



CIBERLETRAS

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

ISSUE 25
July, 2011

TABLE OF CONTENTS

Agradecemos a Oscar Martín su cooperación en la selección y edición de los ensayos para este número

Ensayos/Essays

- Ana María Agudelo Ochoa
La reflexión decimonónica sobre la escritura de mujeres en Colombia
- Alfonso Boix Jovaní
Las armas y montura del héroe: poder e identidad en el Cantar de Mio Cid
- Jorge Camacho
“Los bellos crímenes” del Modernismo: literatura, moral y sensacionalismo
- Carlos García Miranda
Aproximaciones heurísticas al Tratado y averiguación, de Polo de Ondegardo
- Ignacio Iriarte
La isla en el laberinto cultural. La revista Espuela de plata y Cuba
- Martín I. Pérez Calarco
Intersecciones entre la narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman o la educación sentimental de una generación
- Luis I. Prádanos
Constructivismo y redes sociales multiculturales en Cosmofobia y Lo verdadero es un momento de lo falso de Lucía Etxebarria
- Alessandro Rocco
José Revueltas escritor de cine: el guión Los albañiles, adaptación de la novela de Vicente Leñero
- Andrea Valenzuela
“Melibeo só”: La parodia como bisagra histórica en La Celestina
- Erja Vettenranta
La novela perfecta de Carmen Boullosa: Una aventura sin límites en el espacio textual

Notas/Notes

- Carmen Arranz
El discurso de raza como pretexto feminista: Carmen de Burgos desde Melilla
- Marcelo Coddou
Santa Evita. Historia, ficción y mito. Una narrativa a partir del otro lado.

- David William Foster
Two photographic interpretations of the bombing of the AMIA

Reseñas/Reviews

- María Luisa Fischer
Cipango by Tomás Harris.
- Pablo Pintado-Casas
Tornado.de Pére Gimferrer.

Interviews/Entrevistas

- Benedetta Belloni, Francesca Crippa
Escribir historias es recrear Nuevos Mundos. Entrevista con Alfonso Mateo-Sagasta, escritor de “otros tiempos”

ESSAYS

La reflexión decimonónica sobre la escritura de mujeres en Colombia

Ana María Agudelo Ochoa

Universidad de Antioquia

Las bondades de la lectura, los peligros de la escritura

Una de las preocupaciones que surge en la Nueva Granada como producto del liberalismo ilustrado que fundamenta la construcción del Estado nacional tiene que ver con la educación de las mujeres, aspecto deficiente hasta entonces. La lectura se vislumbra como estrategia para subsanar tal carencia, de ahí la proliferación de la prensa y de la narrativa dirigidas al público femenino hacia mediados del siglo XIX, especialmente del folletín. (1) Pese a las potencialidades de la lectura, debe ser una actividad regulada; en general, en Occidente el panorama es similar, la lectura es usada como vehículo de imposición de una autoridad, de un sentido, de una disciplina (Chartier, 2000, p. 27). Paralelamente al despliegue de las estrategias para formar un público lector femenino se emprenden proyectos educativos —encuadrados en los lineamientos bien sea del partido liberal, bien, del conservador— que contemplan entre sus beneficiarios a las mujeres. Gracias a ello se les ofrece, además de herramientas para llevar a cabo satisfactoriamente las tareas que se consideraban propias de su género, algunos elementos básicos de manejo de la lengua (Villegas en línea).

A pesar de todos los controles impuestos, es indiscutible que la educación y la instauración de políticas en torno a la lectura dotan a las mujeres de nuevas posibilidades

para emprender la escritura, ejercicio peligroso que plantea dilemas, pues ofrece un espacio de libertad (Chartier, 2000, p. 27). Es así como un significativo número de escritoras empieza a surgir a lo largo del XIX en Colombia. La producción escrita de algunas se reduce a unos cuantos poemas publicados en algún periódico o, a reflexiones acerca de problemáticas del momento, o cartas dirigidas a los editores; otras sostienen obras de largo aliento. Como la lectura, la escritura ha de ser vigilada, en consecuencia los textos donde se aborda la inclinación femenina por las letras no se hacen esperar. Por un lado están aquellos documentos escritos por las protagonistas, las escritoras; por otro, los de los críticos e historiógrafos, quienes pese a respaldar una república masculina de las letras, admiten entre sus líneas comentarios en torno a la producción escritural femenina.

