989. The image itself is full of iconic representations and rich with ideas concerning the cyborg existence. The central figure is one of a woman of color with a large spirit-like feline draped atop her [...] What is most important about the image is the central figure. She embodies the still oxymoronic simultaneous statuses of woman, ‘Third World’ person, human, organism, communications technology, mathematician, writer,

worker, engineer, scientist, spiritual guide, lover of the Earth. This is the kind of ‘symbolic action’ transnational feminisms have made legible.

This image draws upon the ideas of the feminist cyborg theory and the cyborg’s relations to feminism. With elements of both nature and science depicted in the image, the complexities of the cyborg identity are almost fully represented.

Es evidente que el concepto de *cyborg* para Haraway no es sólo aquel de un cuerpo en que se fusionan partes orgánicas con las inorgánicas, sino más que esto, es una metáfora de toda identidad híbrida y de disolución de fronteras entre las oposiciones binarias hombre/mujer, europeo/indígena, mito/realidad, ser humano/máquina, ser humano/naturaleza. Para la autora, el concepto del “mestizo” y el “mestizaje” representan la encarnación perfecta de su noción de *cyborg* que, por ejemplo, en la literatura, se ve expresado en la fusión lingüística del español e inglés que se da en la escritora chicana, Cherrie Moraga. Es a partir de esta conceptualización metafórica de *cyborg*, como un ser híbrido en su sentido más amplio, que se hace posible leer a Kahlo bajo el mismo signo, menos por la asociación de varias de sus pinturas con el cuerpo-máquina o el cuerpo posthumano, que por el espíritu que permea el conjunto de su producción ‘mestiza’ en la cual dialogan, se topan y se fusionan lo masculino y lo femenino, lo heterosexual y lo homosexual, lo indígena y lo blanco, lo mexicano y lo estadounidense, la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, el ser humano y la tierra.

(5) Las siguientes palabras de Haraway apoyan este tipo de recontextualización de Kahlo:

My cyborg myth is about transgressed boundaries, potent fusion, and dangerous possibilities...from another perspective, a cyborg World might

be about lived social and bodily realities in which people are not afraid of their joint kinship with animals and machines, not afraid of permanently partial identities and contradictory standpoints (154).

El cuerpo sintomático-discapacitado

El segundo elemento, posiblemente más significativo, que constituye un aporte original de Kahlo al arte del Siglo XX es la representación del ‘cuerpo sintomático’ como sujeto y objeto artístico. En las pinturas que tratan esta temática Kahlo se autorrepresenta desde la ventaja de una doble posición que ocupa como paciente, un cuerpo dócil sometido al discurso y la tecnología de la época; y como artista, un ente activo que se observa a sí mismo en su rol de enferma.

En *Sin esperanza* (1945) la pintora toma el papel de una paciente dócil que obedece consejos médicos de guardar cama. En *La columna rota* (1944) ella ‘corta’ su cuerpo, decenas de veces abierto en las intervenciones quirúrgicas, para mostrar su espina dorsal en ruinas y el corsé ortopédico que la mantuvo derecha la mayor parte de su vida. En *Frida y la operación cesárea* (1932) se representa a sí misma en una intervención quirúrgica que nunca iba a realizarse y que luego de unos meses, cuando su embarazo se malogra, se convierte en la representación de otra intervención médica, la del aborto, *El Hospital Henry Ford* (1932). *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946), ofrece una doble imagen de Kahlo como paciente sangrante e inconsciente en la mesa del quirófano, y como paciente recuperada, sentada en una silla de ruedas

lista para salir del hospital con el corsé en la mano. En *Autorretrato con el retrato de Dr. Farill* (1951) y en *Autorretrato con Stalin* (1954) Kahlo es una mujer discapacitada en silla de ruedas; mientras que en *El marxismo dará salud a los enfermos* (1954) se sostiene en las muletas pero está lista a dejarlas caer, curada por el milagro de la fe marxista. Es interesante señalar que Kahlo no representa en sus cuadros la pierna amputada, pero sí dibuja en su diario, tanto su pierna como su pie amputados.

Debido a la persistente representación visual de los múltiples problemas de salud que la aquejaban es lógico que el cuerpo herido sea un tema clave e ineludible en el vasto corpus crítico sobre la obra de la pintora. La crítica sobre este tema se puede agrupar en torno de tres ejes prevaecientes: uno, la ‘pintura como terapia’ según la cual Kahlo pinta para sanar su cuerpo herido y su psique fragmentada (Lowe, Dosamantes, Grinberg, Rico); dos, la Santa Frida o la Gran enferma que la asemeja a los mártires cristianos, debido a su sufrimiento tanto físico como emotivo (Herrera, Zamora, Kettenman); y tres, la “autopatografía” que trata la representación del cuerpo enfermo como si fuera un informe clínico (Budrys, Lomas, Vázquez Bayod) a partir del cual se pueden reevaluar, y re-diagnosticar las enfermedades de la artista.

Aunque los acercamientos desde estas tres perspectivas al cuerpo enfermo de Kahlo son completamente válidos y ayudan a entender el predicamento corporal de la artista, tienen un problema. Al colocar el signo de igualdad entre la vida de la pintora y su arte - como entre muchos lo hace Lowe para la cual la producción artística de Kahlo es “unmediated illustration of biographic events” (65)-- estos acercamientos ignoran por

completo el significado cultural de las imágenes del cuerpo herido y discapacitado, y el lugar pionero que éstas ocupan en el contexto del arte del Siglo XX.

Como llevo señalando, las representaciones y variaciones corporales de Kahlo han tenido marcada influencia sobre el *Body art* de los 70; las indagaciones artísticas sobre el cuerpo postmoderno y posthumano de los 90; y han sido citados en los estudios que pertenecen al campo emergente de los Estudios de discapacidad (*Disability Studies*). Estos últimos, cabe señalar, no han sido debidamente examinados ni aplicados al estudio de la literatura o artes visuales de América Latina. (6)

El hecho de que Kahlo no sólo tenía un ‘cuerpo herido’ sino también un ‘cuerpo discapacitado’ se comprueba en un estudio más reciente sobre la enfermedad en Kahlo, realizado por el médico-neurólogo, Valmantas Budrys. Éste atribuye la causa de los dolores crónicos que padecía a los “defectos neurológicos” congénitos, que preceden el accidente fatal de 1925, como también a las intervenciones quirúrgicas innecesarias que exacerbaban el dolor ya existente. Budrys ofrece un listado de padecimientos corporales de la artista que la marcan como un ser ‘discapacitado’, aún antes de su nacimiento, debido a la anomalía congénita, *spina bifida*; y la poliomielitis que contrae en su infancia y que deja su pie derecho deformado y la pierna más corta:

Congenitally and probably as a consequence of the polio infection, Kahlo's crippled leg and toe deformity were the source of recurrent foot skin sores, infections, chronic ulceration (finally ending in foot gangrene

and amputation) and pain. Her congenitally abnormal spinal column, leg deformity, the displacement of several vertebrae after the traffic accident, her a-dynamic spinal muscle atrophy due to prolonged use of orthopedic corsets led to spinal column instability, chronic asymmetrical overstretching of the spinal muscles and back pain.

La obvia deformación de su pierna le valió toda la vida el apodo denigrante de ‘pata de palo’ y ‘la coja’, apelaciones de que se valen los sanos para estigmatizar y marcar los cuerpos anómalos.

Debido al complejo cuadro médico citado por Budrys, no es de sorprenderse entonces que, Rosemarie Garland Thomson, en su libro seminal que inaugura el área de los Estudios de la discapacidad, *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*, escoge para la portada de su texto la pintura de Kahlo, *Autorretrato con el retrato de Dr Farril*. Se trata de un cuadro en el cual la artista se define a sí misma como una mujer discapacitada, en silla de ruedas, cuya creación visual está decididamente marcada por la enfermedad y el dolor: sostiene en su mano una paleta en forma de corazón en cuya sangre moja sus brochas para pintar.

En su perspicaz estudio de las representaciones de cuerpos discapacitados en la cultura y la literatura norteamericana, Garland Thomson sigue la transición histórica de estos cuerpos que define como “extraordinarios”, desde su presentación como esperpentos en los *freakshows* del siglo XIX hasta su representación visual y literaria en el siglo XX.

La autora, que de hecho no aborda directamente el caso Kahlo, analiza el significado cultural de las representaciones negativas de los cuerpos anómalos por parte de la sociedad ‘normal’ que tienden a concebirlos como símbolos de una desviación y perversión tanto corporal como moral.

El estudio de Garland Thomson, como los de Petra Koppers, y Linda Kauffman, centrados en los cuerpos ampliamente definidos como postmodernos y posthumanos, ofrecen un marco teórico apropiado para la comprensión y la resignificación de ciertos aspectos de la obra de Kahlo que no fueron ‘legibles’ en su tiempo.⁽⁷⁾ Estos estudios nos permiten identificarla como la primera pintora en la historia del arte que se ha ocupado de una manera sistemática de la representación del cuerpo sintomático o discapacitado. Nos permiten también reconocer en sus pinturas y dibujos la existencia de una implícita postura política evidenciada en el deseo de Kahlo de otorgar visibilidad al cuerpo anómalo, enfermo o herido, cuya condición normalmente se esconde y silencia, o cuando se convierte en símbolo de perversión y decadencia en aquellos que, como ya acabamos de comentar, no padecen el mismo predicamento. Además, la ‘exhibición’ pública del cuerpo anómalo ya de por sí es un acto político porque subvierte las normas estéticas y los códigos de la belleza que rigen la representación del cuerpo humano, particularmente femenino.

En cuanto a las indagaciones artísticas contemporáneas sobre el cuerpo discapacitado o anómalo se nota la existencia de dos vetas distintas, y ambas tienen resonancias con Kahlo: la una se fundamenta en la ‘anti-estética’, evidente en las autorrepresentaciones

de Bob Flanagan (1952-1996) y Jo Spence, que exploran lo abyecto y lo grotesco de sus cuerpos mutilados; y la otra muy diferente que, como en el caso de Aimee Mullin, examina las posibilidades eróticas y fetichistas del cuerpo discapacitado.

Conocido como “supermasoquista”, Flanagan padeció toda su vida de fibrosis quística que le obligó a pasar años en el hospital conectado a las máquinas que sostenían las funciones de su cuerpo. En sus altamente controvertidos *performances* de hospital se le ve acompañado de su pareja quien juega dos roles simultáneos, el de la enfermera solícita que atiende al paciente y el de la *dominatrix* que ‘canaliza’ el dolor convirtiéndolo en placer sexual. Flanagan perfora su cuerpo, crucifica su escroto o el pene en tablas de madera, imitando de una manera irónica los procedimientos médicos a los cuales está sometido. En el proceso, transmuta el dolor en un placer sadomasoquista, creando lo que Kauffman describe como “medical sublime” definido por “negative pleasure”.

Por su parte, Jo Spence, exhibe el torso envejecido con el pecho deformado a consecuencia de una operación de cáncer mamario y en cuya superficie ha escrito la palabra ‘monstruo’. Su ‘monstruosidad’, es decir la trasgresión estética, es doble ya que rompe dos tabúes establecidos: el de representar públicamente un cuerpo mutilado, como también el de exhibir desnudo un cuerpo envejecido. El *performance* del cuerpo marchitado y afectado por el cáncer --la antítesis de la imagen comercial y comercializada de cuerpo bello, sano y joven-- precisamente por ser de carácter público, no se puede interpretar como una simple “autopatografía”, es decir, un documento

biográfico de la enfermedad sin significado o repercusiones más amplias. El mismo argumento, como acabamos de ver, es aplicable a las representaciones del cuerpo herido de Kahlo que por su carácter de arte público trascienden un íntimo diario visual --la calidad que le atribuyen muchos críticos-- para convertirse en un comentario poderoso sobre los discursos sociales que regulan el comportamiento y la representación del cuerpo.

Es interesante el caso de Aimee Mullins, una joven y bella modelo, actriz y deportista cuyas piernas fueron amputadas cuando tenía un año. Representada en varios roles híbridos en la película experimental, *Cremaster 3* (Mathew Bereney) o las fotos de revistas de moda y deportes, Mullins es el objeto sexual por excelencia. Sus piernas amputadas --que reemplaza con una variada gama de prótesis que van desde las piernas de cristal completamente transparentes rematadas en tacón alto, y las piernas plásticas de una muñeca rota con uñas pintadas, hasta los resortes de metal ultra futurista-- devienen un fetiche sexual que aumenta aún más el *sexappeal* de su cuerpo que de otra manera sería

perfecto. (http://www.psu.edu/ur/archives/intercom_1999/Aug12/Images/Mullins_Aimee.jpg)

En las pinturas y dibujos de Kahlo se fusionan las sensibilidades exploradas en las representaciones de Flanagan, Spence o Mullin. Nueve flechas penetran el cuerpo de la Frida-venado en *La venadita* (1946), numerosos clavos cubren su torso desnudo en *La columna rota*, collares de coronas de espinas la hacen sangrar en una serie de

autorretratos. No obstante, todas estas imágenes --parecidas a las representaciones de San Sebastián sensualizadas por la cultura gay-- martirizan y sensualizan el cuerpo representado. Notar la presencia de cierto masoquismo y del deseo de hacer *performance* de su cuerpo herido no significa negar la realidad de su experiencia de dolor sino más bien notar la existencia de un juego consciente en los bordes de dolor y placer, en los límites borrosos entre el cuerpo espectáculo y el cuerpo sintomático, que la acercan a la sensibilidad del arte corporal contemporáneo. Al exhibir orgullosamente sus heridas, cicatrices y su cuerpo discapacitado, Kahlo rechaza el estigma con el cual los ‘sanos’ o los de cuerpo ‘completo’ normalmente marcan a los enfermos y a los diferentes. Sus representaciones son, además, una seductora invitación a asomarse a una forma diferente de corporeidad (*embodiment*), un llamado a confrontar los miedos y deseos reprimidos, a descubrir y tantear la fragilidad y la mortalidad propias.

La vida como *performance*

Aunque desde el principio he advertido que para los propósitos de este trabajo evitaré explayarme sobre la biografía de la pintora, en este momento es necesario que me refiera a un aspecto particular de su vida, y subrayo, no para comprobar que el arte refleja la vida, sino todo lo contrario, para confirmar el aspecto histriónico y ‘ficticio’ de las autorrepresentaciones cotidianas de la pintora. Tanto de sus pinturas, como de las fotos y testimonios de sus amigos se puede deducir que prácticamente toda la vida de Kahlo fue marcada por una intencionalidad performativa. Varias décadas antes de que la cantante Madonna pusiera de moda la práctica de constante reproducción y manipulación de las versiones de sí misma (*versioning*), Kahlo ya construía y reproducía en serie, cuadro por cuadro, foto por foto, diferentes versiones de sí misma,

confirmando *avant la lettre* la noción postmoderna de la identidad como un ente fluido, inestable y manipulable.

Sus retratos y fotos en los roles de Santa Frida, Gran enferma, Frida revolucionaria, andrógina, europea, e indígena, parecen validar las teorías contemporáneas sobre la identidad individual como un guión social inculcado y aprendido. En su repertorio de múltiples identidades no faltaron tampoco las representaciones de la Kahlo muerta. La foto de Kahlo como un cadáver adornado para el entierro figura en la primera página de su diario. Esta foto por un lado evoca la famosa foto de un militante muerto, tomada por Manuel Alvarez Bravo, y por el otro anticipa su propia muerte, ofreciendo un modelo estético para la coreografía y espectáculo de su cadáver.

La predilección por *versioning* se nota desde una edad muy temprana en las fotos tomadas por su padre, el fotógrafo profesional, Guillermo Kahlo. Estas dan testimonio de una cuidadosa coreografía de poses y vestimenta: en unas Kahlo es la virginal niña burguesa, o la estudiante comunista rebelde, y en otras es un ser andrógino, vestido en traje masculino al estilo *dandy*, popularizado en el mundo bohemio femenino y lesbiano de los principios del Siglo XX. Esta propensión al *performance* se hace aún más patente desde su boda con Diego Rivera en 1929, a partir de la cual adopta los trajes de Tehuana como su ‘marca registrada’ y signo de distinción.

Si bien la vasta mayoría de estudiosos de Kahlo interpretan, correctamente, la adopción del traje indígena como un acto político con el cual la pintora confirma su

alianza ideológica con la revolución mexicana, creo que sería equivocado no reconocer que estos actos no son sólo políticos sino en igual medida, parte del *versioning* y de un *performance* enteramente consciente y calculado, mediante el cual la artista construye ‘artificialmente’ una identidad indígena que de hecho no posee. Aparte de ayudarle a proyectar una disposición si no indígena entonces indigenista, el *costuming* de Kahlo tiene otros motivos igualmente importantes, relacionados con la inseguridad que sin duda sentía respecto a su cuerpo herido. Las faldas y vestidos largos que caen hasta el suelo esconden su pierna deformada y debilitada por la polio, disimulan su cojera, y más tarde, esconden primero el pie y luego la pierna amputada. En su *performance* cotidiano de Tehuana, Kahlo luce atractiva, exótica y llamativa, todo lo contrario del aspecto que se aprecia en las fotos en los cuales lleva vestimenta ‘europea’ de la época donde se ve pequeña e invisible, ‘fundida’ con el resto de la gente que la rodea. Atribuir solo la motivación política a la adopción de la ropa indígena, es un argumento difícil de sostener debido a los numerosos testimonios de sus amigos y sirvientes quienes confirman que la pintora pasaba cada día un mínimo de dos horas arreglándose y fabricando su imagen. Carlos Fuentes corrobora esta interpretación en la introducción al *Diario de Frida Kahlo*, acordándose de las apariencias públicas de Kahlo que presencié como niño, y donde ésta lucía siempre como “un árbol de Navidad, una piñata”. La figura de Kahlo, ataviada en trajes y joyería indígena, dejó también una impresión inolvidable sobre André Breton quien la describió como una encarnación surrealista de la mujer y “un objeto de arte caminante”. Esta calidad de una exótica obra de arte caminante, más que su condición de pintora, le garantizó aparecer en la portada de *Vogue* en 1938 como un *fashion icon*.

El estilo impecable de Kahlo y su infinita capacidad de disfraz y reinención ha inspirado a muchas estrellas del mundo del espectáculo. Madonna, Gwen Stefani, y Cristina Aguilera la nombran como su ícono del estilo predilecto y un modelo para emular. La cantante que tiene la deuda más obvia con la pintora es, sin duda, la mexicano-americana Lila Downs cuyo éxito internacional se debe en buena medida a su reciclaje postmoderno de la imagen y la figura de Kahlo. (http://www.moonstruckrecords.com/img/artist/lila_downs_full.jpg)

Al respecto de la noción de *versioning*, creo que no sería exagerado señalar cierta afinidad conceptual entre los autorretratos en serie pintados por Kahlo y los autorretratos fotográficos en serie de Cindy Sherman. En cada foto Sherman-modelo pasa por otra persona, es decir, ‘actúa’ situaciones y roles que la sociedad y los medios le otorgan a la mujer. El caso de Kahlo parece diferente a primera vista ya que deja la ilusión de ‘desnudar’ su ‘verdadero’ ser frente al espectador. Sin embargo, la verdad es, que como en el caso de Sherman, Kahlo está simultáneamente ausente y presente en sus autorretratos: su gesto impasible, la mirada ausente, el hecho de que nunca mira de frente al espectador y los múltiples roles que se asigna en diferentes pinturas, impiden el acceso a una realidad íntima de la artista. Esto se evidencia en *La máscara* (1945) en el cual Kahlo borra los límites entre la cara y la máscara, comentando la imposibilidad de alcanzar ‘la verdadera mujer’ detrás de la careta.

La afinidad entre las pintoras, cantantes y *performers* mencionadas se demuestra en una serie de puntos comunes que les permiten un alto grado de identificación y

reconocimiento a pesar de la barrera del tiempo. Mediante pinturas, fotos y *performances* estas artistas desafían los parámetros del comportamiento femenino ‘decente’ y cuestionan toda una serie de problemas relacionados con la regulación del comportamiento femenino. Todas usan el poder del disfraz y manipulan signos culturales para constituir identidades fluidas que cuestionan códigos y limitaciones de una feminidad socialmente construida. Para todas, la identidad es siempre un *performance*, el despliegue de una serie de máscaras y rostros entre los cuales ninguno es más auténtico que otro.