La experiencia propia

Qué puede halagar más el espíritu que el retirarse una a su cuarto silencioso y quieto...Sentada en mi mullido butaque, con mi amado pupitre delante, dejar correr mi pluma sobre el papel.

Soledad Acosta, Diario íntimo

En Colombia son escasos los documentos que dan cuenta de una reflexión de las escritoras decimonónicas colombianas acerca de su relación con la escritura, entre ellos se cuentan tres obras de carácter íntimo y autobiográfico: una nota autobiográfica de Josefa Acevedo de Gómez (1861), el diario íntimo de Soledad Acosta de Samper (1853 y 1855) y el documento “Memorias íntimas, 1875”, también de Acosta. Otras autoras, un

poco más atrevidas si se quiere, divulgan sus reflexiones en periódicos y revistas, publicaciones que pese a sus lineamientos ideológicos, o tal vez gracias a ellos, ofrecen espacios de creación y expresión a las mujeres. Los referidos artículos son “¿Por qué no he de escribir yo también?”, de Agripina Samper aparecido en El Mosaico en 1864, y “Proyectos de literatura” escrito por Agripina Montes del Valle y divulgado en 1868 en el semanario El Oasis.

Escritura íntima, escritura pública

Un primer aspecto que nos planteamos al revisar nuestro corpus es la tipología textual en la que se enmarcan los textos. Por un lado tenemos documentos de carácter íntimo como son la nota autobiográfica de Acevedo y el diario y las memorias de Acosta, géneros por lo demás asociados a lo subalterno, a través de los cuales se efectúa una autoconstitución y una autodefinición narrativa del sujeto (Catelli, 2007b, Pozuelo, 2006). El diario en específico es una forma de expresión femenina muy propia del XIX, reacción ante la castrante preceptiva del modelo del “ángel del hogar” al que son sometidas las mujeres y que restringe su espacio vital al doméstico (Catelli, 2007a, 2007b). El texto de Acosta en particular refleja el transcurrir vital en un presente constante de una joven que experimenta un caos emocional y espiritual que descarga mediante la escritura. Al mismo tiempo ofrece su propia versión de acontecimientos públicos y políticos de los que es testigo. Se perciben los inicios de una actitud típica de la escritora decimonónica: transitar entre lo íntimo y lo público con el fin de hallar las fisuras que le permitan expresarse a través de la escritura.

Ahora bien, la nota autobiográfica de Acevedo y las memorias de infancia de Acosta constituyen textos de madurez, de ahí que conlleven cierto cariz de balance vital. Las dos autoras recurren a las posibilidades que les brindan tipologías discursivas centradas en el yo y asumen el control sobre el relato de su propia experiencia de vida, interpretan su transcurrir y dan relevancia a acontecimientos y personajes que se tornan definitorios —piénsese en las líneas que Acevedo dedica a su padre, o el fragmento en que Acosta se concentra en su viaje al Ecuador. Estos textos guardan en común el haber sido expuestos al público por acción de terceros y no por la propia voluntad de las autoras. De hecho, ninguna interpela a un potencial lector, estrategia usual en otras de sus obras; probablemente el estar salvaguardados de la mirada del otro les permite a éstas cavilar sobre cuestiones que no se hubiesen atrevido a exhibir públicamente.

Caso contrario el de los textos de Agripina Samper y Agripina Montes, concebidos para ser publicados si bien ambas se valen del seudónimo, pues aún es problemática la relación de la mujer con la esfera pública. En “¿Por qué no he de escribir yo también?” y “Proyectos de literatura” las autoras narran su presente, ofrecen una interpretación de los acontecimientos bajo el lente de madres y esposas, y se valen de anécdotas cotidianas con el fin de reflexionar acerca de su relación con la escritura. Pensados como artículos de prensa, los textos se rigen por una normativa celosa del acto lector femenino, de allí que las temáticas y la perspectiva desde la cual deben ser abordados obedezcan a limitaciones impuestas desde afuera. Ambas autoras se configuran protagonistas de sus propios escritos y se valen de las opciones discursivas legitimadas con el fin de enfrentar su problemática personal. En todo caso, es una constante la necesidad de convertir en discurso las preocupaciones asociadas al ser mujer deseosa de escribir. Las autoras exploran las potencias de diversos géneros, bien sea los asociados a la intimidad o bien,

aquellos propios de la esfera pública, todo con el fin de partir de lo ya establecido, de lo permitido, para abordar una temática que podría tornarse peligrosa.

“A fuerza de tanto sentir, es preciso que escriba”

Rasgo común entre estas mujeres es que la escritura se les presenta como una imperiosa necesidad en tanto posibilidad de resolver el caos interior o de enfrentar sentimientos angustiantes. En los textos encuadrados en el género autobiográfico encontramos que las autoras refieren una relación con la lectura y la escritura que se remonta a la niñez. Josefa Acevedo se dibuja como una sentimental pequeña que “Amaba la poesía y todas las ficciones de la imaginación” ([1861] (1910), p. 332), quien al estar profundamente afectada por los acontecimientos políticos, a causa de los cuales pierde a su amado padre, encuentra en la escritura un medio de dar rienda suelta a las emociones despertadas por los brutales acontecimientos: “Escribía sobre estos sucesos rasgos sentimentales y elegías profundamente tristes; llevaba una especie de diario de las tiranías de los expedicionarios, y las pintaba con todos sus horrores” (p. 333). Soledad Acosta reconstruye una imagen de niña y adolescente profundamente sensible y melancólica, rasgos que asocia a su propensión a las letras, la infancia incluso se torna en esta autora como una etapa definitiva: “Mi infancia explica mi vida. Fue un presentimiento de lo que sería después” (p. 330). En su diario de jovencita enamorada, esta autora plantea la escritura como una alternativa de orden frente a la desazón que experimenta: “Me he decidido a escribir todos los días alguna cosa en mi diario, así se aprende a clasificar los pensamientos y a recoger las ideas que una puede haber tenido en el día” (Acosta, 2004, p. 13). Ella entrecruza desenfrenadamente anotaciones amorosas con apreciaciones

acerca de la lectura y la escritura, de esta manera reconstruye simultáneamente su proceso de formación intelectual y de transformación de adolescente enamorada a esposa.

Agripina Montes comparte la motivación que revela Acosta en su diario, acerca de la escritura como ejercicio catártico: “Es tanto lo que me rodea i me atormenta, que al fin a fuerza de tanto sentir, es preciso que escriba” (1868, p. 314). Montes lo resuelve a través de la escritura de un texto pensado para ver la luz pública, por ende el caos emocional no se refleja como en el caso de Acosta. La imperiosidad del acto escritural de Montes no se intuye en la forma del texto, que por cierto es calculada, sino en el mensaje acerca de la constancia y paciencia que exige a una mujer de su época el interés por la escritura. En el caso de Agripina Samper tenemos una autora más contenida, la lectura de un excelente artículo periodístico la reta a demostrar(se) que también ella es capaz de lograr un buen texto: “El trabajo es comenzar, que en habiendo empezado por algo se ha de concluir” (1864, p. 117). Esta autora defiende su competencia para la escritura y obtiene un texto que ella misma considera inclasificable. Al parecer desde el principio quiso concentrarse en el tema de su relación con la escritura, mas debido a las limitaciones impuestas por el medio y formato de publicación, trató de mimetizar su reflexión en las temáticas adecuadas, de ahí que obtuviera un texto con múltiples focos, que salta de un tema a otro sin un orden aparente. No obstante, poco a poco la autora va mostrando que cualquier asunto es argumento propicio para quien siente el deseo de escribir. Los tópicos de Samper varían entre lo íntimo y lo público, su pluma se traslada del espacio hogareño a la plaza, inclinación que refleja la situación de una mujer que lucha entre dos ámbitos. No debemos pasar por alto que para una neogranadina la vida debe transcurrir en espacios privados, en el encierro bien sea del hogar o del claustro, mientras la exposición en lugares públicos es celosamente vigilada. Por lugar público no sólo entendemos la calle,

o la plaza, sino cualquier medio de divulgación que haga circular el nombre o discurso femeninos. La escritura es un ejercicio tendiente a la publicación, esto es, a la vida exterior, a todas luces algo contrario al deber ser de una mujer.