A modo de conclusión

Para terminar, se podría decir que en el centenario del nacimiento de Kahlo es imperativo suspender la irritabilidad y el rechazo provocados por la comercialización de su figura y de su nombre, y apreciar la contribución radical de Kahlo al arte del siglo XX, particularmente en cuanto concierne a la politización del cuerpo femenino y el cuerpo discapacitado. El hecho de que en este artículo he puesto poco énfasis sobre el contexto histórico, mexicano y mexicanista en el cual se desenvuelve su obra, no significa que ignore su importancia. Mi decisión de desenfatar este factor se debe al hecho de que la mexicanidad de Kahlo ha sido ampliamente aceptada por la crítica y no es necesario repetir argumentos de sobra conocidos. Donde han faltado los trabajos críticos es precisamente en el asunto que trato aquí: el legado artístico de Kahlo en cuanto a la resignificación del cuerpo femenino, enfermo y discapacitado. Sus representaciones desafiantes y memorables del cuerpo físico que envejece, se enferma,

pierde partes en las intervenciones quirúrgicas y al final perece, la han convertido en uno de los pintores del cuerpo más significativos del siglo XX, una artista que en los años 30 ha trazado el camino para el desarrollo del arte corporal contemporáneo. Al convertir la experiencia íntima de enfermedad y discapacidad en un hecho público Kahlo ha subvertido las reglas de la representación del cuerpo humano en el arte, particularmente en el caso de las representaciones idealizadas del cuerpo femenino. No sorprende, por lo tanto, que sus pinturas parecen más vivas y vigentes en nuestros días de lo que fueron en la época en la cual fueron pintadas. Es evidente que Kahlo ha pasado maravillosamente bien la prueba del tiempo.

Notas

(1) Ver el artículo “Frida Kahlo, ¿un producto a la venta?” en el cual la periodista Laura Castellanos traza la historia de la empresa surgida de la asociación de Isolda Pinedo Kahlo y el empresario venezolano, Carlos Dorado.

(2) Hace aproximadamente un año, la prestigiosa casa de subasta, Christi’s, vendió “Raíces” de Kahlo a un comprador anónimo por 5.6 millones de dólares.

(3) Mientras que en la historia del arte abundan representaciones de la heroica sangre masculina –las heridas del Cristo y las heridas de los soldados, entre otras posibles– lo mismo no se puede decir de la sangre femenina que está asociada en casi todas las sociedades humanas, como señala Julia Kristeva, con lo impuro y lo abyecto.

(4) Es interesante observar que en el dibujo que hizo antes de pintar este cuadro la artista escribe un texto diferente en la cinta que sostiene la paloma: “Mi chata ya no me quiere”; y al lado del marido al hijito de la asesinada quien llora al ver a su madre acuchillada.

(5) Si bien el concepto de *cyborg* no ha sido abarcado cabalmente en la crítica académica de Kahlo, el mismo ha sido nombrado en numerosos sitios en *internet* sin una elaboración más analítica. La primera vez se menciona en un sitio italiano de Daniela Falini (www.fridakahlo.it) dedicado a Kahlo. Sin embargo, debido a que la única manera viable de conceptualizar a Kahlo como *cyborg* es mediante la definición proporcionada por Haraway, donde *cyborg* es una figura metafórica estrechamente relacionada con el concepto de la identidad híbrida, el cuestionamiento y la disolución de fronteras binarias, tópicos que han sido analizados de sobra por los críticos de Kahlo, elaborar sobre Kalo-*cyborg* significaría repetir la temática ya agotada.

(6) Una excepción en este sentido es mi trabajo sobre la desarticulación corporal en los escritos de Mario Bellatin, donde aplico la teoría de la discapacidad a la obra literaria de un autor latinoamericano.

(7) Entendido a la manera de Linda Kauffman, el cuerpo posthumano, relacionado con el concepto de *cyborg* en su sentido de ser humano-máquina, es todo organismo que tenga injertos, implantes, prótesis, fragmentos de origen no-orgánico que se fusionan con el cuerpo o representan su extensión artificial. Esta definición es aplicable a Kahlo cuyo cuerpo ha sido intervenido en más de 30 operaciones quirúrgicas en las cuales se ha

empleado la tecnología médica más avanzada de la época; su cuerpo posee injertos de metal y de hueso transplantado; está sujetado por corsés de hierro y de tela, ‘fusionado’ con silla de ruedas o cama por largas temporadas; ostenta una bota ortopédica y más tarde una pierna protética.

Bibliografía

- Bergman-Carton, Janis. “Strike a Pose: The Framing of Madonna and Frida Kahlo”. *Texas Studies in Literature and Language* 35. 4 (1993): 440-452.
- Budrys, Valmantas. “Neurological Deficits in the Life and Works of Frida Kahlo”. *European Neurology* 55, 1 (2006). Documento electrónico.
- Castaño, Rodrigo (Director). *Dos Fridas*. Documental. Canal Once (2003).
- Castellanos, Laura. “Frida Kahlo, ¿un producto a la venta?” *Gatopardo* 79 (2007).
- Dosamantes-Beaudry, Irma . “Frida Kahlo. The Creation of a Cultural Icon”. *The Arts in Psychotherapy* 29. 1 (2002): 3-12
- Garland Thomson, Rosemarie. *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Garduño, Blanca y Rodriguez, Jose Antonio. *Pasion por Frida*. Catálogo. Museo estudio Diego Rivera (1991).
- Grimberg, Salomon. “Frida Kahlo: The Self as an End”, en *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
- Haraway, Donna. *Symians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*. New York: Routledge, 1991.

- Kauffman, Linda. *Bad Girls and Sick Boys: Fantasies in Contemporary Art and Culture*. Berkeley: University of California Press, 1998.
- Kettenmann, A. *Frida Kahlo 1907-1954. Dolor y pasión*. Köln: Benedikt Taschen, 1992.
- Kuppers, Petra. *Disability and Contemporary Performance: Bodies on Edge*. London and New York: Routledge (2003).
- Lindauer, Margaret. *Devouring Frida. The Art History and Popular Celebrity of Frida Kahlo*. Hanover: Wesleyan University Press, 1999.
- Lomas, David. "Body Languages: Kahlo and medical imagery", en Adler K. and Pointon M. ed., *The Body Imagined: The Human Form and Visual Culture Since the Renaissance* Cambridge University Press (1993): 5–21.
- Lowe, Sara (ed). *El Diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Madrid: Debate y Círculo de Lectores (2001).
- Meskimmon, Marsha. *The Art of Reflection. Women Artists' Self-Portraiture in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press, 1991.
- Nead, Lynda. "The Female Nude. Pornography, Art and Sexuality". *Signs* 15, 2 (1990): 323-336.
- Orenstein, Gloria. "Frida Kahlo: Painting for Miracles". *Feminist Art Journal* 2, 3 (Fall 1973):7-9.
- Palaversich, Diana. "Apuntes para una lectura de Mario Bellatin". *Chasqui* 32. 1 (2003): 25-38.

Rico, Aracelí . *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. México: Plaza y Valdés, 2000.

Tully, Judd. "The Kahlo Cult". *Artnews* 93. 4 (1994): 126-133.

Vázquez Bayod, Rafael. "Pintar la propia historia clínica", en Monsivaís, C. ed. *Frida Kahlo: una vida, una obra*. México: Era, 1992.

Avatares de la relación médico-paciente en

De Sobremesa de José Asunción Silva

[Karen Poe Lang](#)

Universidad de Costa Rica

El propósito de este escrito es mostrar, a partir de la novela *De sobremesa* del escritor colombiano José Asunción Silva, una de las marcas singulares del decadentismo hispanoamericano, a saber, su ubicación en el contexto del fin de siglo XIX como un modo de resistencia, desde el ámbito de la literatura, a la normalización científica de la sexualidad (1). El estilo decadente, sin llegar necesariamente a proponer un *ars erotica* constituye una crítica profunda y un acto de lo que Foucault definió en *La voluntad de saber* (73) como *scientia sexualis*.

Como es posible constatar en la novela de Silva -que dialoga extensamente con el discurso médico decimonónico- la categoría de perversión, que era el caballo de batalla de la moral imperante, toma un cariz inaudito al interior de la novela. Como ha propuesto Rosario : « El erotismo, en el contexto euroamericano es perverso a causa del modo como la conducta sexual y sus fantasmas fueron teorizados por los médicos desde el siglo XVIII. » (9)

A contrapelo del discurso pseudocientífico de los alienistas franceses, el texto de Silva propone un héroe decadente que se vanagloria de sus perversiones. *De sobremesa*

discute abiertamente con las tesis de Max Nordau sobre la degeneración del arte moderno y sostiene como su máximo valor, la exploración de todos los placeres. No negarse a ninguno. José Fernández llega incluso a plantearse la necesidad --señalada reiteradamente por Foucault-- de inventar nuevos placeres. Aunque el protagonista de Silva los llama vicios.

De sobremesa trastorna además el espacio abierto por la mirada clínica. Al establecer una relación erótica entre el paciente y algunos de sus médicos, desmonta el dispositivo que sostiene la racionalidad científica de su discurso. Además, sin excepción todos los galenos fallan en el diagnóstico del enfermo.

Como ha señalado atinadamente Foucault el surgimiento de nuevos nombres y nuevas formas de clasificación de las enfermedades fue posibilitado por la apertura de un nuevo espacio de visibilidad: el de la mirada clínica.

El rejuvenecimiento de la percepción médica, la viva iluminación de los colores y de las cosas bajo la mirada de los primeros clínicos no es, sin embargo, un mito; a principios del siglo XIX, los médicos describieron lo que, durante siglos, había permanecido debajo del umbral de lo visible y de lo enunciable; (...) es que la relación de lo visible con lo invisible, necesaria a todo saber concreto, ha cambiado de estructura y hace aparecer bajo la mirada y en el lenguaje lo que estaba más acá y más allá de su dominio. Entre las palabras y las cosas, se ha trabado una nueva alianza, que hace ver y decir, y a veces en un discurso tan realmente

“ingenuo” que parece situarse en un nivel más arcaico de racionalidad, como si se tratara de un regreso a una mirada al fin matinal (5).

Esta mirada clínica juega un papel protagónico en la novela de Silva, que registra diversas de sus posibilidades. Los diálogos entre los distintos médicos y el protagonista son fundados en esta mirada, casi siempre equivocada (errante), al menos en cuanto al diagnóstico de la enfermedad.

¿Cómo situar el texto de Silva en relación con este contexto, tanto en lo visible como en lo enunciable? Vernon Rosario (16) señala que los escritores realistas, naturalistas y decadentes franceses utilizaron la literatura proveniente del campo de la medicina, sus clasificaciones y nombres, para construir los retratos de toda una variedad de personajes degenerados y psicópatas. Aunque no soy especialista en literatura francesa me parece que es necesario distinguir el propósito que guiaba a los escritores de las distintas tendencias, ya que en Francia no es posible equiparar el uso que hicieron los autores del material que ofrecía el discurso de la medicina. Ni siquiera en el interior del decadentismo francés --pienso en las diferencias entre Baudelaire y Huysmans-- se podría decir que la perversión habría desempeñado un papel similar.

Por otra parte, considero que en el contexto hispanoamericano tampoco es posible equiparar el uso que hicieron los novelistas de estas tres corrientes literarias. Nuestros escritores realistas y naturalistas generalmente utilizaron fuentes científicas o pseudocientíficas para criticar ciertos aspectos de la civilización moderna, mas su

intención no era hacer de la perversión una virtud o un valor positivo. Sus novelas, por lo general, tienen más bien una intención pedagógica y moralizante.

En el caso de la novela de Silva es posible afirmar que, si bien la enfermedad juega un papel central, la visión del narrador no es nunca moralizante. Mi propósito es mostrar que el eje de significación del texto, más bien, pretende criticar la visión patologizante de la enfermedad, desde una postura que valora positivamente la perversión e incluso la degeneración.

En este sentido me parecen discutibles algunas afirmaciones de Molloy (187-201) respecto de los efectos que los textos decadentes franceses propiciaron en los escritores modernistas. Según esta autora, « los textos decadentes fueron leídos por los modernistas más por sus efectos titilantes que por su importancia transgresora y subversiva. Además afirma que una consecuencia del pánico homosexual del fin de siglo fue la eliminación casi total del cuerpo masculino de la literatura latinoamericana.» Estas dos observaciones, como intento mostrar más adelante, no son aplicables al texto de Silva. Por el contrario, el cuerpo (erótico y enfermo) de José Fernández está presente en toda la extensión de la novela.

Gabriel Giorgi ha planteado una hipótesis sugerente respecto de la forma en que el discurso de la medicina y el discurso estético se relacionan en la literatura modernista:

Mi hipótesis es que en la novela de Silva, y quizá en otros modernistas, el relato (o el texto) del enfermo es el espacio en el que discurso médico

y discurso estético entran en debate por las condiciones de representación del cuerpo -las estrategias de su visibilidad, las técnicas de la interpretación del síntoma, la etiología del mal- para extraer de esa representación energías políticas alrededor del sujeto, energías que elaboran las narrativas de su diferencia, la legitimidad de su insatisfacción y la rareza de su deseo. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/c1n1/ens.04.htm>.

Si bien, a grandes rasgos, comparto la opinión de Giorgi, parece posible precisar uno de los dos términos de la oposición: lo que la novela de Silva levanta contra el discurso de la medicina -más que un determinado discurso estético- son los placeres, el deseo de experimentar todas las sensaciones y la centralidad de la imaginación y la fantasía para la vida humana. Curiosamente, ésta es precisamente la indicación de Foucault: « Contra el dispositivo de la sexualidad, el punto de apoyo del contrataque no debe ser el sexo-deseo, sino los cuerpos y sus placeres. » (191)

He elegido *De Sobremesa* pues es un texto que expone ampliamente este debate y brinda varias posibilidades distintas de encararlo. Sin embargo, otras novelas del periodo como *Sangre Patricia*, *El donador de almas* y *La ciudad de los tísicos* enfrentan este problema desde la estética y la ética del decadentismo.

Como ha planteado Giorgi, *este debate entre discurso estético y discurso médico atraviesa y estructura la novela de Silva*. En *De Sobremesa* se exponen cuatro modelos de la relación médico-paciente, y una oposición discursiva entre el tratado del doctor Max Nordau *Degeneración* y el diario íntimo de María Bashkirtseff, joven rusa muerta

a los 23 años a causa de la tisis. Esta discusión textual, que toma partido por el diario en contra del tratado, refuerza la postura que es escenificada por los diálogos de los personajes.

La primera relación que aparece en la novela es la del protagonista José Fernández con su íntimo amigo, el médico Oscar Sáenz. Como ha señalado Giorgi, la novela tiene dos aperturas textuales: la primera es la sobremesa que ocurre en algún país suramericano y da título al texto, en la cual un grupo de amigos solicita al protagonista que lea su diario escrito en Europa; la segunda es propiamente la lectura del diario.

La sobremesa transcurre en la penumbra, luego de una opípara cena rociada con los mejores vinos y condimentada por el aroma del café y de finos tabacos. Desde el letargo producto de la digestión de los manjares y bebedizos se entabla un coloquio entre el protagonista y Sáenz que deja leer dos posiciones distintas ante la vida.

El médico está preocupado, más que por la salud física de su amigo, por el derroche de sus fuerzas en empresas diversas que lo apartan de su verdadera misión, a saber, escribir poemas:

(...) he comprendido la inutilidad de suplicarte que vuelvas al trabajo literario y te consagres a una obra digna de tus fuerzas y que cada vez que estoy aquí, prefiero no hablar para no repetirte que es un crimen disponer de los elementos de que dispones, y dejar que pasen los días, las semanas, los años enteros sin escribir una línea. (6)

Fernández responde a los reclamos de su amigo desde la postura diletante del esteticismo postulada por Oscar Wilde. No se trata de concentrar las energías en una obra de arte que lo haga inmortal, sino de hacer de la vida misma una obra de arte. Los oficios, aún el trabajo artístico, son para otro tipo de persona. Fernández quiere ser muchos hombres a la vez y eludir el peso de las clasificaciones.

-Poeta, puede ser, ese tiquete fue el que me tocó en la clasificación. Para el público hay que ser algo. El vulgo les pone nombres a las cosas para poderlas decir y pega tiquetes a los individuos para poderlos clasificar. Después el hombre cambia de alma pero le queda el rótulo. (10)

En su discurso, Fernández, indirectamente, le resta legitimidad al proceder de la medicina que nombra y clasifica las enfermedades al igual que la gente sencilla. Por otra parte, ésta será una de sus principales críticas al libro de Nordau, que etiqueta a los grandes artistas modernos como enfermos y degenerados. Quizá valdría la pena recordar el famoso aforismo de Nietzsche: *Somos científicos por falta de sutileza*. Es extremadamente importante la actitud del protagonista que se niega a ser clasificado, a asumir una identidad específica, aunque ésta sea la de poeta. Es como si hubiera descubierto, varias décadas antes que Foucault, las relaciones de poder que encubre toda clasificación. Si para Silva la apuesta es por la multiplicidad de identidades, el filósofo francés propone, como forma de resistencia al poder, la necesaria disolución o pérdida de toda identidad.

Más adelante, el protagonista argumenta a favor de lo que considero su tesis central a lo largo de toda la novela. Contra la miopía del discurso clasificatorio y pseudocientífico de la medicina, Fernández opone la pluralidad de experiencias, la estimulación de los sentidos, la intensidad de los placeres.

¡Ah! ¡vivir la vida! Emborracharme de ella, mezclar todas sus palpitaciones con las palpitaciones de nuestro corazón antes de que él se convierta en ceniza helada; sentirla en todas sus formas, en la gritería del meeting donde el alma confusa del populacho se agita y se desborda, en el perfume acre de la flor extraña que se abre, fantásticamente abigarrada, entre la atmósfera tibia del invernáculo; en el sonido gutural de las palabras que hechas canción acompañan hace siglos la música de las guzlas árabes; en la convulsión divina que enfría las bocas de las mujeres al agonizar de voluptuosidad; en la fiebre que emana del suelo de la selva donde se ocultan los últimos restos de la tribu salvaje... Dime Sáenz. ¿son todas esas experiencias opuestas y las visiones encontradas del Universo que me procuran, todo eso lo que quieres que deje para ponerme a escribir redondillas y a cincelar sonetos? (13).

Fiel al ideario decadente, Fernández exalta los placeres y la estimulación de los sentidos como la meta de su vida. No se trata de ser espectador, de usarla, ni de hacer algo con ella. La vida es para vivirla y gozarla. Nótese además que en su enumeración, la sexualidad genital es un placer entre otros, no el único y ni siquiera el más importante. La respuesta de Sáenz no se hace esperar:

Es claro que si el fin de todos tus esfuerzos me pareciera a tu altura, te aplaudiría, pero tu lo que quieres es gozar y eso es lo que persigues en tus estudios, en tus empresas, en tus amores, en tus odios. (...) Son los vicios nuevos que dices que estás inventando, esas joyas en cuya contemplación te pasas las horas fascinado por su brillo, como se fascinaría una histérica; el té despachado directamente de Cantón, el café escogido grano por grano que te manda Rovira; el tabaco de Oriente y los cigarros de Vuelta Abajo, el kummel ruso y el krishabaar sueco, todos los detalles de la vida elegante que llevas, y todas esas gollerías que han reemplazado en ti al poeta por un gozador que a fuerza de gozar corre al agotamiento... (14-15).

El médico -como portavoz de las creencias y temores de su época- es claro al señalar cómo lo que arruinará la vida de Fernández es su tendencia ilimitada de gozar, y manifiesta también un malestar, producto de cierta ambivalencia en la identidad sexual del protagonista, al que califica de “histérica”. Unas líneas antes de este párrafo ha declarado que su alcoba y su tocador son *dignos de una cortesana*. La inclinación desmedida por experimentar todos los placeres no excluye ninguno, incluso el homoerotismo y el travestismo. Al comparar a Fernández con una histérica y con una cortesana es evidente que la preocupación de la crítica se enfila hacia el factor sexual, tanto de la enfermedad como del oficio.

Como conclusión de este diagnóstico, Sáenz le receta a su amigo prescindir de todos los refinamientos y lujos y trasladarse a vivir a un pueblito pobre donde sólo pueda hablar con gente de campo y no tenga libros ni obras de arte que estimulen sus sentidos. Su intención es *salvarlo de sí mismo*.