Pese a que en general exponen las razones que las llevan a la escritura, las autoras recurren a un par de estrategias que revelan su percepción de la actividad escritural como transgresora: se consideran atrevidas y subestiman su producción. Josefa Acevedo disculpa su osadía al anteponer a la expresión de su propio deseo de escritura la existencia de obras de mayor envergadura: “Pero de causas aún más leves han nacido en ocasiones efectos más importantes que mi gusto por la literatura y mis atrevidas aspiraciones en este género” ([1861] (1910), p. 333). Asimismo, minimiza la calidad de su producción, pese a que ya en su época era una respetada autora: “Nada sé, fué de componer algunos versos; y aunque he escrito algo, es poco lo que creo digno de aplausos” (p. 335). Incluso en la nota autobiográfica dedica un apartado a enumerar sus obras y comentarlas, prácticamente ninguna recibe una calificación positiva.

Acosta menciona en sus memorias cómo desde muy pequeña siente una fuerte atracción por los libros y la escritura, si bien los considera actos solitarios que debe ocultar: “Se habló entonces del testamento del General Santander [...] y tuve la idea de hacer el mio. Empezaba a aprender a escribir y con mucha dificultad hallé modo de ocultarme para hacerlo en secreta (sic) y sigilosamente” (2006, p. 328). Samper califica el suyo como un “mal zurcido escrito” (1864, p. 118), refiriéndose a la cantidad de asuntos que aborda, aparentemente inconexos, mientras Montes basa la “calidad de su texto” en lo verídico del mismo: “si me falta en fin la luz del jenio, por lo menos brillará la verdad, pues lo que voy a escribir es copia fiel de lo que siento” (1868, p. 314).

Acevedo recurre al anónimo para publicar en prensa, admite que en muchas ocasiones tales trabajos fueron aplaudidos pues se pensaba que eran obra de varones “causándome esto tal placer, que casi he dejado el incógnito para recoger mis laureles” (Acevedo, [1861] 1910, p. 335), mostrando con ello un cierto jugueteo con el hecho de ocultar su identidad y consciencia de que la obra es legitimada en función del género del autor. “¡Que ningún poeta y ningún escritor me recuerden!” (p. 337), exclama hacia el final de su nota autobiográfica, después de mucho haber insistido en que no fue una mujer modelo, en que no merece ser recordada, pero insiste tanto en ello que logra el efecto contrario, expresar que sí quiere figurar en la historia de las letras nacionales. En cuanto al recurso del seudónimo, “homenaje de la timidez a la opinión” según Bernardo Caycedo ([1952] 2005), las cuatro autoras a las que nos hemos venido refiriendo hacen uso del mismo, con la finalidad clara de proteger su identidad pues se saben transeúntes de terrenos peligrosos.

La subestimación de la propia obra creativa es una táctica común entre las autoras de la época, cuyo objeto es construir una imagen de sí mismas como escritoras que se adecúe a lo esperado por el lector, esto es, dentro del orden social establecido. De esta manera al mostrarse torpes con la pluma y calificar su producción de inferior allanan el camino para su legitimación como creadoras, y en efecto lo logran. Las cuatro mujeres que hemos venido abordando son respetadas como damas y escritoras en su época.