Es importante señalar que esta conversación entre Sáenz y el protagonista envuelve la lectura del diario y cronológicamente es posterior a los hechos que se narran en éste. Por tanto, podría suponerse que la postura diletante asumida por Fernández es la coronación de su vida.

Cabe recordar que al interior del discurso médico y específicamente en la batalla contra la masturbación, se consideraba que la civilización y sus excesos eran las principales causas del mal. Tissot llega a establecer una asociación entre el agotamiento (físico y mental) de los hombres de letras y el de los onanistas. En el transcurso del siglo XIX los médicos reforzarán esta idea y además aportarán un nuevo elemento: las imaginaciones literarias y eróticas son la causa de *surmenages* que conducen a la molicie y el afeminamiento. Sobra decir que Tissot hubiera estado feliz con la receta de Sáenz a José Fernández. (2).

La concepción del carácter patológico del lujo y los placeres artificiales es encarnada por otros médicos de la novela. En estos personajes literarios es posible rastrear una gran preocupación por el estilo de vida que lleva el protagonista, que es caracterizado como mundano, lujoso, entregado a la fantasía y sin ningún objetivo práctico que le brinde sentido. Como propongo más adelante, las terapias que recomiendan los galenos

van desde el retiro al campo, lejos de la ciudad, al abandono de los sueños y el matrimonio, con el fin de regularizar la función sexual. Este último aspecto es fundamental, ya que la intención de los higienistas era hacer del sexo reproductor el modelo de normalidad. Paradójicamente, este hecho hizo que los médicos, que se autopercebían como científicos objetivos, nunca lograran abandonar el campo ideológico de la moral católica.

El segundo médico que aparece en la novela es Sir John Rivington, quien es introducido como un especialista de la psicología experimental y de la psicofísica, cuyas obras, entre las cuales resalta *La Higiene Moral*, lo sitúan a la altura de Spencer y de Darwin. Esta presentación exaltada es devaluada a medida que avanza la novela, e incluso, más adelante, será comparado con un vulgar Esculapio. Por otra parte, Alfredo Villanueva-Collado en « Max Nordau, cultura helénica e inversión sexual en *De Sobremesa* de José Asunción Silva » ha señalado que:

Silva se divierte anulando mediante la parodia la naturaleza normativa/restrictiva y en último caso absurda del discurso científico. En una estrategia “corrosiva”, el nombre mismo del médico refiere al contradiscurso artístico de la modernidad: Rivington’s es la casa editorial que publica el estudio sobre Dante escrito por la hermana de Dante Gabriel, María Francesca Rossetti.

(<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/index-files/vol12.htm/ciberletras>)

Los elementos del diálogo médico-paciente presentan argumentos que repiten con leves variaciones la conversación entre Sáenz y el protagonista. Pero la situación ha cambiado, pues en este caso no se trata de una sobremesa en casa del sujeto analizado, sino de una cita médica en el consultorio del especialista. En todo caso, curiosa, pues Fernández la describe como *una larga conferencia nocturna en la cual conversaron largamente por horas enteras*.

Otro dato extraño es que Fernández se prepara releendo todos los libros publicados por el médico, como si quisiera impresionarlo (¿seducirlo?) con su cultura y su inteligencia. Hay aquí una ambigüedad que la palabra “cita” pone en evidencia, pues esta se refiere a la cita médica pero también a la amorosa.

La demanda de ayuda es claramente espiritual, ya que Fernández se describe a sí mismo como poseedor de una perfecta salud corporal. De modo irónico dice:

Yo, falto de toda creencia religiosa, vengo a solicitar de un sacerdote de la ciencia, cuyos méritos conozco, que sea mi director espiritual y corporal. ¿Acepta usted el cargo?

-Lo acepto, contestó con gravedad sonriente, exigiendo de antemano - como los ministros que usted nombra- contricción por los pecados contra la higiene que usted haya cometido y el firme propósito de enmienda...

Cuénteme usted sus pecados... (109)

A continuación, Fernández narra los últimos meses de su vida, su amor desesperado por Helena, sus antecedentes familiares y sus proyectos para el futuro. Su relato transcurre del siguiente modo:

Oía sin quitarme los ojos que bajaba yo al suelo por momentos, sin mover una mano, sin que su impasible fisonomía griega tradujera la más mínima emoción. (109).

Es curioso el modo como está escrito este pasaje ya que se establece un continuum entre los ojos del médico (*oía sin quitarme los ojos que yo bajaba...*) que se vuelven los ojos tímidos del paciente. Hay algo de orden erótico en ese juego de miradas confundidas y ese temor expresado de *quitarme los ojos*. Vale recordar la importancia que daban los autores griegos a los ojos como motor de todo erotismo. ¿Por qué Fernández no puede sostener la mirada ante los ojos del médico de fisonomía griega? ¿Qué es lo que lo avergüenza? ¿Podría el lector imaginar una especie de turbación (de origen erótico) e incluso de rubor en el protagonista?

Luego es sometido a una serie de pruebas de inteligencia que incluyen una traducción del griego de un texto de Aristófanes, la resolución de una ecuación y un minucioso examen, como indica Fernández, *de todo mi cuerpo casi desnudo sobre un diván de marroquí negro*.

Giorgi, en el texto supracitado, ha señalado que:

Hay una especie de erotismo de la salud, donde los cuerpos masculinos se observan y se admiran en su vigor, como si la mirada médica se tornara, en cierto momento, regocijo estético y discretamente erótico ante el espectáculo del organismo saludable.

A pesar de que, desde el punto de vista de la enunciación, se filtra este homoerotismo de la contemplación mutua de los cuerpos, desde el enunciado el médico receta a su paciente que se mida en el uso de los excitantes, el té, el café y el vino. También culpabiliza a los narcóticos de su estado actual: « Es usted un predispuesto y son los predispuestos los que dan a la morfina, al opio, el éter, amplia cosecha de víctimas. » Para Rivington, Fernández debe regularizar su vida y todas las funciones corporales, para lo cual le recomienda que se dedique a un negocio, instale una fábrica y que deje de soñar y fantasear con la mujer imposible. Al igual que Sáenz, Rivington le aconseja al protagonista que abandone los placeres del cuerpo, pero además, he aquí un matiz nada desdeñable, los de la imaginación.

-Abandone usted esos sueños, continuó, abandone los sueños de gloria, de arte, de amores sublimes. De grandes placeres, la ciencia universal, todos los sueños. El sueño es enemigo de la acción. Piense usted, conciba un plan pequeño, realícelo pronto y pase a otro. (119)

Mención especial merece uno de los consejos. Según Rivington, el protagonista debe buscar a la muchacha que lo ha enamorado y casarse con ella para regularizar su

función sexual. Recomendación que le produce al protagonista “casi” espanto, ya que no había contemplado ni remotamente la posibilidad de casarse con Helena.

El episodio con el médico inglés se resuelve con la partida de Fernández hacia París, desde donde espera iniciar el proceso de búsqueda de la misteriosa mujer. Como ha señalado Villanueva-Collado, Silva pone a jugar a los dos médicos (Rivington y Charvet) un papel central en el desarrollo de los acontecimientos sobrenaturales que rodean a Helena. Rivington, por casualidad, posee el cuadro que atormenta al protagonista y que es el retrato de la madre de Helena. Luego Charvet se ocupará de resolver la segunda parte del enigma, ya que habría sido el médico que atendió a la madre de Helena, en su lecho de muerte, y, casi por casualidad, le brinda a Fernández el nombre del padre de su fantasmática amada.

Al poner a jugar a los dos médicos este papel, su lugar como garantes del discurso positivista se ve contaminado por un supuesto destino sobrenatural que cruza toda la novela.

Es importante destacar un último aspecto del texto. Cuando Rivington le pregunta a Fernández si conoce el dolor, éste le responde:

-He sufrido, doctor, menos quizá que la mayor parte de los hombres y puesto que es convenido que todo detalle de mi vida interior lo conocerá usted, debo decirle que en los momentos de sufrimiento se produce en mí un placer superior al dolor mismo, en el sentir ese dolor, el de conocer las impresiones nuevas que me procura. (119)

En este párrafo, Fernández se está situando, aunque sin hacer referencia a la etiqueta, en una de las categorías de la perversión sexual que había sido planteada poco tiempo antes. Krafft-Ebing (3) en su popular tratado *Psychopathia Sexualis* había definido el sadismo y el masoquismo, con base en dos propuestas literarias: la obra de Sade y la de Léopold von Sacher-Masoch.

En Poe (129-130) he planteado ampliamente cómo el modelo de héroe decadente es asumido por Fernández para devaluar la visión positiva de Rivington del hombre práctico. El personaje, en su lucha por alcanzar la artificialidad, declara el gozo que le procura la crueldad y se autodefine como degenerado. Al asumir alternativamente los dos polos (el sadismo y el masoquismo) la novela sigue proponiendo como su ideal la pluralidad de formas subjetivas, incluso (o quizá por eso mismo) las consideradas perversas. Como ha indicado Carter: « La reacción decadente anti-romántica se inició antes de 1800 en la obra de Sade, en la cual lo anormal o perverso se convierten en la prueba de la superioridad del hombre sobre la ley natural, en una demostración de su libre albedrío. » (5)

El modelo ético/estético del decadentismo le permite al narrador protagonista pensarse como raro, desviado, bizarro. Pero lo más notable es que al hacer de la rareza virtud, Silva ubica a Fernández en una posición *queer, avant la lettre*. Pues como ha dicho Carter : « el verdadero decadente se distingue por el gusto y la autoconciencia de la corrupción. » (90)

El modelo que aparece criticado en la novela es el del hombre práctico, chato, carente de sensibilidad artística. Fernández, bajo la mirada escrutadora de Rivington, se siente orgulloso de no encajar en el molde y declara saber más de sí mismo que su médico, subvirtiendo de ese modo la creencia de que el conocimiento está del lado de la ciencia médica y no del lado del paciente.

El tercer médico que aparece en la novela es Charvet, el sabio-artista, único que encarna algunos aspectos positivos del discurso de la medicina. El narrador lo describe así:

Es sensual hasta las puntas de las uñas; tiene la pasión de la obra de arte, un gusto exquisito, y según dicen, posee la más hermosa colección de tapices persas que existe en París. Cuando viene a verme se acomoda en un sillón cerca del fuego, bebe a traguitos un jerez desteñado de cuarenta años, saboreándolo, viéndole el color al levantar a la altura de los ojos la frágil copa de Salviati, en que se le sirve y oliéndolo con delicia. (161)

Charvet es el galeno que acompaña por más tiempo al protagonista. Fernández decide visitarlo justo al llegar a París. A pesar de que se siente y se mira « como un Hércules, » desde el momento en que ha pisado la capital francesa, ha sido invadido por un sentimiento insoportable de angustia sin motivo. Ha escogido a Charvet por sus publicaciones sobre el sistema nervioso y declara haber asistido a sus lecciones en la facultad y a sus extrañas experiencias de hipnotismo en la Salpêtrière.

Giorgi ha señalado el curioso desplazamiento que acontece en el primer encuentro, en el cual Charvet afirma:

-Ha realizado usted el consejo de Spencer, me dijo, “seamos buenos animales”, es usted un hermoso animal, agregó sonriéndose. Espero que no se tratará de una enfermedad grave. (143)

El paso de buen a hermoso animal, indica un cambio del registro ético al estético/erótico. En este aspecto, el texto de Silva, en el mejor estilo decadente, posibilita la declaración, de un hombre a otro hombre, de la belleza de su cuerpo. Oscar Wilde ya había abierto este espacio de valoración y admiración de la belleza del cuerpo masculino en *El retrato de Dorian Gray*. En la literatura decadente hispanoamericana podemos citar dos ejemplos notables al respecto: los personajes masculinos de *El Donador de Almas* de Amado Nervo y de *El hombre que parecía un caballo* de Rafael Arévalo, se declaran directamente su amor. Pero en estos dos casos es la amistad la que propicia las declaraciones.

La singularidad del texto de Silva es haber ubicado el cuerpo masculino, como objeto de contemplación estética, en el campo de la consulta médica, concretamente en la relación médico-paciente. Esta introducción del cuerpo masculino como objeto estético se opone al cuerpo inerte y ascético, objeto de la clasificación médica. Además, es sorprendente que –precisamente en la época en que los temores respecto de la inversión sexual atenazaban con mayor virulencia la “imaginación médica”- Silva haya representado el espacio de la clínica como el facilitador de una experiencia homoerótica.

En cierta forma, la apertura de este espacio homoerótico de representación del cuerpo masculino (que se ha presentado en los tres casos: Sáenz-Rivington-Charvet), mina secretamente la relación de dominio que sustenta el discurso de la medicina (4), al borrar la división tajante entre el médico (depositario de un saber sobre el cuerpo y el alma del paciente) y el enfermo que padece, pero ignora, las causas de su enfermedad. Lo que el texto de Silva desmonta es el dispositivo, la articulación de saber y poder para legitimar el control del discurso y la mirada del médico sobre los cuerpos y sus placeres. A pesar de que el protagonista no deja de consultar especialistas, de manera obsesiva a lo largo de la novela, su confianza en éstos es relativa y ninguno logra curarlo. Incluso en el caso de Charvet, que es presentado como un sabio-artista, el fracaso en el diagnóstico es notable.

La novela presenta una ambigüedad, pues Charvet se declara ignorante y abiertamente dice al protagonista que no sabe, no puede determinar la enfermedad que lo aqueja. Sin embargo, hecha esta confesión, actúa como los otros médicos y receta medicamentos y consejos a Fernández, como por ejemplo, sexo en pequeñas dosis con prostitutas o el matrimonio, al que define –en sintonía con su época- como « una hermosa invención de los hombres, la única capaz de canalizar el instinto sexual. »

Esta ambigüedad no me parece gratuita. ¿Por qué el texto hace que el único médico sensato que aparece en la novela no logre atinar con el tratamiento de Fernández? Como se verá a continuación, Charvet ocupa un lugar privilegiado en el texto pues es el único capaz de burlarse abiertamente de sus colegas (a los que define como charlatanes).

También desestabiliza la separación tajante entre la ciencia médica y el campo artístico,

al plantear -como veremos en el fragmento siguiente- que los médicos-investigadores “inventan” lo que les falta saber. Hay que recordar que la invención es uno de los procedimientos atribuidos por antonomasia a la creación artística.

Ha de saber usted que la medicina no ha sido para mí más que una necesidad, un modo de ganar el pan. Yo tengo nervios de artista, no de hombre de ciencia; por eso me entiendo bien con usted. Aquí entre nosotros le confieso que una de las amarguras de mi vida es que mi nombre va a quedar pegado para toda la eternidad al de una asquerosa alteración de los cordones nerviosos de la médula. Esa idea me revuelve el alma (...) Uno de nosotros, doblado sobre el cadáver sanguinolento, hurgándolo con el bisturí, ve una fea manchita que le parece anómala, somete el tejido al microscopio, gasta sus ojos observándolo, escribe una monografía en que inventa lo que le falta saber, y por premio de sus esfuerzos consigue esto: que un charlatán, al desahuciar a un infeliz cuyo mal ignora, lo acabe de aterrar diciéndole: tiene usted un principio de mal de Bright... (162-163)

A pesar de su lucidez, en relación con la ineficacia de las clasificaciones médicas y su uso abusivo por los charlatanes, la novela hace que Charvet también se equivoque en sus consejos. Como ha señalado Villanueva-Collado, la sobredosis de bromuro recetada por éste bien podría ser la causa de las alucinaciones del protagonista e incluso lo habría podido llevar a la muerte.

La novela refuerza esta idea de la ineficacia del discurso médico para lograr comprender los padecimientos del ser humano, en un episodio escrito en forma de parodia y que establece el cuarto modelo de relación médico-paciente. Es notable que la crítica tradicional haya señalado con insistencia la falta de ironía y el tono abrumadoramente serio como defectos de la novela de Silva. Por el contrario, me parece que la novela utiliza la ironía como uno de sus recursos preferidos y la escena de los dos médicos que comento a continuación es una excelente muestra de parodia. Por lo demás, ésta es la opinión de Villanueva-Collado y de Giorgi en los ensayos supracitados.

Desde el comienzo resalta el tono cómico de la escena. Fernández está grave y su criado decide llamar a unos “compatriotas” latinoamericanos, pues no sabe qué hacer con su patrón. Los “Mirandas” llaman a un médico recomendado por una mujer de dudoso prestigio, amante de uno de ellos y que lo está trasquilando.

El médico se hace acompañar por otro galeno con el cual cuchichea y consulta. Cuando Fernández abre los ojos mira:

(...) la corbata lila de uno de los médicos, un personaje rosado y oloroso a Chypre, que me auscultaba frenéticamente, dándome golpecitos con los dedos llenos de anillos. (148).

Unas líneas más adelante, « el personaje de la corbata lila, de patillas rubias y pelo rizado, » le pregunta cómo se siente, a lo cual el protagonista contesta que tiene debilidad y sueño. La escena continua del modo siguiente:

-Creo que estamos en presencia, querido colega, dijo el afeminado personaje, volviéndose a su compañero, un individuo rechoncho y carirredondo, de barbilla castaña y pelada cabeza, que me miraba con expresión entre irónica y despreciativa, de fenómenos neurástenicos atribuibles al estado de profunda debilidad en que se encuentra el paciente. Hay ciertos puntos relativos al diagnóstico y al tratamiento en que la ilustrada opinión de usted contribuiría a aclarar mis ideas, querido colega. (148).

Este episodio es casi una ilustración ridícula del temor planteado por Charvet: se trata de dos charlatanes, uno de los cuales es afeminado y el otro grotesco. Giorgi ha interpretado esta escena como « una manifestación de pánico homosexual ante la aparición del cuerpo masculino como objeto sexual. » Según este autor, en el caso del médico afeminado, « el recurso a la parodia permite registrar y expulsar al mismo tiempo una tensión que recorre todo el texto. El pánico homosexual obliga a un repudio de este médico que no solo es ridiculizado sino también desautorizado en su saber: falla también en el diagnóstico. »

Me parece que, sin negar la interpretación de Giorgi, puede darse otra explicación de este curioso episodio. Cabe señalar algunas diferencias en relación con los anteriores encuentros con médicos: éstos no son elegidos por el protagonista sino por unos compatriotas que aparecen también ridiculizados en la novela. Se rompe la simetría en el diálogo médico-paciente, pues aparecen dos galenos que hablan entre sí, convirtiendo

a Fernández en un tercero excluido y objetivado. Si bien el protagonista aparece postrado y totalmente a merced de los médicos (debido a su debilidad corporal), por otra parte, declara sentirse divertido con los personajes. El protagonista, por tanto, no ha perdido el control de la situación. Evidentemente, Fernández decide no hacer caso de ninguna de las recomendaciones que estos le hacen y manda a llamar a Charvet.

Mi propuesta es que esta escena no expresa una situación sustancialmente diferente de las anteriores (no es necesariamente una purga de cualquier homoerotismo (5) como plantea Giorgi) sino que profundiza, al cambiar de registro, la crítica al discurso de la medicina que estructura toda la novela. El texto propone diversas formas de esta crítica y la parodia es, en este sentido, un recurso ideal. Todos los aspectos criticables de este discurso aparecen amplificadas, gracias a su forma paródica, en esta escena:

-Mi amable y bondadoso colega ha tenido la bondad de honrarme autorizándome para decirle a usted la opinión que hemos formado respecto de la novedad que usted experimenta. Son graves los desórdenes del sistema nervioso... comenzó ahuecando la voz y emprendiéndola con una disertación interminable en que enumeró todas las neurosis tiqueteadas y clasificadas en los últimos veinte años y las conocidas desde el principio de los tiempos. (...) A todas aquellas miserias les daba los nombres técnicos, kenofobia, claustrofobia, misofobia, zoofobia, necrofobia, pasofobia, astrofobia, que parecían llenarle la boca y dejársela sabiendo a miel al pronunciarlas... El otro individuo, el buchón de la barbilla castaña, continuaba callado, sonriéndose, y tenía cara de

divertirse hasta lo infinito con aquella charla exhibicionista de su querido colega. (151).

Estamos en presencia de una escena absurda ya que este *name dropping*, la expresión es de Giorgi, no conduce a ningún sitio. Es tan solo vanidad y exhibicionismo, pues unas líneas más adelante, el mismo galeno afirma que sería aventurado un diagnóstico debido a la indecisión de los síntomas y a las escasas nociones que se poseen sobre la etiología del mal. Sin embargo, el esculapio no se retiene en las ganas de nombrar la enfermedad y suelta las etiquetas de somnosis y narcolepsia, a lo cual adjunta la necesidad (¿increíble?) de regularizar el tubo digestivo.