Pocos días antes de morir, la enferma y anciana Josefa Acevedo de Gómez se da a la tarea de escribir una corta nota autobiográfica, con tintes de obituario, en donde entretrejidas con reflexiones acerca de situaciones que afronta a lo largo de su existencia,

aparecen algunas consideraciones sobre su ejercicio de la escritura, en una de las cuales menciona cómo alterna sus labores hogareñas con sus inclinaciones literarias:

El cuidado de la propiedad de mi esposo, la crianza y educación de mis hijas, la formación de ese verjel que hoy produce tan ricos frutos, la vigilancia sobre toda la familia y la beneficencia con los pobres ocuparon casi todos mis días. Por la noche leía y escribía algo de las obritas que he publicado después. (Acevedo, [1861] 1910, p. 334-335)

Acevedo cumple con la preceptiva social que dicta cuáles han de ser sus prioridades como mujer, no obstante deja claro que busca un tiempo para la escritura. La sociedad decimonónica colombiana tiene bien especificados los roles femenino y masculino. Una visión de la familia y de la mujer heredera de las costumbres españolas, por ende católicas, asocia a la mujer con la sumisión, el recato, la obediencia, el cuidado del hogar y del marido y la pulcritud en todos los sentidos. Casualmente, las cuatro autoras estudiadas -Acevedo, Acosta, Samper y Montes- son madres de familia y coinciden al tratar de reafirmar que cumplen cabalmente este rol. Los documentos que venimos revisando dejan claro que sus autoras son plenamente conscientes de lo que se espera de ellas como mujeres, asimismo cómo tal disposición determina su ejercicio escritural. Acosta ya desde muy joven tiene claro que su género es una circunstancia que limita las posibilidades de trascender en la vida: “¿Pero yo qué puedo hacer? ¡Mujer! Sí, ¡podría ser algo! ¡Pero adonde está el genio, el talento que se necesita para tan santa misión!” (2004, p. 77). Reflexión ésta que junto con otra que expresa meses después dan cuenta de que es consciente de las limitaciones sociales que se le imponen en su calidad de mujer: “Dicen que las mujeres no son sinceras, que no hablan casi nunca lo que

verdaderamente sienten. ¿Sin embargo qué otra cosa podemos hacer? Todo lo que hacemos, lo que decimos y aun lo que pensamos es causa de crítica para los demás. ¡Y decimos que hay en el mundo libertad!” (2004, p. 389).

Asimismo Acevedo es consciente del modelo de mujer de la época y se califica en función de cómo se ajusta al mismo: “no sentía en mi alma esta ciega fe y esta inclinación á la piedad, que son distintivos casi infalibles de las mujeres que han recibido alguna educación” ([1861] (1910), p. 332). Después de pasar revista a una serie de supuestas normas dentro de las cuales debería encuadrar, concluye: “No fui esposa ni hija modelo” (p. 336). Samper se muestra como mujer interesada en las lides políticas y describe su participación en un acto político: “el acto de tomar posesion un ciudadano, de la primera magistratura del país” (1864, p. 116); es consciente de la importancia de la presencia de la mujer en un acontecimiento de tal relevancia e incluso aplaude la presencia de otras mujeres (p. 116). Asimismo se muestra como madre dedicada, para quien después de un día ajetreado cumpliendo las labores del hogar y los oficios de madre la noche se presenta como espacio de sosiego y descanso, que comparte con su esposo, quien la anima a escribir; incluso cita unos versos suyos, que hacen parte del poema “Felicidad”, donde se centra en las obligaciones propias del género: “Venga otra vez la lira, y en mis manos/Recobre al fin la vibración perdida,/Que la voz del esposo me convida/Mis alegres cantares á entonar./Venga en la noche á dar descanso al alma/Después de los menudos quehaceres/(Graves para nosotras las mujeres)/Cuando la cara prole duerme en paz” (Samper, [1860] 1887, p. 321).

Montes nos ofrece la visión más pesimista, aunque se muestra finalmente triunfal. Desde el principio de su artículo se concentra en mostrar las limitaciones que debe

enfrentar la mujer que siente el llamado de las letras, de ahí que presente una serie de anécdotas domésticas que configuran el gran obstáculo a la escritura. Sugiere una suerte de vida prosaica que se interpone a su deseo de escribir: “desalentada i palpando la fria realidad de que en estas tierras las mujeres casadas no seremos nunca literatas” (1868, p. 316). Pese a la situación adversa por cuenta de la vida matrimonial, su “proyecto de literatura” llega a feliz término, la autora persiste y logra escribir un artículo, a pesar de las calamidades hogareñas.