-Hay que purgarlo, soltó el esculapio de la cabeza calva, disparando aquella frase como un pistoletazo, y como si se tratara de un caballo. (152).

Es evidente el registro cómico de toda la escena, en la cual Fernández se autocontempla de manera irónica. Si bien el texto recurre a la figura “homofóbica” del afeminado, según Giorgi, su intención es convertir a los dos médicos en payasos ya que el otro personaje calvo tampoco sale bien parado. Después de recordar los versos de una zarzuela española que animaliza al enfermo, Fernández cuenta que los médicos le recetaron « una dosis de sal de Inglaterra calculada para purgar a un toro de Durham. » La escena ridiculiza y pone en evidencia la inutilidad de las clasificaciones y nosografías que cumplen una sola función: dar placer a quién las pronuncia, pues su valor diagnóstico es nulo. El discurrir de los médicos-payasos no guarda las reglas de la

lógica, pues sacan conclusiones que no se derivan de ningún antecedente (6) y, al igual que sus colegas serios (Rivington y Charvet), aunque no saben con seguridad lo que tiene el paciente, no se abstienen por ello de recetarlo.

Cabe resaltar que esta escena presenta una particularidad. A diferencia de los otros médicos que brindan consejos “pertinentes” al interior de los presupuestos ideológicos de su época, el afeminado y su colega introducen un nuevo elemento; una zona erógena, que aunque no se menciona explícitamente, entra en el juego de manera indirecta: el ano. El registro cómico hace posible traer a escena este agujero corporal y sus excrementos. La idea de la purga convierte el cuerpo del protagonista en un tubo (que será recorrido por la sal de Inglaterra) con dos orificios, uno de entrada y otro de salida. Es imposible desligar al ano de su papel en la economía libidinal de todo ser humano. Se trata de una parte del cuerpo -al igual que la boca- sexualizada. Y no parece casual que la solución que encuentran dos médicos hombres para curar la enfermedad de otro hombre gire alrededor de este orificio, tradicionalmente asociado a la homosexualidad y a la sodomía pasiva. En Poe he trabajado este tema a partir de un corpus más amplio. He examinado los cuatro modelos de relación médico-paciente que ofrece *De Sobremesa* y en todos ellos es posible constatar la inutilidad de la práctica médica y la ineficacia de sus diagnósticos cuando se trata de curar enfermedades del alma o de comprender los problemas más significativos del ser humano. En mi opinión, es el decadentismo, como modelo ético y estético, el que posibilita este distanciamiento crítico respecto del discurso de la medicina y de la moral decimonónica. Creo que hasta la fecha no se ha valorado convenientemente la dimensión transgresora de esta vertiente

herida de nuestro modernismo, que la novela de Silva (y muchas otras) ponen de relieve.

Notas

(1). Esta es precisamente la hipótesis que guía mi trabajo: *Eros pervertido. Erotismo, cuerpo y autobiografía en la novela decadente hispanoamericana* que se encuentra citado en la bibliografía. A partir del estudio de 7 novelas del periodo intento destacar los elementos transgresores que fueron asumidos por nuestros escritores decadentes.

(2). Samuel-Auguste Tissot, autor del célebre tratado sobre el onanismo, establece una escala de salud según la clase social, en la cual los campesinos aparecen como los más sanos, seguidos por los artesanos y luego los burgueses. La gente de mundo, sin vocación particular, que practica un estilo de vida regido por el placer y la indolencia, constituye el extremo más propenso a la enfermedad. El médico suizo estaba particularmente preocupado por las enfermedades causadas por los estilos de vida lujosos de los escritores que no tenían otra ocupación que la del espíritu.

Ver: *L'Onanisme, ou dissertation physique sur les maladies produit par la masturbation*. Paris: La Différence, (1760) 1991.

(3). Richard von Krafft-Ebing es considerado como uno de los fundadores de la sexología alemana. Su obra apareció publicada en alemán en 1885 y fue traducida al francés en 1893, tres años antes de la escritura de la novela de Silva. En un suplemento agregado en 1890, el autor define el sadismo y el masoquismo por primera vez en un

tratado científico, aunque el término sadismo ya era de uso corriente en Francia. Cabe resaltar que el sadismo era considerado por el autor como una tendencia a la crueldad relativamente “normal” en el hombre. Por el contrario, el masoquismo, que era pasivo y por lo tanto femenino, era clasificado como una forma de inversión (es decir, de homosexualidad según la terminología de la época). Silva leía el alemán, y aunque no es posible establecer con seguridad si conocía –de primera mano- el tratado del sexólogo, su éxito entre los escritores decadentes podría haberle proporcionado un conocimiento indirecto del texto. Por otra parte, a fines del siglo XIX, los textos de Sade -prohibidos- circulaban con mucha dificultad. Es más probable que Silva sí haya leído *La venus de las pieles* (1870) de Sacher-Masoch, verdadero *best seller* del periodo.

(4). Se puede pensar, sin tensar demasiado la situación, que Silva habría intuido el gran descubrimiento freudiano de la transferencia y la contratransferencia amorosa que emerge, e incluso posibilita, la clínica psicoanalítica. En el caso de la novela hay ejemplos numerosos en que Fernández declara (en forma especular ya que ubica el afecto del lado del médico) que alguno de sus médicos lo quiere de manera especial o le ha tomado cariño.

(5). Como he planteado en Poe (2007) la maniobra de separar a los homosexuales viriles de los afeminados fue ampliamente utilizada en el fin del siglo XIX, incluso para defender los derechos de los primeros. Marc-André Raffalovich, a pesar de no contar con ningún título de médico, jugó un papel preponderante en este caso. Su posición denotaba una profunda ambigüedad moral ya que su campaña para normalizar la

homosexualidad se basaba en el sacrificio de un grupo de invertidos afeminados, señalados con el dedo como perversos en favor de los homosexuales viriles. En la novela de Silva es específicamente el tipo afeminado el que aparece parodiado quizá como eco de esta idea que colmaba el campo cultural del fin de siglo. Sin embargo, es necesario señalar –a favor de Silva- que, a lo largo de la novela, el protagonista goza comparándose en varias ocasiones con una mujer, lo que podría indicar que no tenía problema en asumir su parte femenina e incluso afeminada.

(6). Considero que existe un antecedente claro para esta “receta” que no se deriva del campo de la medicina sino de la literatura. En *A Rebours*, el protagonista también es examinado por un médico, que ante la debilidad extrema y la anemia del paciente lo etiqueta como neurótico. Luego de examinar la orina, receta al Duque Des Esseintes una serie de tres enemas –enriquecidos con peptina- cada 24 horas, para poner su digestión en orden. Cabe señalar que, a diferencia de José Fernández, el protagonista de Huysmans acepta gozoso la recomendación del doctor a quien admira, en una escena también escrita en forma de parodia. Ver: Huysmans, J.K. *A Rebours*. Paris: Pocket, 1997, Capítulo XV.

Bibliografía citada

Carter, A.E. *The Idea of Decadence in French Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1958.

Díaz Rodríguez, Manuel. *Sangre Patricia*. Madrid: Sociedad Española de Librería, s.f.

Foucault, Michel. “La voluntad de saber” *Historia de la Sexualidad*, Tomo I. México: Siglo XXI, 1986. (Traducción de Ulises Guñazú).

El nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003. (Traducción de Francisca Perujo).

Giorgi, Gabriel. “Nombrar la enfermedad. Médicos y artistas alrededor del cuerpo masculino en *De sobremesa*, de José Asunción Silva” en *Ciberletras*.
http://www.lehman.cuny.edu/cyberletras/c1n1/ens._04.htm

Huysmans, J.K. *À Rebours*. Paris: Pocket, (1884) 1997.

Krafft-Ebbing, Richard von. *Psychopathia Sexualis*. Paris: Payot, (1885) 1931.
(Traducción de René Lobstein).

Molloy, Silvia. “Too Wilde for Comfort: Desire and Ideology in Fin-de Siecle Spanish America” en *Social Text*. No. 31-32, 1992. Pp. 187-201.

Nervo, Amado. « El donador de almas » en *El castillo de lo inconsciente. Antología de Literatura Fantástica*. México: Conaculta, 1999. (Prólogo de José Ricardo Chaves)

Nordau, Max Simon. *Degeneration*. Lincoln: University of Nebraska Press, (1882) 1993. (Prólogo de George L. Mosse, traducción realizada con base en la Segunda Edición alemana -no se consigna el nombre del traductor).

Poe, Karen. *Eros pervertido. Erotismo, cuerpo y autobiografía en la novela decadente hispanoamericana*. Tesis para optar al grado de Doctorado en Estudios de la Sociedad y la Cultura. San José, marzo del 2007.

Raffalovich, Marc-André. *Uranisme et unisexualité. Étude sur différentes manifestations de l'instinct sexuel*. Paris: Masson, 1896.

Rosario, Vernon. *L'Irresistible Ascension du Pervers. Entre Littérature et Psychiatrie*. Paris: EPEL, 2000. (Traducción del inglés de Guy Le Gauffey).

Silva, José Asunción. 1997. *De Sobremesa*. Bogotá: Panamericana Editorial.

Tissot, Samuel-Auguste. *L'Onanisme, ou dissertation physique de les maladies produit par la masturbation*. Paris: La Difference, (1760) 1991.

Valdelomar, Abraham. *La ciudad de los tísicos, El caballero carmelito y otros cuentos*. Lima: Editorial PEISA, 1984.

Villanueva Collado, Alfredo. "Max Nordau, cultura helénica e inversión sexual en *De Sobremesa*" en *Ciberletras* www.lehman.cuny.edu/ciberletras/index-files/vol12.htm/ciberletras.

Peregrinaciones de una pa(t)ria: relato de viaje y autofiguración

[Claudia Salazar Jiménez](#)

New York University

Preliminares

Una tarde de Septiembre del año 1838, Flora Tristán yacía en una calle parisina, herida gravemente por un balazo recibido en la espalda. Su esposo, André Chazal, le había disparado cobardemente en un fallido intento de asesinarla. Este hecho la haría muy conocida, al punto que Saint Beuve escribió a unos amigos: “La gran novedad aquí es el atentado contra Flora Tristán por su marido: esto la hizo más celebre en una hora que diez años de vida literaria.” Pocos meses antes, a muchos kilómetros de distancia, en la plaza central de la ciudad de Arequipa, una efigie de Flora junto con una pila de libros acabados de llegar desde Francia que llevaban como título *Peregrinaciones de una paria*, habían sido quemados por Don Pío Tristán y Moscoso, tío de Flora. Intento de asesinato, quema de libros, deseo de extinguirla y desaparecerla por completo. ¿Qué autora y qué libro son éstos que provocan tales reacciones bajo el signo de la violencia, a un lado y otro del océano Atlántico?

Peregrinaciones de una paria fue publicado por Flora Tristán originalmente en francés, en 1838. Este texto se configura como un relato híbrido que nos permite establecer

diversas intersecciones entre los géneros de la literatura de viajes, el discurso autobiográfico y el cuadro de costumbres. Sujeto en tránsito por excelencia, Flora Tristán elabora un discurso de autofiguración a través de la narración de su viaje al Perú entre los años 1833 y 1834. Cabe destacar que la primera traducción al español de las *Peregrinaciones* aparece apenas en 1937, presentando únicamente la parte del viaje que se desarrolla en el Perú, obviando la travesía desde Francia; y sólo diez años después aparece la traducción del texto en su totalidad, incluyendo los tres prólogos elaborados por la propia Flora Tristán.

Sylvia Molloy en *Acto de Presencia*, propone –siguiendo a Paul de Man– que: “la prosopopeya es la figura que rige la autobiografía. Así, escribir sobre uno mismo sería ese esfuerzo, siempre renovado y siempre fallido, de dar voz a aquello que no habla, de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara textual” (Molloy, 11). Por las reacciones que provocó el texto de Tristán, es inevitable preguntarse a qué le dio vida, qué fue aquello rescatado del silencio y desenmascarado cuya exhibición ofendió profundamente a Don Pío Tristán y Moscos, así como a buena parte de la élite social peruana.

Podemos decir entonces, que a partir de un caso como el de *Peregrinaciones*, los relatos de corte autobiográfico se constituyen como un permanente cuestionamiento no sólo del sujeto que se autofigura en ellos sino también del contexto social e histórico en que se elaboran y circulan. Considero pertinente guiar el desarrollo de este ensayo a partir de la formulación de estas preguntas: ¿Qué mira Flora Tristán en su viaje? ¿Es el viaje o su narración un mero pretexto para una búsqueda racionalista de su identidad? ¿Qué

recupera del territorio/patria por el que transita? ¿Qué negociaciones establece con lo *peruano*? ¿Cómo configura Tristán su *autoridad* textual? ¿A quién se dirige cuando escribe? Estas preguntas son útiles para aproximarnos a un texto lleno de cuestionamientos sobre la nación a la cual se enfrenta el sujeto enunciator.

Por otra parte, si bien las preguntas anteriores están orientadas a la subjetividad que es configurada en *Peregrinaciones*, me parece probable que las posibles respuestas pueden ayudarnos a establecer una relación entre la patria peregrina y la patria sobre la cual escribe, de ahí la inscripción entre paréntesis que he presentado en el título de este ensayo. Tal inscripción pretende remarcar la ansiedad que enlaza la autofiguración de Flora Tristán con la representación de lo peruano en pleno momento de su articulación como una nacionalidad independiente del dominio español. Sin necesidad de establecer una relación directa entre estos procesos de figuración (la subjetividad y lo nacional) es posible observar que ambas instancias parecieran estar unidas a través de la inestabilidad de sus procesos de representación y su lucha por la autonomía.

El posicionamiento de la paria

En el texto que nos ocupa, Flora Tristán narra el viaje que hace desde Francia al Perú con el doble objetivo de huir de los maltratos de su marido y, por otro lado, de reclamar la herencia que le correspondía por ser hija de Don Mariano Tristán, miembro de una de las principales familias arequipeñas. Flora Tristán narra los detalles de su travesía marítima, su contacto con la tripulación y el romance fallido con el capitán Chabrie. Luego de una larga travesía, que le permite conocer las costas africanas, el cabo de

Hornos y Valparaíso, Flora Tristán llega al puerto de Islay en el Perú. De ahí se dirige, en un penoso viaje, hacia Arequipa, donde es recibida por su familia paterna y posteriormente por su tío Don Pío Tristán y Moscoso, quien la reconoce familiarmente como sobrina pero, usando argucias legales, le niega algún reconocimiento legal de la herencia que Flora reclamaba. Flora permanece varios meses en Arequipa, en cuya vida social se sumerge y donde experimenta una de las tantas guerras civiles de la naciente república peruana. Después de conocer la vida de los conventos, experimentar un terremoto y asistir a diversas festividades públicas, Flora Tristán da por descartadas sus aspiraciones a la herencia y al reconocimiento legal de su condición de hija legítima de Don Mariano Tristán. Decide partir a Lima, donde concibe algunos pensamientos y ambiciones políticas. Finalmente, retorna a Europa, hacia donde se embarca el 16 de Julio de 1834.

Es importante considerar los diversos lugares de enunciación a partir del cual se escribe *Peregrinaciones*. Estos lugares de enunciación son definidos por Walter Mignolo como el lugar físico y teórico desde el cual se producen los enunciados, y que funcionan a su vez como un punto de confluencia de los deseos, intereses, alianzas y políticas intelectuales (Mignolo: 1995). En el caso de *Peregrinaciones*, este lugar de enunciación es la noción de “paria”, de ahí que cabe la pregunta: ¿Cuáles son las ideas de *paria* que se despliegan a lo largo del texto? La respuesta no es unívoca, pues el término tiene diversas connotaciones, lo cual hace imposible fijarlo; imposibilidad que juega un rol muy influyente en la construcción de la subjetividad a lo largo del texto. No se debe olvidar que Flora Tristán redacta las *Peregrinaciones* cuatro años después de su viaje al Perú, cuando ya es una activa luchadora social en Europa. De esta manera, es

posible afirmar que la construcción de su identidad textual como *paria* forma parte de su agenda política en la lucha por los derechos de la mujer y de los trabajadores. Si por un lado, el concepto de *paria* remite a un sujeto excluido, en el caso de *Peregrinaciones*, se convierte en un rasgo de identidad útil para establecer una autoridad sui generis que se focaliza en la experiencia del sujeto, más que en su posición supuestamente periférica. Como ha señalado Alberto Moreiras: “Lo identitario ha sido siempre político. [...] La idea de Identidad puede ser concebible al ser contrastada con todo aquello que totalice las presunciones de tal identidad. [...] La identidad podría ser utilizada como una noción puramente táctica”. (Moreiras, 201) La identidad como algo táctico es un rasgo primordial para la comprensión de lo *paria* en Flora Tristán, pues es un concepto que se utiliza con diversas intenciones a lo largo del texto y que le permite instalarse en una posición enunciativa de abierta crítica a la sociedad peruana de la época.

Las ediciones más recientes en español de *Peregrinaciones de una paria* presentan en su totalidad los tres prólogos que fueron incluidos en diversas ediciones del texto. En el primero de ellos podemos observar la gran preocupación de Flora Tristán por la recepción y comprensión de su texto. Esta preocupación por los lectores, devela la intencionalidad de *Peregrinaciones*, pues el texto se presenta como una respuesta analítica de la situación peruana, configurándose como un relato de denuncia de los vicios y defectos de una sociedad que ella observa desde el punto de vista del colonizador. Así, Flora anuncia: “Peruanos: He creído que de mi relato podría resultar algún beneficio para vosotros. Por eso os lo dedico. Sin duda os sorprenderá que una persona que emplea tan escasos epítetos laudatorios al hablar de vosotros haya pensado

en ofrecer su obra. Hay pueblos que se asemejan a ciertos individuos: mientras menos avanzados están, más susceptible es su amor propio” (13) La posición a partir de la cual Tristán ofrece su *don* (el texto) es de una superioridad que rebaja la situación de los peruanos como colectividad. Tristán se muestra como quien conoce la posible reacción de una nación notoriamente *menos avanzada* que la suya, por lo cual se apresura en intentar apaciguar cualquier animadversión que pueda surgir. A pesar de ese intento, queda claramente posicionada como un sujeto colonizador cuyo lugar implica una dicotomía entre la civilización y la barbarie. Desde luego, su lugar es el del sujeto civilizado, cuyas opiniones deben ser tomadas en cuenta para que el Perú pueda lograr un desarrollo que lo aleje del camino del retraso.

De esta manera, ya se plantea desde el primer prólogo un conflicto entre la identidad individual y la nacional (fluctuante entre lo europeo y lo peruano), al ser planteadas en posiciones contradictorias y opuestas, lo cual nos remite inevitablemente a una configuración de jerarquías entre lo individual y lo colectivo. Como señalaba Frances Barkowski, es pertinente hacer una lectura a partir de la cual “determinadas posiciones sirven para construir una identidad, aunque sea flotante. [...] Determinadas formas históricas de jerarquías que se presumen, estructuras políticas de dominación, las cuales han dado forma a identidades mayores que las individuales y que influyen lo cultural, nacional, el género, lo racial, lo sexual, la clase, lo geográfico, lo religioso, lo generacional...” (Barkowski, xvi). Todos estos elementos que conforman una identidad pueden ser observados en *Peregrinaciones* y configuran diversos niveles de construcción de la identidad *paria*.

El conflicto entre ambos niveles se acentúa al quedar aclarado que su relato se dirige a *los peruanos*, a quienes no duda en llamar *compatriotas*. Contradictoriamente, en el transcurso del texto, Flora prefiere llamar *suya* a la nación francesa, mientras que los peruanos son vistos como los *otros*. Se puede afirmar que este “nosotros” inclusivo del prólogo, es meramente una estrategia discursiva para predisponer favorablemente el ánimo de los lectores peruanos, preparándolos para recibir las duras críticas que Tristán hará en su texto.

La conciencia de las diferencias entre las clases sociales y su propuesta de la educación como remedio a gran parte de los males sociales del Perú, es expuesta desde el principio:

He dicho [...] que en el Perú la clase alta está profundamente corrompida y que su egoísmo la lleva, para satisfacer su afán de lucro, su amor al poder y sus otras pasiones, a las tentativas más antisociales. He dicho también que el embrutecimiento del pueblo es extremo en todas las razas que lo componen. Esas dos situaciones se han enfrentado siempre una a otra en todos los países. El embrutecimiento de un pueblo hace nacer la inmoralidad en las clases altas, y esta inmoralidad llega [...] a los últimos peldaños de la jerarquía social. (14)

La característica de lo *incivilizado* corresponde, desde la mirada de Tristán, no solamente al pueblo o a los indígenas, sino principalmente a su élite social y política. Esa dura acusación puede ser leída como uno de los diagnósticos sociales que se dan

en *Peregrinaciones*; pero al mismo tiempo es interesante recuperarla para develar al verdadero destinatario del texto: la clase dirigente peruana. Por otra parte, al haber redactado el texto en francés, idioma que era hablado en el Perú del siglo XIX por una minoría dentro de la minoría, el círculo de lectores queda aun más reducido. Así, cuando Flora Tristán se dirige *a los peruanos*, no lo hace a todos los estratos sociales, sino únicamente a la élite criolla que dirige el país y cuyos intereses son el origen de las guerras civiles durante los primeros años de la República. Podemos alinear esta particular situación dentro de lo que propone Starobinski: “El discurso autobiográfico toma forma al crear, simultáneamente, dos destinatarios, uno nombrado directamente, el otro asumido oblicuamente como testigo” (citada por Fernández, 26).

En *Peregrinaciones*, el destinatario declarado abiertamente es la élite peruana, mientras que el *testigo* al que se dirige oblicuamente podrían ser las clases populares.

Paradójicamente, este modelo de doble destinatario que se desprende del discurso autobiográfico de Tristán, es una reproducción del modelo criollo que dejaba en manos de una elite la construcción de la república independiente, mientras que excluía a la población indígena. Flora Tristán es consciente de esta división entre las clases sociales y étnicas en el Perú, y propone diversas soluciones para crear una sociedad más inclusiva, pero la construcción de su discurso delata otra forma de exclusión. Si bien Flora Tristán ataca la estructura de privilegios en la sociedad peruana, no llega a proponer un colapso de estas jerarquías, pues el juego de su identidad *paria* necesita de estas contradicciones para constituirse.

Muy consciente de la gravedad de las acusaciones y de sus diagnósticos, Flora declara: “He recibido entre vosotros una acogida tan benévola que sería necesario que yo fuese un monstruo de ingratitud para alimentar contra el Perú sentimientos hostiles. Nadie hay quien desee más sinceramente que yo vuestra prosperidad actual y vuestros progresos en el porvenir.” (13) Si bien este fragmento puede leerse como una estrategia para captar la benevolencia de los lectores peruanos, contiene también una carga irónica, pues sabemos que los resultados de su viaje fueron negativos, ya que no alcanzó a conseguir la tan anhelada herencia ni el reconocimiento como hija legítima dentro de la familia Tristán. Por ello, ésta se convierte en una frase a la que podríamos leer en clave inversa: ni la acogida fue tan benévola ni los sentimientos de Flora son tan apacibles con respecto al Perú. Las reflexiones producto de su mirada, si bien corresponden a la de una perspicaz observadora, no dejan de estar influenciadas por la decepción y algún sesgo de resentimiento. La mezcla de estos sentimientos, unida al discurso de una apología personal, conforma la figura retórica del apóstrofe, que tal como señala James Fernández: “El apóstrofe pretende resaltar la inhabilidad de los contemporáneos del autobiógrafo para ver, juzgar, o apreciar su ser [...]. El apóstrofe representa una suspensión de la apología o de la comunicación normal entre los interlocutores contemporáneos y la invocación de un autoridad ausente, pero más elevada” (Fernández, 21). La autoridad más elevada a la que recurre Flora Tristán, es la del Progreso, pues ella pretende justificar toda su escritura a partir del supuesto deseo de progreso que contienen sus recetas políticas para la nueva república. Su retórica autobiográfica le permite autorizarse a sí misma como productora de una verdad irrefutable, partícipe del Iluminismo.

El segundo prólogo, presentado con un epígrafe del evangelio de San Mateo, desarrolla una sesuda reflexión sobre la situación de la mujer en la sociedad, así como de las cuestiones del género autobiográfico y de las memorias. “En el curso de mi narración hablo a menudo de mí misma. Me pinto con mis dolores, mis pensamientos y mis afectos. Todo resulta de la constitución que Dios me ha dado, de la educación que he recibido y de la posición que las leyes y los prejuicios me han señalado.” (20) Es importante destacar el triple eje que para Flora Tristán componen los elementos de un relato de la propia vida: dolores, pensamientos y afectos. El dolor la relaciona estrechamente con una posición mesiánico-religiosa que le permitirá autoconferirse la categoría de mártir. Por otro lado, el pensamiento la posiciona como una intelectual que observa la realidad agudamente, a pesar de no haber tenido una educación formal. Y, finalmente, los afectos son un rasgo esencial de su condición de mujer, pues como dice líneas más adelante: “en todas las fases sociales el amor es para la mujer la pasión central de todos sus pensamientos.”(20) Algunos críticos han señalado que la escritura de Flora descarta el matiz sentimental -afectivo, sería tal vez una palabra más adecuada para proponer una especie de reformulación de género, donde la mujer viajera destaca únicamente por sus virtudes intelectuales. Una lectura detenida de los prólogos y del texto, nos permite afirmar que la representación del género femenino en *Peregrinaciones* se presenta como una combinación de estas tres vertientes, pues dice Flora: “Hablo según mis propias impresiones y lo que he observado”(20). Por otra parte, este eje se presenta como el resultado de condicionamientos externos que revelan un pensamiento determinista. Tristán reconoce su flaqueza física y se muestra consciente de que su posición en la sociedad ha sido predeterminada por fuerzas ajenas a su voluntad. Pero tal determinismo no socava su voluntad de escribir, pues será en la

escritura donde pondrá en juego su capacidad de transformar aquellas fuerzas sociales que la habrían podido condenar a una posición de invariable sujeción. La escritura es su modo de agencia. Una “contradicción” puede observarse aquí, pues Tristán se autorepresenta como una más de las víctimas de la institución del matrimonio en Francia, donde estaba prohibido el divorcio por disposición del código civil napoleónico. Esta situación inferior por su género, es trastocada por su manejo del género del relato de viaje, donde se presenta como una mujer plena de valentía al atreverse a publicar y denunciar, en vida, un texto que presenta las miserias de una sociedad. No duda en denigrar a George Sand por haberse escondido bajo un seudónimo masculino.

Flora Tristán construye una poética que relaciona directamente la escritura con la denuncia y acción social: “Todo escritor debe ser veraz. Si no se siente con el valor de serlo, debe renunciar al sacerdocio que asume: el de instruir a sus semejantes. La utilidad de sus escritos resultará de las verdades que contengan.” (20) La presentación de esta poética, unida a su pertenencia al género femenino, permiten establecer el baluarte de su autoridad textual: “Si sólo se trata de presentar los hechos, los ojos bastarían para verlos. Pero, para apreciar la inteligencia y las pasiones del hombre, la instrucción no es lo único necesario. Es preciso haber sufrido, y sufrido mucho, pues solo el infortunio puede enseñarnos a conocer en lo justo lo que valemos y lo que valen los demás” (18). El criterio de autoridad es la experiencia personal. Su palabra vale en cuanto ha experimentado todo aquello de lo que habla. Es interesante destacar que el rescate de la narración autobiográfica en Tristán se relaciona estrechamente con la denuncia social.

El principio del que llamamos tercer prólogo –que originalmente fue el prefacio a la primera edición- muestra la estrecha relación entre los géneros de relato de viaje y autobiografía: “Antes de comenzar la narración de mi viaje debo hacer conocer al lector la posición en que encontraba cuando lo emprendí y los motivos que lo determinaron. Debo colocarlo en mi punto de vista, a fin de asociarlo a mis pensamientos y mis impresiones” (24). De este párrafo me interesa destacar el interés de Flora en establecer lo que Lejeune define como el *pacto autobiográfico*: la identidad entre quien escribe el texto, quien lo protagoniza y quien lo firma (aunque Derrida ha establecido que la firma no es garantía ni de presencia ni de identidad). Con el mismo interés de los prólogos anteriores, Tristán muestra preocupación por la recepción de su texto, muy consciente del riesgo que contiene la dicción autobiográfica y del insalvable vacío entre la escritura y la experiencia.

En este intento de aproximar al lector a su situación y al explicar los motivos de su viaje, Tristán narra brevemente la persecución de la que era víctima por parte de su marido, del cual no podía divorciarse a pesar de los maltratos que recibía de él:

La incompatibilidad y mil otros motivos que la ley no admite, hacen necesaria la separación de los esposos; pero la perversidad, sin suponer en la mujer motivos que ella pueda declarar, la persigue con sus infames calumnias. Excepto un número pequeño de amigos, nadie cree en lo que dice, y excluida de todo por la malevolencia, no es, en esta sociedad que se enorgullece de su

civilización, sino una desgraciada *paria* a quien se cree demostrar favor cuando no se la injuria” (24).

Se declara abiertamente como una mujer perseguida que tendrá que adoptar una especie de travestismo de identidades para poder sobrevivir, pues se muda frecuentemente de ciudad y se presenta preferentemente como mujer soltera o viuda. Asimismo, establece también una relación de la situación de la mujer con la de la esclavitud, estatus que es percibido como bárbaro dentro de una cultura a la que ella misma declara, irónicamente, civilizada. Su posición como *paria* le permite “responder a una sociedad que no le permitía a la mujer otra identidad más que ‘esposa y madre’” (Grogan, 35).

Negociaciones en(tre) el viaje y la vida

La función del paratexto de *Peregrinaciones de una paria* permite a Flora que se represente como un sujeto excluido de las consideraciones sociales por su carácter de mujer separada de su marido, condición que tiene que ocultar durante su viaje. Así, al iniciar su travesía a bordo del *Mexicano*, se presenta como una mujer soltera, confesando que tiene una hija únicamente al capitán Chabrie.

El relato de su travesía marítima corresponde a una intencionalidad de presentarse como mujer viajera, enmarcándolo dentro de la estética del relato sentimental, pues narra la atracción mutua con el capitán Chabrie, al que nunca llega a confesar que es casada, decisión que finalmente marcará la imposibilidad de establecer una relación con él. La presencia del *secreto* empaña al texto de una tensión angustiante que va a la par de la ansiedad de Tristán a medida que se acerca al Perú. Por ese motivo, Florence Gabaude

ha visto *Peregrinaciones* “el doble aspecto del viaje romántico: viaje a las antípodas para inscribirse en el vago exotismo a la moda, y una especie de viaje iniciático para instruir al novicio en el mundo y la sociedad” (Gabaude, 810). La travesía marítima representa todo un desafío para las fuerzas físicas de Flora Tristán, donde la incomodidad producida al cuerpo es manifiesta a través de una serie de mareos, desmayos, fiebres, escalofríos, etc.

El balance entre la incomodidad del viaje y el relato sentimental se establece a partir de las detalladas observaciones que hace Flora de los personajes que la acompañan, a los cuales conocemos por los diálogos que sostienen con ella y las detalladas descripciones de sus rasgos psicológicos y, en especial, de sus vestimentas. El gran interés por el vestido, es remarcado en Flora, pues lo entiende como la manera en que los individuos se presentan a sí mismos en la sociedad:

En cuanto al amable M. David, era el *fashionable* en toda su pureza. Tenía botas de gamuza gris, un pantalón de dril gris que formaba polainas, una pequeña casaca de paño verde con muchos alamares. No llevaba chaleco y tenía un pañuelo de Madrás a cuadros, enrollado negligentemente en el cuello. En la cabeza, una gorra de terciopelo violeta le cubría solo la oreja izquierda. Se mantenía de pie en medio del bote, me saludaba con el gesto y reía a carcajadas... (45)

A pesar del alegato contra la esclavitud que lanzó desde sus prólogos, y de su constante prédica en contra de esta situación, su mirada contiene un racismo adherido a su posicionamiento como mujer que proviene de una civilización considerada superior. Al pasar por un lugar de la costa africana llamado la “Praia”, no puede evitar expresar esta nueva incomodidad producida por la presencia de hombres y mujeres de raza negra:

Toda la población se hallaba en las calles, respirando el fresco delante de las puertas de sus casas. Entonces sentimos el *olor de negro*, que no puede compararse con nada, que da náuseas y persigue por todas partes. Se entra en una casa y al instante se siente una emanación fétida. Si uno se acerca a unos niños para ver sus juegos, tiene que alejarse rápidamente. ¡Tan repugnante es el olor que exhalan! Yo tengo los sentidos muy aguzados y el menor olor se me va a la cabeza o al estómago. Sentía un malestar tan insoportable que nos vimos obligados a precipitar la marcha para encontrarnos fuera del alcance de aquellas exhalaciones africanas. (51)

Estos rasgos racistas se manifestarán también durante su estancia en el Perú, pues si bien el blanco de sus ataques son los miembros de la clase alta peruana, a quienes culpa del caos en que encuentra el país, su mirada de las costumbres populares de los indios, mulatos y mestizos los agrupa bajo el signo de lo bárbaro. Nunca los individualiza, sino que los nombra preferentemente por su raza y casi nunca por sus nombres. Así, ya ha señalado Mary Louis Pratt que durante su estadía en el Perú Flora Tristán ocupa un mundo donde los privilegios de raza y clase son presupuestos. Este mundo de privilegios se

contradice con su pretendida subjetividad *paria*, que se vuelve a convertir en una identidad flotante que le permite a Flora acomodarse a las circunstancias.

Ya hemos mencionado que Flora Tristán se autofigura como *paria*, como un sujeto marginal, lo cual le permite observar la realidad social desde afuera, transformando su relato no sólo en una narración de viaje sino también en un crítico cuadro de costumbres de la sociedad peruana. En la mayor parte del relato se posiciona a sí misma como parte de una nacionalidad hegemónica (la francesa) y utiliza esta posición de *outsider* para dismantlar las intrigas del poder y señalar los profundos defectos que persisten en el carácter de los peruanos, características que Flora Tristán relaciona con la escasa capacidad de progreso de la naciente república peruana. Pero en varios momentos del relato se presenta a sí misma como peruana, especialmente en momentos en que la nacionalidad francesa podría restarle cierta *autoridad* para referirse a asuntos peruanos. En su travesía marítima, antes de llegar al Perú, sostiene un diálogo con uno de los tripulantes:

[dice Flora] - ¡Y sus epítetos contra los peruanos!... Cree usted que M. Miota y yo podemos estar satisfechos de oír tratar así a nuestra nación?

- Pero, señorita, usted es francesa.

- Yo nací en Francia, pero soy del país de mi padre. Es la casualidad lo que nos hace nacer en un lugar o en otro. Mire mis facciones y diga a que nación pertenezco

- ¡Ah, coqueta! Me hace esta pregunta para que le diga un piropo sobre sus lindos ojos y hermosos cabellos andaluces. (91)

Este diálogo es interesante por diversos aspectos. En él, Flora Tristán se adhiere a una nacionalidad de la sangre, reclamando para sí la herencia paterna cuyo usufructo monetario va a buscar al Perú. Quien habla aquí no es la viajera, sino la luchadora social que ha reconocido en líneas anteriores que la nacionalidad es una cuestión de casualidad, tal como lo declara aquí. Su reacción es de indignación al oír a este tripulante insultando a los peruanos, por lo que usa como parte de su argumento de defensa su pertenencia a esta nación. Por otra parte, la solicitud de un reconocimiento étnico tampoco permite aclarar mucho sobre sus orígenes. El tripulante hace referencia a sus rasgos *andaluces*, de modo que en este discurso lo peruano se relaciona directamente con lo español. Flora se declara a sí misma como peruana, pero deja claro que su etnicidad no es indígena, ni mulata, ni mestiza, sino que se alinea con lo criollo-español.

Esta identidad flotante y negociada de Flora se observa también líneas más adelante: “Me sentía anonadada, Paria en mi país, había creído que al poner entre Francia y yo la inmensidad de los mares podría recuperar una sombra de libertad ¡Imposible! En el Nuevo Mundo era también una paria como en el otro” (109). Vuelve a ser francesa luego de declararse peruana, asumiendo las dos nacionalidades en situaciones distintas, creando una polaridad sobre la cual Ángela Pérez Mejía ha señalado: “Aunque elabora un producto de la cultura de viaje europea, en el resultado puede leerse una noción diferente del sujeto. La pregunta es en qué consiste ese resultado y cómo explicar una subjetividad contradictoria, una soltera /viuda/esposa/madre/, una francesa/peruana, una viajera/peregrina. De todas esas oposiciones surge la imagen que ella da del Perú y es su

experiencia allí la que a su vez le ayuda a crear el sujeto paria con el que emerge del viaje.” (Pérez Mejía, 250). Me parece necesario puntualizar que no se trata de que Tristán “emerge” del viaje con la subjetividad de *paria*, sino que es más preciso decir que esa subjetividad es *construida* en el momento de la escritura del relato. Surge con el relato del viaje, no con el viaje. Por otro lado, esa acumulación de “oposiciones”, en su aparente contradicción, son utilizadas por Flora, quien las acumula y las engloba, aprovechándolas no siempre armónicamente pero tampoco conflictivamente. Así como se dedica a la descripción de las vestimentas, estas identidades le sirven a ella como medios de presentarse y controlar el contexto en que se mueve. Más que una subjetividad contradictoria, podemos hablar de una subjetividad formada a partir de pliegues en el sentido deleuziano. La identidad de Flora se forma a partir de diversos dobleces que exhiben y ocultan lo que le conviene, como si su “yo” cambiara proteicamente según sus receptores, como si se tratara de un vestido que puede intercambiar a gusto y según las circunstancias.

Este travestismo de nacionalidades que operan en la construcción de la subjetividad paria, tiene una estrecha relación con el género del relato de viaje, lo cual permite hasta cierto punto entender la elección de este género para narrar su historia. Como ha indicado Van den Abeele, la economía del viaje presupone la existencia de un *oikos*, de un hogar, en relación al cual el viaje puede ser comprendido. Pero también hay viajes que se organizan ya sea por el punto de origen o por el punto de destino. (Van den Abeel, xvii). El caso de Flora Tristán es un viaje que se organiza teleológicamente, a partir de su destino que es el Perú y, más específicamente, la *herencia* que espera recibir por ser reconocida como hija legítima de don Mariano Tristán y Moscoso, su llave de

acceso a la elitista sociedad arequipeña. Es la *herencia* lo que se convierte en el punto de orientación del viaje de Flora, viaje que no casualmente lleva el nombre de *Peregrinaje*, concepto que apela a una situación de errancia prolongada, donde se viaja de un lugar a otro, con objetivos variados. Su viaje no se organiza a partir de un *hogar* como punto de origen (ella es paria tanto en Francia como en el Nuevo Mundo), sino de la *herencia* y la propiedad que espera recibir.

Si bien una noción importante en la literatura de viajes es el concepto de “hogar”, como punto de partida del viaje y el lugar al que se espera volver, y que a su vez configura la propia identidad y la del “otro”, en el caso de *Peregrinaciones*, la subjetividad que construye Flora Tristán, se muestra excluida de cualquier lazo social, afectivo y geográfico, de manera que este concepto del “hogar” no es un lugar estable. Flora viaja al Perú en busca de un hogar, una familia, una herencia, cosas que finalmente no encontrará, desestabilizando aun más su posición. Al finalizar su viaje a Arequipa y saliendo de ahí rumbo a Lima, Flora dice: “Huía para ir, ¿donde?... Lo ignoraba. No tenía plan y harta de decepciones, no formaba proyectos. Rechazada en todas partes, sin familia, sin fortuna o profesión y hasta sin nombre, iba a la aventura. Como un globo en el espacio que cae donde el viento lo empuja.” (350). Esta falta de un sentido del hogar configura una identidad desprovista de un centro fijo al cual poder asirse, una subjetividad *paria* que se caracteriza por su falta de estabilidad y que se podría identificar con la propia identidad de la nación peruana que está en plena construcción, como lo veremos más adelante.

La organización de la economía del viaje, propone Van Der Abeele, encuentra en la construcción del discurso viajero un reclamo de la *propiedad* del escritor, ya se trate de un reclamo de su cuerpo, de su texto, de su hogar o de su nombre. Este asunto de la propiedad adquiere matices singulares en el caso de Tristán, ya que su viaje apunta a una pura ganancia: la herencia, una posición social, una familia. Pero el resultado será desastroso pues su tío, don Pío Tristán y Moscoso, valiéndose de detalles legales, le niega el reconocimiento como hija legítima, la reconoce como hija natural del fallecido don Mariano y le asigna una pequeña renta en lugar de la parte de la herencia que le correspondía. Ya antes de llegar a tierras peruanas, Flora había recibido una carta de don Pío, quien le aclaraba que él no la reconocería como sobrina legítima. Flora decide hacer este viaje sin informar previamente a sus familiares.

En su viaje, Flora asume la posición de superioridad colonial europea frente a los peruanos que son considerados como inferiores por su incapacidad de organizarse por sí mismos para llevar adelante su recientemente ganada independencia. Tal conflicto nos permite referirnos al viaje de Tristán como de establecimiento de una *zona de contacto*, en el sentido que le da Mary Louise Pratt quien utiliza este concepto para referirse a “el espacio de los encuentros coloniales, en el cual pueblos separados geográfica e históricamente se ponen en contacto unos con otros y establecen relaciones, que usualmente envuelven condiciones de coerción, radical desigualdad y conflictos imposibles de resolver.” (Pratt, 6) En el caso del viaje de Flora Tristán, vemos que en “la identidad en la zona de contacto reside su sentido de independencia personal, propiedad, y autoridad social, más que en su erudición científica”. (Pratt, 159) El viaje de Tristán se establece como un viaje distinto al de los científicos europeos por América

a inicios del siglo XIX. La mirada de Tristán no se detiene en una descripción fotográfica de lo exterior, sino que prefiere una interpretación de lo observado, a fin de obtener conclusiones que le permitan diagnosticar la situación social del Perú y ofrecer algunas soluciones. De ahí que “la subjetividad de estas escritoras [las viajeras del siglo XIX, en las que se incluye Tristán] es doblemente compleja, por un lado son portadoras de un discurso imperial, por el otro se duda de su palabra de mujeres. Por una parte generan ciencias sociales, por otra viajan solas sin todos los recursos del científico que es apoyado en sus tareas.” (Pérez Mejía, 43) La mirada de Flora Tristán se detendrá en aspectos de la vida interior, y sus observaciones de las relaciones sociales no excluirán los matices de su propia transformación personal durante este *peregrinaje*.

Esta mirada de Flora que observa a los peruanos como los *otros*, la recibe también ella, pues en cada parte de su viaje por tierras americanas se convierte en un sujeto cuya presencia es esperada por ser alguien exótico, distinto de los nacionales. De sujeto observador, pasa a ser un objeto observado. Ya sea entre las familias de la clase acomodada arequipeña y hasta en los conventos, en todas partes produce la misma impresión que cuando llega al puerto chileno de Valparaíso, última parada antes de llegar a costas peruanas:

- ¿Sabe señorita, que aquí se habla mucho de usted desde su llegada?
- ¿Y a propósito de que?
- ¡Ah! Porque es usted la sobrina de don Pío de Tristán, muy conocido en Valparaíso por su larga estada aquí durante su

destierro, porque es usted francesa y aquellos dos capitanes
dijeron que era usted una belleza, una divinidad [...]” (110)

Se unen aquí los dos rasgos que atraerán la atención sobre la figura de Tristán durante su permanencia en el Perú: la pertenencia a una familia de la élite peruana y su origen francés. Estas características serán la causa de los revuelos que cause Flora durante su estadía en el Perú, pues muchos visitantes la esperarán pacientemente para poder verla y hasta tocarla. Por otra parte, si consideramos que el concepto de *paria* implica un sujeto completamente excluido de una familia o de un rango social, para Tristán este concepto opera de una manera ambigua, no sólo por la posición de clase que ya hemos mencionado, sino porque al ser acogida por la familia Tristán y ser vista como un sujeto exótico, su universo privado no se reduce a la vida familiar o doméstica, sino que también participa de lo público y lo político. Podríamos afirmar que en esta situación Flora Tristán prefigura la *habitación propia* que años después defendiera Virginia Woolf como el lugar donde la subjetividad femenina puede refugiarse y centrarse para salir a enfrentar el mundo. Esta habitación, como señala Pratt, llega a ser una alegoría de su subjetividad, estableciendo un recorrido de lo público hacia lo privado.

Esta situación de tránsito entre lo privado y lo público es patente en el capítulo "La República y los tres presidentes", donde narra con detalles la guerra civil entre los generales Orbegoso, Nieto y Gamarra, quienes se enfrentan por el poder. Al observar el campo de batalla, Flora no escatima adjetivos denigrantes para los oficiales peruanos, a quienes compara con los europeos y los considera en situación completamente inferior.

Pero lo más interesante de este capítulo es la situación en que Flora se ubica, pues a ella acuden su propio tío don Pío y el comandante Althaus (primo de ella por matrimonio) para pedirle consejos sobre el partido al cual adherirse:

Mi tío, acercándose mucho a mí, me dijo con abandono:

- Mi querida Florita, estoy muy inquieto. Aconséjeme. Usted tiene apreciaciones tan justas en todo y es realmente la única persona aquí con la cual puedo hablar de cosas tan graves.” (240).

Y luego, al salir su tío de la habitación y hablar con Althaus:

“Cuando este salio, Althaus se acercó a mí a su vez y me dijo:

- Prima, despida a toda esta gente que la cansa. Querría conversar con usted. Estoy en una situación muy embarazosa. No sé qué partido tomar.

[...] Florita, no sé qué hacer. ¿Por cuál de estos tres bribones de presidentes debo tomar partido?

- Primo, no tiene usted lugar a elegir. Si aquí se reconoce a Orbegoso, es preciso marchar bajo el estandarte y el gobierno de Nieto.

- Esto es justamente lo que me hace rabiar. Ese Nieto es un asno y presuntuoso como todos los necios, que se dejara gobernar por ese abogadillo Valdivia. Mientras que en el lado de Bermúdez hay algunos soldados con quienes podría marchar.” (240-241).

Flora consigue convencer a Althaus para tomar el mismo partido de su tío por el general Nieto. Al incluir estos diálogos, vemos que Flora recibe autoridad de su propio tío, quien reconoce que solo con ella puede hablar de esos asuntos. Tal la autoridad que se le dan a las palabras y la opinión de Flora, son resultado de su posición de outsider, pues se presenta como un sujeto neutral en esa batalla, donde no tiene nada que ganar ni que perder. Esta situación le permite ubicarse como un sujeto que observa fría e inteligentemente todo lo que sucede a su alrededor. Don Pío le niega la herencia, pero le reconoce un nivel intelectual al cual nadie más se acerca. No deja de ser sospechosa la confianza depositada por su tío en ella, después de haberle negado el reconocimiento de filiación legítima. Probablemente las inclusiones de estos diálogos, además de brindarle cierta autoridad a sus opiniones, sirven también como medio de fijar la posición de Flora entre la clase alta arequipeña.

Podemos decir, entonces, que *Peregrinaciones de una paria* nos permite también contemplar la formación de una idea de la nación en el Perú, a partir de la mirada de los bordes, por un sujeto doblemente periférico, dada su condición de mujer y “extranjera”. Es necesario recordar que no siempre se autfigura como “extranjera”, pues en muchas ocasiones recurre al *nosotros* que la identifica con lo peruano, especialmente cuando busca situarse en una posición que la ubica como miembro de la élite social. La insistencia en su condición de *paria* demuestra un esfuerzo muy consciente de ubicarse en esta posición, que puede parecer contradictoria con su situación real en la sociedad arequipeña, donde si bien no era aceptada totalmente como miembro de la familia Tristán, podía disfrutar de una gran capacidad de acción en la vida social arequipeña y tener contactos con personajes de la historia peruana, a la vez que sus consejos son

solicitados por sus familiares. De esta manera, la subjetividad de *paria* es empleada como una estrategia discursiva que se instaura dentro de la economía del viaje para permitirle *ganar* una agencia desde la cual puede criticar a la sociedad, a pesar de haber *perdido* la herencia que fue a buscar. En el balance de pérdidas y ganancias que le reporta su viaje al Perú, la subjetividad de *paria* queda como un saldo positivo de esta travesía.

El relato de Flora Tristán, que constituye un sujeto de identidad flotante y escurridiza, nos permite elaborar una idea de lo peruano como identidad configurada a partir de desplazamientos, valga decir de un *peregrinaje* que se establece a partir de negociaciones con los círculos de poder social. En el contexto de la primera mitad del siglo XIX, es posible establecer una relación entre la falta de anclaje de su narrativa personal y la constitución de la nacionalidad peruana. Las negociaciones que establece Flora con lo peruano se establecen como un modelo de intercambios de identidades. Es importante anotar que esta época de guerras civiles es acompañada también por diversas mutaciones en la *ciudad letrada*. Como sabemos, para mantener el orden político, las relaciones de los intelectuales con el poder han adoptado diversas formas y se han concretizado en varias instituciones que van desde lo eclesiástico, hasta los partidos políticos, pasando por las instituciones educativas. Este proceso de exclusión-asimilación presenta diversas características a lo largo del proceso histórico. En el momento del viaje de Flora Tristán al Perú, las élites intelectuales estaban preocupadas en formar la República de acuerdo con el proyecto criollo que excluía a las masas populares de cualquier participación en la vida política.

En DisemiNación, Homi Bhabha hace una distinción entre los principios *pedagógico* y *performativo* en el proceso de construcción de una nación. Lo pedagógico en Flora Tristán se decanta a través de su elección del género de viaje, pues su narrativa participa del tono moralizante y pedagógico de la escritura femenina del siglo XIX, al tiempo que propone la educación como solución a gran parte de los problemas sociales. A nivel pedagógico, el discurso de Flora Tristán era incluyente, tal como lo era el discurso criollo, sin obviar el matiz paternalista de sus políticas. El aspecto performativo, por otro lado, devela las exclusiones que tanto la auto caracterización de Flora Tristán como del modelo criollo, consideraban como eje de su funcionamiento. Ya ha señalado Bhabha que el aspecto performativo tiene relación con una *continuidad* de los modelos que permite afianzar la idea de lo nacional a partir del borramiento de cualquier noción del origen. (Bhabha, 297). En efecto, tanto el proyecto criollo como el de Flora, no hacen ninguna mención al pasado incaico, sino que marcan el inicio de la Historiaperuana en el virreynato español, del cual – por razones de herencia familiar- se sienten continuadores.

El lugar de Flora Tristán en la literatura peruana puede verse como un efecto de ver *la nación en traducción*, según lo define Silvia Rosman para el caso de la tradición literaria argentina (Rosman: 1998). Si bien el texto de Flora Tristán está escrito en lengua francesa, su discurso de viaje y auto figuración puede ser considerado como parte del proyecto criollo de la ciudad letrada. Esta traducción de lo nacional pone en evidencia las zonas más *oscuras* de una elite que luchaba por conservar sus privilegios, de ahí que, a pesar del reclamo de *comprensión* que Flora lanza desde sus prólogos, su texto haya sido puesto en la hoguera y arrinconado en el olvido durante un siglo. Quizás

si la élite criolla hubiera leído con más detenimiento esta subjetividad *paria* huidiza y valiente en gritarle sus defectos, habrían comprendido que las recomendaciones de Flora no estaban tan lejos de su proyecto como lo pensaban. El tono pedagógico de Tristán fue la gran máscara que encubría algo que los criollos no supieron ver: una manera más *civilizada* de continuar con los mecanismos coloniales y mantener sus privilegios.

Bibliografía consultada

Bartkowski, Frances: *Travelers, Immigrants, Inmutes. Essays in Estrangement*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Bhabha, Homi K.: "Introduction: narrating the nation" and "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990.

De Man, Paul: "Autobiography as De-facement". En: *MLN*, Vol 94, No. 5, Dec. 1979, pp 919-930.

Fernandez, James: *Apology to Apostrophe. Autobiography and the Rethoric of Self-representation in Spain*.

Gabaude, Florence: "Les Peregrinations d'une paria: initiation, observation, revelation." En: *The French Review*, Vol. 71, No.5, April 1998. pp. 809-819.

Grogan, Susan: *Flora Tristan: life stories*. London; New York : Routledge, 1998.

Lejeune, Philippe: *On Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989

Mignolo, Walter: *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995.

Molloy, Sylvia: *Acto de presencia: La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México, D.F.: El Colegio de México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Moreiras, Alberto: "Pastiche Identity, and Allegory of Allegory". *Latin American Identity and Constructions of Difference. Hispanic Issues*. Vol. 10. Amaryll Chanady, ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

Perez-Mejia, Angela: *A geography of hard times: narratives about travel to South America, 1780-1849*. Albany: State University of New York Press, 2004.

Pratt, Mary Louis: *Imperial eyes. Travel Writing and Transculturation*. London; New York : Routledge, 1992.

Rosman, Silvia: "Of travelers, foreigners and nomads: The Nation in Translation."

En: *Latin American Literary Review*; Jan-Jun 1998, 17-29.

Tristan, Flora: *Peregrinaciones de una paria*. Lima: Orbis Ventures, 2005.

Van Den Abbeele, Georges: *Travel as Metaphor: From Montaigne to Rousseau*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.

Reseñas/Reviews

María Griselda Zuffi, *Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*. Corregidor: Buenos Aires, 2007, 154 páginas. ISBN 978-950-05-1713-3.

El éxito editorial y la proyección internacional de novelas como *El vuelo de la reina*, ganadora del premio Alfaguara de 2002, y *Santa Evita*, obra traducida a más de una treintena de idiomas, editada en medio centenar de países y merecedora de efusivos elogios por parte de los grandes escritores del *boom* (García Márquez, Vargas Llosa, Fuentes), han colocado al novelista argentino Tomás Eloy Martínez en un sitio marcadamente visible y privilegiado dentro del mapa literario-cultural de América Latina. Esta “centralidad” alcanzada por la obra del escritor tucumano en los últimos años plantea cierto problema para la estudiosa María Griselda Zuffi, quien, en su estudio *Demasiado real: Los excesos de la historia en la escritura de Tomás Eloy Martínez (1973-1995)*, nos recuerda que Tomás Eloy Martínez ha sido siempre un escritor que, por sus posturas contestatarias y por sus prolongados exilios, ha procurado escribir no desde el “centro”, sino desde el “margen.”

Uno de los propósitos del estudio de Zuffi es precisamente ubicar la obra de Tomás Eloy Martínez dentro de estos márgenes y de volver la mirada hacia la época de los sesenta y setenta, años en los que, en la Argentina, se llevaron a cabo intensos debates sobre el peronismo y la cultura, discusiones en las que Martínez participó vivamente por medio de su labor periodística y literaria. Según Zuffi, las obras de Martínez comprendidas entre 1973 y 1995 recogen, reevalúan, problematizan y reescriben

múltiples aspectos de estos debates. En *Demasiado real* se propone, en fin, una lectura de la obra novelística de Martínez hecha desde el país rioplatense, una lectura anclada en “lo real”, en los hechos e historia de la Argentina y, claro, también en las polémicas sostenidas en torno a éstos mismos. El eje central de estas polémicas es siempre el problema de la verdad, o, más bien, el de las formas de acceder a ella y los modos de articularla, teniendo en cuenta su relación con el poder. Zuffi busca situar la obra de Martínez no sólo dentro de su entorno espacio-temporal sino también en su lugar con relación al testimonio, género que resultaba sumamente atractivo en los sesenta y setenta como forma privilegiada de llegar a la verdad, ésta siempre opuesta a “las verdades” y a la historia pronunciadas desde el poder. A lo largo de los cuatro capítulos que constituyen *Demasiado real*, Zuffi sigue y analiza con detenimiento los acercamientos y distanciamientos, las convergencias y divergencias de Tomás Eloy Martínez en tanto al género testimonial. Es así que para la autora, Tomás Eloy Martínez es un escritor pos/testimonial, no en el sentido de alguien que llega después del testimonio o que escribe contra éste, sino de alguien que participa en su reescritura y reelaboración. De esta forma la obra de Martínez supone un revisionismo del género testimonial como modo privilegiado de acceder a la verdad.

El primer capítulo, titulado “Resistencias a la ‘historia oficial’: *La pasión según Trelew*” lo dedica la autora a trazar una genealogía del género testimonial dentro de la Argentina, cuyo inicio se perfila en el pensamiento y los escritos de Rodolfo Walsh, quien veía el testimonio como una manera eficaz de oponer resistencia a la historia oficial pronunciada desde el poder. Para Zuffi, el testimonio está, pues, íntimamente ligado a Walsh y a las contiendas políticas que acompañaron el

resurgimiento del peronismo en los años sesenta y setenta. Siguiendo las pautas marcadas por Walsh, Tomás Eloy Martínez, en *La pasión según Trelew* (1973), emplea el testimonio para “desenmascarar”, para llegar a una verdad ofuscada, falseada sistemáticamente por el poder y los discursos oficiales que emanan de éste. Por fuerza, el testimonio, tal y como lo conciben ambos Walsh y Martínez y muchos otros intelectuales de su generación, no es un tipo de escritura neutra sino un arma política. Es una forma escritural que se articula desde la represión, desde el trauma, desde los grupos marginados y silenciados por el poder. En resumen, en el testimonio está el reclamo social, la lucha por la justicia y por la verdad.

A partir de la publicación de *La pasión de Trelew* y comenzando con *La novela de Perón* (1991), sin embargo, como apunta María Griselda Zuffi, Martínez se va alejando poco a poco del género testimonial sin llegar a desprenderse de éste o a renunciar completamente a él. De hecho, como demuestra Zuffi, Martínez no busca renunciar al género, sino más bien ir más allá de sus límites genéricos para problematizarlo, hibridarlo y reescribirlo. En “La nación imaginada: *La novela de Perón*”, el segundo capítulo de *Demasiado real*, Zuffi empieza a escudriñar esta reelaboración de Martínez, proceso que se inicia por medio de *La novela de Perón*, obra constituida sobre una base documental híbrida y dispar que incluye testimonios y reportajes periodísticos. Zuffi comienza el capítulo discutiendo cómo Perón y el peronismo sentaron las bases para el autoritarismo militar que se dio posteriormente dividiendo al país en dos grupos: los leales a la patria y los traidores. Todo el que no se adhería a las posturas ideológicas de Perón era considerado traicionero a la patria y enemigo de la unidad nacional. Lo que intenta Martínez, según la lectura de Zuffi, es una exploración de esta ideología

nacional por medio de un rastreo de varios tipos de documentos testimoniales y periodísticos sobre los cuales se construye esa idea de la nación dividida. Claro está que tal división maniquea y reduccionista cancela cualquier posibilidad de pluralidad y asimismo socava los principios más básicos, los fundamentos de la democracia. Lo que encuentra Martínez como escritor e investigador, lo que revela en sus pesquisas textuales, es una nación (textual) contradictoria donde la verdad única no existe. Existen de hecho distintas versiones de la nación y también distintas imágenes y versiones de Perón, de lo que fue y representa: Perón el antieuropeo, el germanófilo, el izquierdista, el fascista, etc. Mito e historia, verdad y ficción no pueden deslindarse. Si bien la novela incorpora técnicas del testimonio, esta modalidad escritural ya no tiene los poderes y las virtudes que Martínez le había adjudicado en *La pasión de Trewlew*. *La novela de Perón* de hecho pone en tela de juicio no sólo la idea de una verdad única sino también la noción del testimonio como forma privilegiada para descubrirla, revelarla o llegar a ella.

En el tercer capítulo, “Transgresiones de un paraíso perdido: *La mano del amo*”, Zuffi realiza una lectura feminista de *La mano del amo* (1991). Apoyándose en el trabajo de Doris Sommer, parte del concepto patriarcal de la familia como la base ideológica de la nación moderna, del romance familiar como símbolo fundacional de la nación. Dentro de esta concepción, el padre es la autoridad, el que dicta, el dueño del espacio público; en cambio a la mujer se la relega y confina al espacio doméstico y familiar. Mientras que el hombre encarna la agresividad, la competitividad, la fuerza sexual desenfrenada, la mujer representa los valores de la familia, la armonía, la paz. En este proyecto fundacional, a la mujer se le asigna asimismo el papel de educadora, de

transmisora de los valores del patriarcado. Éstas son algunas de las esencias o “verdades” que se asignan a los géneros y que sirven como las columnas que sostienen el edificio y las estructuras patriarcales. Lo que hace Tomás Eloy Martínez, según Zuffi, es poner en tela de juicio estas diferencias esencialistas. En la novela la madre es presentada como la opresora, el cuerpo de donde emana el poder. Es un poder que busca suprimir la voz del hijo, que pretende, de hecho, disminuirlo, anularlo. El hijo, a su vez, sólo tiene identidad como producto de este poder, como reacción negativa a él. Hacia el final de la novela este hijo menguado se traviste, busca convertirse en la madre poniéndose sus ropajes. Apunta el texto a la androginia, a cierto tipo de cuestionamiento de los géneros como identidades estables e incambiables. A su vez, funciona este travestismo como una especie de carnavalización del romance familiar sobre el cual se funda la Nación Argentina.

En el cuarto y último capítulo de su estudio, “Rumores del cadáver: *Santa Evita*”, Zuffi pone de relieve las estrategias de un autor que busca escribir los hechos desde las márgenes y que, al hacerlo, no busca la Historia única y absoluta, escrita con hache mayúscula, sino las historias múltiples y divergentes, escritas con haches minúsculas, que ponen en entredicho no sólo la veracidad de la historia oficial sino la misma posibilidad de llegar a una verdad absoluta e inapelable. Martínez crea un texto-pastiche que incorpora las voces de múltiples personajes marginales cuyos testimonios se contradicen entre sí y ponen en movimiento una serie de “rumores” que contaminan la supuesta verdad, que se filtran por las grietas de los discursos oficiales para entorpecerlos y desvirtuarlos. Esta multiplicidad de voces heterogéneas asimismo desautoriza, hasta cierto punto, al escritor como proveedor/productor único de la verdad

y buscan, reclaman, desde los márgenes, un espacio dialógico para articular sus propias verdades, un sitio de enunciación que dé cabida a las contradicciones y ambigüedades de la realidad.

En suma, sólo hemos querido recalcar algunos de los aspectos más destacables de *Demasiado Real* sin pretender ofrecer un resumen exhaustivo del trabajo, cosa que sería imposible en el breve espacio del que disponemos, dada la complejidad y el alcance de los temas que aborda y explora María Griselda Zuffi. Nos limitaremos a decir que se trata de un estudio serio, bien concebido y elaborado, hecho a la luz del pensamiento y las teorías más relevantes de los últimos años sobre el testimonio, la posmodernidad, el feminismo y las relaciones entre los géneros, la nación y la memoria. Es un texto que le resultará utilísimo no sólo al estudioso de la Argentina y del Cono Sur sino también a quienes deseen llegar a una lectura más informada y responsable de la obra de Tomás Eloy Martínez, una lectura que tome en cuenta la realidad y la tradición discursiva de las que se desprende y con las cuales entabla y mantiene un vigoroso diálogo. Sorprende que, aparte de este estudio, se hayan producido tan pocos trabajos de tal extensión y envergadura dedicados a la obra de Tomás Eloy Martínez, autor que sin duda merece la atención de otros estudiosos tan perspicaces y penetrantes como María Griselda Zuffi. Señala este estudio pues un significativo y prometedor paso hacia la apreciación de la obra de un autor que cada vez va cobrando más relevancia. Esperamos que otros le sigan.

[Daniel R. Fernández](#)

Lehman College, CUNY

Luis E. Cárcamo-Huechante. *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2007, 271 pp.

En *Las tramas del mercado*, Luis E. Cárcamo-Huechante está tan lejos de un pesimismo terco respecto de las posibilidades que el mercado le ofrece a la cultura como de un optimismo ingenuo u obsecuente. En cambio, se enfrenta a las relaciones contemporáneas de la cultura y el mercado para estudiarlas y desentrañar los pasos que conducen del discurso económico al discurso literario, de modo tal de comprender la imaginación económica de la ficción.

Para llevar a cabo esa empresa, Cárcamo-Huechante elige interpelar la coyuntura en la que el discurso económico liberal y -según sus palabras- neomodernizador, irrumpió en la escena chilena y los años en los que se practicó una profundización de ese discurso: la dictadura pinochetista (entre 1974 y 1990) y la posdictadura (hasta finales de la década del 90). La premisa del abordaje es que el llamado “ajuste estructural” fue también un “ajuste cultural y/o un giro simbólico” (17) y la tesis general es que “el libre mercado se constituye en un discurso cultural que, a partir de un conjunto de intervenciones retóricas e imaginarias, se despliega hegemónicamente en la sociedad: un escenario de intensificada espectacularización” (17). El estudio de esas intervenciones discursivas constituye el contenido medular de *Tramas del mercado*: en primer lugar, el discurso del economista Milton Friedman en 1975 ante la élite económica, empresarial y militar vinculada con el régimen de Pinochet; en segundo lugar, los libros escritos a finales de la década del 80 por Joaquín Lavín, líder de la

derecha neomodernizadora, en particular su propuesta de un “nacionalismo de marketing” y sus vinculaciones con el discurso católico, finalmente y en tercer lugar, las primeras y exitosas ficciones literarias escritas por Alberto Fugueten la primera mitad de la década del 90, cuya condición de posibilidad habría sido la neomodernización de libre mercado impulsada e implementada por la élite militar y tecnocrática. Como puede observarse, el corpus excede largamente el campo de los estudios literarios y, si bien se centra en lo discursivo, también se ocupa por reconstruir la escena pública chilena y caracterizar las posiciones (económicas, políticas, culturales) de muchos de sus actores. Si *Tramas del mercado* abre un nuevo camino es porque, alimentado de las grandes tradiciones teóricas y también de los abordajes críticos más recientes, su enfoque no es ni sociológico ni economicista, sino que maneja con igual conocimiento y soltura los diferentes discursos construyendo una suerte de campo inter- y multidisciplinario en el que la producción literaria, ausente o de presencia débil en otros estudios, resulta fundamental. Más todavía: con este libro, Cárcamo-Huechante interviene, en la cultura chilena, con un fuerte gesto político a través del cual las “tramas del mercado” se convierten rápidamente en las “trampas del mercado”.

El efecto de este libro en el ámbito chileno habría que extenderlo, de todos modos, al latinoamericano. Es que, sorprendentemente, una crítica tan marcada por el marxismo desde la modernización de sus herramientas en los años 50 en algunas regiones como por las teorías postestructuralistas francesas en los años 70, ha prestado escasa atención a la relación entre la literatura y la economía. Desde ya, existen en los estudios literarios menciones puntuales y abordajes generales sobre esa relación (como el artículo “Literatura y subdesarrollo” de Antonio Candido o la compilación de Ángel Rama *Más*

allá del boom: literatura y mercado, por dar apenas dos ejemplos), así como consideraciones literarias en muchos estudios de corte sociológico en las últimas dos décadas (como los de Martín-Barbero o García Canclini), pero ello no deja de llamar la atención sobre la falta de interés que ha suscitado en el campo de la crítica literaria. Habría que pensar, más bien, que la relación entre cultura y economía, y más estrictamente entre literatura y mercado, ha sido un supuesto antes que un objeto de discernimiento: como si el argumento del determinismo económico de muchos análisis sustituyera la argumentación que exige una lectura de ambos nexos y terminara demonizando sin vueltas al mercado, o como si una suerte de persistencia adorniana impulsara toda disquisición actual de la crítica cultural pese a las ineluctables transformaciones del campo cultural al menos desde los años 90.

Al mismo tiempo, y en contraposición, proliferan en diversos formatos y soportes, en su mayoría mediáticos, las intervenciones de los propios escritores sobre su posición en el mercado, las opiniones favorables o adversas a ese mismo mercado en el que su producción circula. De hecho, esa distancia entre ambas producciones (las de la crítica y las de los escritores) es la que el libro de Luis Cárcamo-Huechante permite revisar, pero no necesariamente para acortarla sino para reflexionar sobre el estado de nuestra cultura y sobre los síntomas que ella presenta cuando se pone en vinculación con la economía. Porque si algo hace evidente Luis Cárcamo-Huechante es que hay instancias en las que el discurso económico, más allá del mercado de bienes culturales, resulta hegemónico para la imaginación social y para la imaginación literaria. Coyunturas en las que, como el Chile de la dictadura pinochetista y la posdictadura, las ficciones de mercado terminan siendo ubicuas.

Estas observaciones se infieren de los tres principales abordajes realizados por Cárcamo-Huechante: si en plena dictadura el discurso de Friedman, por su propio carácter prescriptivo, proyecta e imagina el libre mercado como escena ideal, la obra de Fuguet, ya en un contexto postdictatorial, se relaciona simbióticamente con una cultura de masas inscripta sin reparos en el mercado hegemónico. A modo de realización exitosa de la prescripción económica de Friedman, Fuguet borra –según se desprende del análisis de Cárcamo-Huechante- todo rastro de crítica en el vínculo que la literatura entabla con los medios masivos y con el mercado. En el medio, en la transición desde el régimen autoritario a la democracia, entran en disputa dos lecturas del pasado reciente: aquella que subraya los costos sociales del ajuste y la represión, frente a aquella que proclama la economización total del lenguaje ciudadano y cuyo emblema es *Chile: revolución silenciosa*, el libro de 1987 de Joaquín Lavín y que muy acertadamente es caracterizado por Cárcamo-Huechante como “un texto populista de la Nueva Derecha”.

Por último, vale la pena destacar que la lectura y las reflexiones vertidas en *Tramas del mercado* son posibles porque su autor adscribe a una concepción no maniquea, precisamente, del mercado. Creer que hay una suerte de “afuera del mercado”, como sostiene una zona de la crítica cultural, que es una zona de resistencia frente al avance de las fuerzas mercantiles; creer en la posibilidad de sustraerse por completo a la circulación global impulsada por el mercado contemporáneo, supone una definición restringida, estática, una definición puritana, podría decirse, del mercado. En cambio, considerar que el mercado es dinámico y flexible, que posee resquicios y

contradicciones, abre nuevas posibilidades para la crítica. Más todavía: definir al mercado como la propia circulación de los objetos, con su fluidez y sus demoras, con sus apropiaciones y sus expulsiones, con sus reglas y sus contravenciones, permite llevar adelante un diagnóstico diferente de la actual escena cultural. Entonces, la idea de que no hay un afuera del mercado deja de ser una afirmación traumática, como lo es para quienes aún sostienen el sueño modernista del rechazo a un mercado que pretendería absorberlo todo, para ser un juego de fuerzas que abre la capacidad de intervención y de interpelación para la crítica y la literatura.

[Alejandra Laera](#)

Universidad de Buenos Aires

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Alicia Partnoy. Volando bajito. Little Low Flying. Gail Wronsky, trad. Los Angeles: Red Hen Press, 2005.

¿Qué relación existe entre la violencia y la poesía en este siglo? ¿Qué papel juega la poesía en medio de una violencia sin límites? Violencia urbana, crimen organizado, represión de Estado, asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Guatemala, guerras en Medio Oriente. ¿Pueden coexistir la solidaridad y la esperanza junto a la poesía y la violencia? Alicia Partnoy, poeta, académica y activista política, se acerca a estos cuestionamientos en su reciente libro, *Volando bajito/Little Low Flying* (2005). En sus dos obras anteriores, el libro de relatos *The Little School: Tales of Disappearance and Survival in Argentina* (1986) - recientemente publicado en Argentina como *La Escuelita-Relatos testimoniales* (2006) - y la colección de poemas *Revenge of the Apple-Venganza de la manzana* (1992), Partnoy aborda temas como la violencia física y el miedo, la fortaleza espiritual ante lo indescriptible, el poder de la literatura, el monstruo de la impunidad y la urgencia de justicia. Así mismo en *Volando Bajito/Little Low Flying* Partnoy poetiza una realidad que se enmarca dentro de un sistema de injusticia e ignominia; denuncia y propone actos de resistencia, manteniendo la memoria viva y “ajusticiando” con el poder de la palabra y la creatividad. Plantea y construye una red de solidaridad escritural, de cooperación, una especie de sinergia poética y artística a través del texto mismo y de las voces que escoge incluir en su poemario.

Volando Bajito/Little Low Flying es una colección poética bilingüe. Los poemas aparecen en español en un lado de la página y en inglés en el otro. Gail Wronsky,

profesora de inglés, poeta y activista está a cargo de las traducciones del español al inglés y de las apropiadas palabras introductorias (“Translator’s Notes”) que iluminan, especialmente a los lectores de habla inglesa que, según Wronsky, pudieron haber leído en otros tiempos las realidades latinoamericanas como ajenas y distantes: “The world into which *Volando bajito/Little Low Flying* arrives is a world in which the torture perpetrated by U.S. soldiers against Iraqi prisoners is unavoidably documented. It is a world in which we are aware that American citizens can be seized, interrogated, and imprisoned for political activity, religious affiliation, or ethnicity... It is a world which needs the insights, the power, the authority, the wisdom, and the beauty of Alicia Partnoy’s writing more than ever.” (XIV) Wronsky subraya tanto la necesidad de una escritura que atestigüe, que no se rinda a la impunidad y que incluya el lirismo y la fuerza escritural, palpable en la versión en español de Partnoy y que Wronsky fielmente traduce al inglés.

Volando bajito/Little Low Flying es un proyecto conjunto, solidario, en cuanto Partnoy incluye las voces de sus tres hijas, la producción artística de su propia madre, Raquel Partnoy, así como el poema de una madre cuya hija fue asesinada en Ciudad Juárez, México y alusiones a poetas latinoamericanas, la guatemalteca Alaíde Foppa, la nicaragüense Claribel Alegría y la argentina María Negroni, entre otras.

En la introducción a la colección, Wronsky explica que los poemas son portadores de una gran fortaleza por un lado y de una comprensible ira, pero también llevan una pesada carga de esperanza “that the defeat will not go unrecorded, unrecognized by the machinations of human history.” (XV) La voz poética manifiesta esa visión

esperanzadora a lo largo de la colección aunque con altibajos. Por momentos la derrota se apodera de cuerpos y espacios y entonces se vuela “bajito”, para más tarde retomar el vuelo literal y metafóricamente, como lo muestran las tres secciones de la colección tituladas: I “Poéticas de la derrota” (“The Poetics of Defeat”), II “Derroteros de vida” (“Tracks of Life”) y III “Diálogos para levantar vuelo” (“Dialogues for Raising Flight”).

En la sección “Poética de la derrota” la poeta intenta explicar su arte poético así como su propia relación con el lenguaje. El poema “Arte Poética” explica el título de la colección: “Eso que vuela bajito / es mi poesía. / Rastreadora de olores / dentro del pasto. / Yo no busco la altura. / Vértigo el vuelo. / Embisto la distancia / volando bajo. / Allí está la palabra, / olvidadita, / fresca con las raíces / u oliendo a miedo. / Tornasolándose algo / como la carne / cadáver que transita / a la semilla.”(4) Este poema plantea la humildad del acto de la búsqueda de la palabra, tarea que le permite a la poeta contar la historia, rescatar objetos, seres vivos y muertos. La poeta explica el proceso de la escritura en el poema “...Poética”: “Escribo rescatando sedimentos:... / un cadáver. / Lo traigo a superficie, / lo reanimo, / lo despierto / a golpe de verbo y adjetivo / y entonces / -casi siempre- / él me juega la mala pasada de esfumarse / al más leve contacto con mi verso” (8).

Los títulos de los dieciséis poemas incluidos en la sección II, “Derroteros de vida” transportan al lector a espacios asfixiantes y opresivos. Por ejemplo, en “Romance de la prisionera”, la voz poética presenta su propia versión del romance anónimo del siglo XIV, “Romance del prisionero”. En “Romance de la prisionera” Partnoy modifica el

poema de acuerdo a su experiencia personal. En la celda la prisionera sobrevive, sin saber si es de día o de noche, la avejuna que aparece “gritó revolución” (12) y fue asesinada por ello. En “Pregunta semiculinaria”, la alienación del exilio preocupa a una voz poética que se pregunta: “Cómo me desexilio sin romperme/ como tomate gordo en la ensalada... /...Cómo me desexilio / y huelo a rico.../ ...Cómo me desexilio y sigo entera” (18). El poema “Voz de la madre”, expresa el dolor de una mujer que le han matado a un hijo: ‘Después de todo aquello / volver a la palabra / como si no doliera / decir, amor.../...y hay un mármol que nombra / los ojos de tu hijo como si le cupieran / mi amor, adentro suyo.” (20). El poema “Torture Machine: Vocabulario” es una lección de lengua en la que se utiliza otro idioma (el inglés) para nombrar el horror de la tortura. En “Latina al fin del milenio”, se expresa la desesperanza de un siglo cargado de impunidad y de otro que está por comenzar: “Este año 2000 con tanto ceros / es el fin de algún milenio y el principio / de otra lucha por no ser sólo un agujero, / hueco en la historia, un número en la lista” (50).

Los poemas de la tercera sección, “Diálogos para levantar vuelo”, ejemplifican el poder de la solidaridad y la colaboración escritural y tal vez constituyan la sección mejor lograda de la colección. Partnoy incluye las voces de sus tres hijas, Anahí Paz Leiva Partnoy de 8 años, en el poema titulado “La guerra”, Eva Victoria Leiva Partnoy de 13 años, como la traductora de un poema titulado “An Urgent Promise to a Girl in Baghdad” y Ruth Irupé Sanabria, de 27 años en “(Fragment)”, un poema que trata sobre traslación de significantes y significados. En esta sección del poemario, Partnoy también se solidariza con otras voces femeninas que han sido y continúan siendo silenciadas. Incluye dos poemas que atestiguan sobre el asesinato de Silvia, una joven

de Ciudad Juárez, la incansable búsqueda de Silvia por su madre y sobre la impunidad que envuelve éste y otros cientos de casos. En el poema “Palabras por Silvia”, Partnoy poetiza la frustración que siente cuando estando en Ciudad Juárez, en compañía de Evangelina Arce, la madre de la joven desaparecida, un periodista mexicano se le acerca a Partnoy para entrevistarla sobre su experiencia como desaparecida en Argentina haciendo oído sordo a Evangelina y su tragedia. Dice la poeta: “Pero señor de libretita en mano, / pero señor de credencial al cuello, / haga el favor y mientras yo termino / de copiar los versos que trajo esta madre / sobre las hojas de su cuaderno ocre, / haga el favor de oír a Evangelina / pedir justicia. Escuche aquí y ahora / antes de que los huesos de su hija / nos lo demanden” (60-62) y continúa: “Y Silvia Arce es aquí y ahora, / es Juárez y es mordaza”. Ante el silencio y la indiferencia del periodista, Partnoy acoge las palabras de la madre y las incluye en el poema “Calle” en el que Evangelina poetiza su impotencia y su hambre de justicia: “yo no me puedo callar / a mi hija quiero encontrar / los federales que se la / llevaron que la vengán entregar justicia” (66). La inclusión de estos poemas por parte de Partnoy es una forma de dar testimonio, de hacer conocer poéticamente la injusticia y de plantear la importancia de la cooperación y solidaridad, acciones necesarias para mantener viva la memoria y para castigar a los culpables.

Este sentido de sinergia o cooperación se manifiesta también en dos poemas de la tercera parte, “Los molinos de la memoria” y “S.O.S”. “Los molinos de la memoria” es una combinación de narración y poesía. Se inicia con tres párrafos cortos donde la poeta explica que frente al campo de concentración donde estuvo presa en Argentina había un molino de viento que estaba roto y que los militares habían atado con alambre. Explica

que todos le temían a ese molino porque “en las noches sin viento el molino se desataba y echaba a girar solito” y la poeta agrega: “Cuenta la leyenda, que es siempre verdad, que los espíritus de los desaparecidos movían las aspas”. En el segundo párrafo el tono de la narración cambia y relata que en 1998, veintidós años después de ser liberada volvió al lugar y lamentablemente los espíritus de sus “amigos del alma” (y nombra a algunos de ellos, María Eugenia y Néstor, María Elenita y otros) no echaron a girar las aspas; sin embargo, apunta Partnoy sus espíritus se desplazaron con ella a Los Ángeles donde la poeta escribió un poema con forma de revólver inspirado en los versos del poeta español Gabriel Zelaya. Frente al verso de Zelaya: “la poesía es un arma/ cargada de futuro”, Partnoy escribe: ¿...y si el arma, Zelaya, / apuntara al futuro? / ¿Sobre qué muertos echaremos qué culpas / cuando se nos desteja la trama del silencio?... / ¿Qué perdón, qué “justicia humanamente posible” / atarán / con alambre / los molinos / de nuestra / memoria? La poeta vuela bajito al cuestionarse la posibilidad que se haga justicia en un futuro. A pesar de esa humildad que se representa en el bajo perfil del poema, la poeta, como los lectores, tiene la esperanza de que la bala de palabras que contiene el revólver poético acribille literal y figurativamente a los responsables de tanto genocidio. El deseo y la necesidad de justicia se han desplazado de la hoja de papel al espacio de la historia y de la memoria.

Sin embargo, la fuerza escritural y poética, la súplica y urgencia de justicia, se enfrentan también a lo efímero de la poesía. En el poema S.O.S la poeta recurre a las palabras de otro poeta, Juan Gelman, para reflexionar sobre la posibilidad de la derrota, la posibilidad que se escabulla una de las armas más poderosas que Partnoy posee para combatir las injusticias sociales, la violencia de Estado y el crimen organizado. El

poema S.O.S se inicia con unos versos del mismo Gelman, y dicen: “Quien pudiera agarrarte por la cola / magiafantasmanieblapoesía. / Quién pudiera agarrarte por la cola, / acostarse contigo una vez sola / y después olvidar esta manía” (78). La inquietud por lo escurridizo del arma poética se expresa en Partnoy así: “...Si nunca tuvo cola mi poesía / decime, Juan, cómo la cazo ahora” (78). La necesidad de encontrar una “receta eterna” poética es clara en los versos “Pasame Claribel de los Umbrales / esa receta eterna contra la sequía / del verso” (78) y en “Contame vos, María, cómo le saco el trapo a la pecera” (78). Partnoy vuelve la mirada a dos poetas mujeres: Claribel Alegría y su poemario *Umbrales* y María Negroni en *La jaula bajo el trapo*, como una forma de hermanarse y solidarizarse en la lucha poética, creando una red de solidaridad en cuanto al poder de la palabra y de la poesía. Partnoy es consciente de la fuerza y el poder de la poesía pero también del carácter huidizo y evasivo de la misma.

La red de solidaridad se hace evidente en la amplia inclusión de voces, las traducciones y el arte que se incluye en el texto así como en las imágenes de desplazamiento real y metafórico que emplea la autora - los desaparecidos, el carácter huidizo de la poesía, los traslados de sur a norte- y en las imágenes que conllevan una cierta permanencia, - nombrar las víctimas para no olvidar y ajusticiar a los responsables de genocidio, entre otras.

En *Volando bajito/Little Low Flying*, Partnoy nos plantea formas de “vuelos solidarios” que hacen mucho más que sugerir, inspirar o insinuar porque nos convierten a los lectores en lectores/poetas responsables y cómplices en el acto mismo de ajusticiar a los verdugos, de comprender realidades sociales y de no ignorar el peso de la historia.

Laura R. Loustau

Chapman University

Pérez, Laura E. *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities.*

Durham and London: Duke UP, 2007.

En las últimas páginas del libro *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities*, estudio crítico que analiza la relación entre arte y espiritualidad en artistas chicanas y mexico-americanas de las dos últimas décadas del siglo veinte, su autora, Laura E. Pérez, se pregunta lo siguiente: “How do we trace the effects of the work of individuals who produce significant social and cultural effects through words and performances scattered in print, film, digital, or other media and who are otherwise barely visible?” (252). Su ensayo mismo responde a la pregunta, precisamente por ser el resultado de un enorme esfuerzo crítico de recopilación, organización y análisis de las obras de más de cuarenta artistas chicanas cuyo trabajo abarca una diversa gama de medios y formas artísticas. El estudio de Laura E. Pérez hace visible, literalmente, el trabajo de estas mujeres en las numerosas imágenes que forman parte del libro, ilustraciones que junto a su análisis muestran un concepto de espiritualidad híbrido y multirreferencial, donde se recurre, entre otras, a las tradiciones familiares, a las influencias culturales y religiosas de otros continentes -- Africa, Asia y Europa -- y de manera imprescindible, a las creencias y al pasado indígena americano. Laura E. Pérez reclama lo espiritual no sólo como elemento y temática común en el quehacer de estas artistas, sino además, y fundamentalmente, como instrumento político eficaz de crítica y cambio social.

La idea de que la espiritualidad importe políticamente, que sea un agente activo de toma de conciencia y transformación social puede parecernos una proposición radical en nuestros días, precisamente, como arguye Laura E. Pérez, porque lo espiritual ha sido denostado y despreciado por el pensamiento intelectual y crítico imperante en las sociedades occidentales modernas.

El punto de partida en *Chicana Art* es, por tanto, reconsiderar una doble exclusión existente hoy día. La primera, la desvalorización de esta espiritualidad no occidental tachada de “supersiticiosa” o “primitiva” y por el contrario, considerarla como un discurso político que afirma la subjetividad de la mujer chicana. La segunda, la posición doblemente subalterna que las chicanas ocupan no sólo en el imaginario chicano, tradicionalmente masculino y machista, sino además en la coyuntura existente de ser sujetos en una sociedad patriarcal, sexista, heteronormativa y fundamentalmente “blanca.” En este caso lo espiritual, invocado en las obras de estas artistas, se conforma como inextricablemente unido a la lucha por la igualdad en relación a diferencias de clase, raza, género y orientación sexual. Pérez reivindica a estas artistas como auténticas herederas de su ancestro indígena en el importante papel social que desempeñan: por una parte, como “lenguas del espíritu” (“spirit tongues”), agentes de un activismo que va más allá de lo únicamente personal y que vincula en su transformación al individuo con la comunidad y la sociedad en su conjunto; y por otra, como “curanderas,” creadoras de una fuerza regeneradora y terapéutica en una sociedad llena de “males” entre los que se encuentran la subordinación y supresión de ciertos colectivos y prácticas marginales.

Chicana Art no es sólo un espacio físico donde se da cabida, visibilidad y homenaje a estas artistas, sino que de manera autorreflexiva -- a través de dos conceptos religiosos fundamentales como “altar” y “ofrenda” -- se concibe la estructura y organización del texto. Como la autora misma dice, la estructura de altar de su libro es, figurativamente, el lugar en donde no sólo se hacen concretos “ciertos cuerpos, deseos, culturas” que al ser marginales y subalternos se consideran realidades intangibles, no reconocidas o “fantasmales,” sino que además, en este proceso de transformación y de su resultado final, el texto en sí es, una “ofrenda,” al hacer aprehendibles e inteligibles esas otras realidades consideradas marginales, ajenas, a saber: “the non-Western, the female, the queer, the poor” (6). Los seis capítulos de que consta el libro, además de la introducción y conclusión, se organizan a través de temáticas recurrentes en las obras estudiadas que señalan, al mismo tiempo, las problemáticas dentro del imaginario cultural chicano para estas artistas, vistas en su mayor parte desde un punto de vista feminista. Entre éstas destacan cuestiones de género y sexualidad, xenofobia, inmigración y ecofeminismo. El hilo que entrelaza las diversas obras de arte y la temática que se presentan y discuten se reúnen de manera conceptual en el título de cada capítulo a través de lo que la autora denomina como *difrasismo*. Este término es el marco de referencia usado para indicar la producción de nuevos significados que resultan de la coexistencia de diferencias en el terreno espiritual, cultural y artístico con las que estas artistas negocian en su vida y cuyo resultado expresan a través de su arte.

Para Laura E. Pérez, la recuperación y reelaboración por parte de escritoras y artistas chicanas de ciertos aspectos de la tradición y espiritualidad indígena mesoamericana no sólo rehabilita expresiones únicas de la cultura indígena, sino que suponen una manera

diferente de aprehender el mundo y un modo de conocimiento alternativo al de la cultura y saber occidentales. Pero además, en este ejercicio de memoria histórica se recuperan dos figuras importantes dentro del quehacer artístico e intelectual del mundo náhuatl, el *tlacuilo* y el *tlamatini*, artista y sabio, respectivamente, que se unen e incorporan ahora en la figura de la artista chicana. El empeño de estas artistas no es una búsqueda nostálgica de un pasado perdido, sino de recuperar, a través de la espiritualidad en su arte como política de oposición, un sentido de agencia que funciona como estrategia decolonizadora y como proceso curativo frente al estado de fragmentación y pérdida cultural histórica -- *nepantla* -- producto del doble proceso de pérdida, de doble mestizaje, experimentado históricamente por los chicanos.

Chicana Art analiza cómo las artistas chicanas articulan la búsqueda y expresión de un espacio propio, un sitio inclusivo de cuerpos excluidos e identidades desplazadas como son, entre otros, el de la chicana como mujer inmigrante, mujer de color, mujer *queer*. Laura E. López nos recuerda que es en ciertas prácticas culturales en relación a los cuerpos -- su vestimenta, ornamentación y decoración -- y en su posición en el mundo laboral -- mayoritariamente en la industria textil, en el servicio doméstico y en la agricultura -- donde se determinan importantes diferencias socioeconómicas y raciales a través de las cuales se ejercen prácticas discriminatorias que emplazan a la mujer chicana en un lugar subalterno, invisible, “espectral.” Las artistas chicanas responden con una estética política que reclama un sentido de justicia social, una estética que se basa principalmente en la reelaboración feminista de mitos y leyendas precolombinas, en la reapropiación de símbolos e imágenes de la tradición cristiana y del discurso religioso en el imaginario cultural chicano, así como en la innovación en los materiales

y medios artísticos usados con el propósito de lograr una voz y un espacio propios de y para la mujer chicana.

Laura E. Pérez hace patente que el objetivo de estas artistas es proponer una manera diferente de entender y de aprehender su diferencia: “Through their art, Chicana artists succeed in reminding us of a different approach to alterity, one that is in fact a perennial and cross-cultural concept, expressed in the Maya as *In ‘Laketch*: ‘You are my other self’” (145). Como texto, *Chicana Art* no es sólo un espacio físico que da cabida y visibilidad a estas artistas, sino que a su vez su autora se transforma en una *tlamatini* que decodifica para los lectores este arte de temática y contenido espiritual, dejando constancia de su importancia como instrumento político de transformación social. Sin duda alguna *Chicana Art: The Politics of Spiritual and Aesthetic Altarities* es una ofrenda, el ofrecimiento de la alteridad de las artistas chicanas por parte de su autora, Laura E. Pérez, al lector/a, convertido/a finalmente también en ese su otro yo.

[Sofía Ruiz-Alfaro](#)

Franklin & Marshall College

Emilie L Bergmann and Stacy Schlau, eds. *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. New York: MLA, 2007. 312 p.

Qué duda cabe que, en los últimos treinta años, y debido en gran parte al auge de los estudios feministas y de género en los Estados Unidos, se ha producido un renovado interés por la figura y la obra de Sor Juana Inés de la Cruz. Prueba de ello son las múltiples ediciones y traducciones de sus escritos, y el hecho de que se enseñe tanto a nivel graduado como subgraduado en los más diversos departamentos de humanidades del país: literaturas hispánicas, estudios feministas, teatro, religión, historia intelectual etc. Por lo tanto, no debe extrañarnos que la *Modern Language Association of America* haya dedicado el volumen noventa y ocho de la colección *Approaches to Teaching World Literature* a esta escritora mexicana.

Al igual que otros volúmenes de esta serie, *Approaches to Teaching the Works of Sor Juana Inés de la Cruz* se divide en dos partes. En la primera, se reseñan y evalúan los diversos materiales audiovisuales, electrónicos y escritos de los que puede servirse el instructor para diseñar el curso. En la segunda, se unen las voces de los más reconocidos sorjuanistas de la academia norteamericana para compartir con sus colegas las estrategias pedagógicas que mejor se adecuan a los distintos acercamientos posibles a la obra de Sor Juana, aunque el enfoque feminista y el de los estudios culturales tienen una preponderancia casi absoluta.

De gran utilidad es la sección dedicada a revisar los materiales didácticos disponibles para la enseñanza del curso. En un primer apartado, reseñan las múltiples ediciones en

español y en inglés del corpus literario producido por la monja. El segundo apartado, titulado *La biblioteca del instructor* resume el resultado de una encuesta en la que participaron cuarenta y dos especialistas de universidades americanas para averiguar en qué tipo de cursos se enseña Sor Juana, qué obras son las que suelen aparecer en los programas de clase y cuáles son los estudios críticos más utilizados. Celebramos con las editoras que Sor Juana se estudie cada vez con más frecuencia fuera de los departamentos de español, y que sean muchos los cursos en los que los profesores aprovechen el entusiasmo que suelen despertar los textos más reproducidos en manuales y antologías (la *Respuesta*, los sonetos “Este que ves, engaño colorido” y las redondillas “Hombres necios”) para entusiasmar a los estudiantes con el resto de la obra de la prolífica Sor Juana. Por lo que se refiere a la bibliografía secundaria más leída, el predominio le corresponde a la crítica norteamericana. La única excepción notable es el ya clásico estudio de Octavio Paz, *Las trampas de la fe*, que se emplea como punto de partida para presentar otros acercamientos críticos posibles. Aunque es cierto que la lectura de Paz puede ser rectificada y ampliada a partir de los estudios producidos desde otros posicionamientos ideológicos, nos parecen excesivos los ataques que salpican muchos de los ensayos que constituyen el volumen, pues oscurecen la calidad y la profundidad intelectual de uno de los estudios que más han contribuido a renovar el interés por la obra de Sor Juana. Por otro lado, sería conveniente que los instructores abrieran las puertas de sus cursos a las publicaciones generadas en otros países. En cuanto a los materiales audiovisuales y electrónicos destacan, claro está, la película *Yo, la peor de todas*, varias grabaciones de las representaciones de las piezas teatrales de Sor Juana y los ciber sitios de la Universidad de Cambridge y Dartmouth College.

La segunda parte del volumen consiste en una colección de veintisiete ensayos distribuidos en cuatro apartados siguiendo un criterio temático. Los artículos reunidos en el primero nos ayudan a familiarizar a los estudiantes con el contexto histórico, social, cultural y científico desde el que escribió Sor Juana. Un segundo apartado busca presentar a Sor Juana como intelectual femenina que trabaja dentro de los parámetros del barroco de Indias. En el tercer apartado se analiza la reutilización que hizo Sor Juana de los géneros literarios característicos de su época, así como los gestos subversivos que marcaron su vida y su obra. Finalmente, los artículos de la cuarta sección presentan a los instructores los acercamientos más innovadores a la obra de la monja mexicana.

Aunque cada uno de los ensayos merecería una reseña particular, me limitaré a comentar aquellos que me han parecido más logrados tanto desde el punto de vista pedagógico como conceptual. Son varias las autoras que proponen estudiar a Sor Juana relacionándola con el colectivo de mujeres escritoras de su tiempo, y también con aquellas que la precedieron. Así, por ejemplo, en el excelente trabajo de Electa Arenal se exponen aquellas estrategias pedagógicas que le han permitido hacer entender a estudiantes los orígenes de las tendencias feministas de Sor Juana, vinculándola siempre a todas aquellas intelectuales que participaron en la llamada *querelles des femmes*. Por su parte, Jennifer L. Eich propone un curso en el que la utilización de la escritura como instrumento de aprendizaje juega un papel esencial. Su objetivo es iniciar a los alumnos en los diversos textos y materiales generados por los conventos femeninos de la Nueva España (autobiografías y biografías de monjas, epistolarios, manuales de confesión, crónicas conventuales y monásticas, música, teatro,

iconografía, arquitectura...) para demostrar que las limitaciones de la vida conventual nunca consiguieron impedir la participación de las religiosas en la vida social y cultural de la América colonial. En el marco de los estudios trasatlánticos, Lisa Vollendorf sitúa a Sor Juana en el contexto de las mujeres escritoras que en los conventos situados a ambos lados del océano compartían ciertas estrategias de escritura y determinados presupuestos ideológicos. Y Tamara Harvey invita a desarrollar un estudio comparativo a nivel trasatlántico y transamericano de la literatura producida por todas aquellas mujeres que recibieron el apelativo de “décima musa” para demostrar que no eran tan excepcionales como se las quiere presentar. Yolanda Martínez-San Miguel también plantea una lectura trasatlántica de Sor Juana que resalte lo específicamente americano de su literatura, explicando cómo incorpora la realidad del Nuevo Mundo a los moldes establecidos por el barroco europeo para terminar transformándolo en lo que hoy denominamos barroco de Indias.

Extremadamente útiles son aquellos estudios que ofrecen sugerencias para facilitar el acceso de los estudiantes a los textos más oscuros de Sor Juana. Mientras Rocío Quispe Agnoli se centra en la poesía barroca, Elías L. Rivers ofrece una guía para ayudar al lector neófito a adentrarse en la lectura del *Primero sueño*. Grady C. Wray, además de facilitar el acercamiento a la complicada *Carta atenagórica* y los conocimientos teológicos de Sor Juana, les abre la puerta a la investigación de archivo a los estudiantes graduados señalando posibles temas de investigación. Finalmente, Daniel P. Hunt ha diseñado múltiples ejercicios de traducción para analizar en detalle los más enrevesados versos de Sor Juana y mostrar a sus alumnos la inteligencia con la que juega con tropos y conceptos.

De la sección consagrada a analizar el uso que Sor Juana hace de los géneros literarios tradicionales y los gestos subversivos con los que marcó su vida y su producción literaria, vale la pena resaltar el artículo de Lisa Rabin, quien nos ayuda a enseñar que Sor Juana, desde su posición de mujer, sujeto colonial y monja, adopta para transformalas las formas de la poesía petrarquista canónica definida por el patriarcado europeo. Tampoco hay que olvidar la propuesta de Gwendolyn Alker, quien explica cómo Sor Juana, en la loa que precede al *Divino Narciso*, logra exponer ante un público castellano durante la festividad del Corpus las similitudes sincréticas existentes entre ciertas celebraciones aztecas y el ritual del sacramento de la Eucaristía, haciendo prevalecer siempre el punto de vista indígena. Muy sugerente es el artículo de Kathryn Joy McKnight, quien organiza un curso de métodos de investigación a partir del estudio del travestismo del gracioso Castaño en *Los empeños de una casa*, ya que nos ofrece ciertas estrategias que también serían válidas si se utilizaran otras obras o temas como centro del curso. Por su parte, Rosa Perelmuter sugiere abordar el análisis de uno de los textos más populares de Sor Juana, la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*, desde un punto de vista retórico para que los estudiantes aprecien esta carta no sólo por su contenido autobiográfico y sus ideas proto-feministas, sino también como muestra de la inteligencia compositiva de Sor Juana, su sólida formación intelectual y su familiaridad con los clásicos. Nina Scott revisa el carácter controvertido de la figura y obra de Sor Juana, y los esfuerzos fútiles de la crítica por dilucidar las causas de su apartamiento y silencio final. El aspecto más interesante de su ensayo es que demuestra la importancia de explicar a los alumnos el impacto que los hallazgos documentales han tenido en el desarrollo de las diversas teorías que pretenden explicar los enigmáticos últimos años de la monja mexicana. El instructor puede aprovechar este análisis documental para

entusiasmar a sus estudiantes con la investigación de archivo, además de hacerlos reflexionar sobre la importancia del rigor científico a la hora de extraer consecuencias de los documentos hallados.

Ya en el último apartado, me gustaría felicitar a Meriselle Meléndez por haber sabido aprovechar el protagonismo que lo visual tiene en la cultura estudiantil de nuestros días para analizar el proceso de construcción de las múltiples imágenes de Sor Juana elaboradas a lo largo de la historia por personas o colectivos interesados en hacerla coincidir con sus propios intereses ideológicos. También es muy sugerente el enfoque interdisciplinario propuesto por Mario Ortiz, quien estudia el impacto de lo musical en la obra de Sor Juana. Lamentablemente, cuestiono la conveniencia de enseñar a Sor Juana a través de la historia culinaria como propone John A. Ochoa, pues sería una forma más de trivializar la vida intelectual de las mujeres.

Nos encontramos, por tanto, ante un volumen en el que se refleja con nitidez el mapa del sorjuanismo en la academia norteamericana del siglo XXI. Las editoras han conseguido reunir un número relevante de ensayos que ofrecen a los instructores que deseen enseñar a Sor Juana una gran variedad de ideas y aproximaciones conceptuales y pedagógicas que le permitirán diseñar cursos de muy distinta naturaleza, en consonancia con sus posicionamientos intelectuales y a las necesidades de sus estudiantes. Sólo nos queda animar a la *Modern Language Association* a que siga abriendo las puertas de esta interesante colección a otros autores y autoras del mundo hispano.

[Carmen Saen-de-Casas](#)

Lehman Collage, CUNY