La mirada ajena: críticos e historiadores

No es de extrañar que sea en la prensa donde aparezcan las primeras consideraciones acerca del ejercicio escritural femenino en Colombia. El artículo “Poetisas”,⁽²⁾ publicado en 1867 en la primera plana del periódico El Iris, aborda la cuestión de la disposición femenil para la poesía: “La poesía, pues, debe ser para la mujer a quien la sociedad ha destinado las rosas de la vida [...] nosotros creemos que la mujer está mejor organizada que el hombre para ella. Si la poesía es sentimiento, como tantas veces se ha dicho ¿no tiene mil veces mas sensibilidad i mas ternura que el hombre?” (Borda? 1867, p. 258).

Tales consideraciones anuncian la inscripción del discurso crítico sobre la escritura de mujeres dentro de los parámetros de orden religioso marcado por la Restauración, donde la sensibilidad y fragilidad de las mujeres son resaltadas como atributos complementarios del ser masculino, que les provee elementos para emprender una labor civilizadora. Es así cómo se configura un modelo de mujer “no contaminado de pasiones políticas, con sentimientos tan cristianos como para ser ya perfectamente ejemplares” (Giorgio, 2000, p. 207). Asimismo en “Poetisas” se defiende un espacio

temático propio de la sensibilidad femenina, donde la religión es protagonista y rige otros asuntos, como el amor, que ha der espiritualizado, y la libertad, bajo la forma de caridad.

La defensa de la escritura de mujeres a partir de elementos brindados por el discurso religioso aparece también en el texto que abre el número 39 del periódico El Oasis,(3) publicado pocos meses después del anterior. En uno de sus apartes se defiende: “Las antioqueñas poseen como las bogotanas mil dotes que las ponen en capacidad de llegar a una esfera elevada, en la cual puedan lucir su delicado talento, su esquisita sensibilidad, i su natural i verbosa expresion” (Isaza?, 1868, p. 305). Claramente afloran las características ligadas a la naturaleza sensible y frágil de la mujer, que potencian la escritura. Además de reiterar el elemento religioso, este artículo acude a la hispanofilia como recurso crítico, de hecho, el artículo comienza resaltando el talento de escritoras de la Península, mostrando a España como país que cuenta con “larga vida de civilizacion i de saludables enseñanzas” (Isaza? 1868, p. 305), mientras se presenta la propia como nación incipiente, no sólo política sino culturalmente. Básicamente el artículo plantea el anhelo de que Colombia logre llegar a contar con escritoras de la talla y valores de las españolas. Esta inclinación por España, tan delatora de la postura conservadora del periódico como la misma alusión al discurso religioso, se mantendrá vigente en documentos posteriores del mismo carácter. Pese a la tendencia conservadora, el autor parece estar a tono con la preocupación vigente acerca del lugar social de la mujer, se intuye en él un interés por dar valor a su potencial creador, si bien se lee cierto paternalismo:

Por eso no puede desconocerse el progreso intelectual de la mujer, esa parte noble y jenerosa de la sociedad, que comprendiendo su encargo ha empezado a ejercerlo notablemente, no solo en Europa sino también en la América en donde —hasta hace poco— ella no era otra cosa que un instrumento material para los goces del hombre. (Isaza?, 1868, p. 305)

Al ofrecer un espacio de publicación para obras de mujeres, se alinea con la tendencia liberal, pero al mismo tiempo resalta el recato de sus colaboradoras, tal vez con el fin de no sobrepasar los límites y respetar las normas del momento que dictan gran medida a las mujeres: “Algunos ensayos mandados por furtivas manos se encuentran ya en nuestro escritorio: ellos son una prueba inconclusa de lo que dejamos dicho, i de que se obra i se piensa por nuestras mujeres, en un sentido consolador para el progreso literario de nuestro país. (1868, p. 305). Es interesante que se interprete el ejercicio de la escritura por parte de las mujeres como algo positivo para las letras nacionales, que se les involucre en la fundación de la república por la palabra. Asimismo, significativo en este texto es que se empieza a nombrar a las escritoras del momento: Pía Rigan (Agripina Samper), Aldebarán (Soledad Acosta de Samper) y Silveria Espinosa de Rendón, en ello tenemos los inicios de la configuración de un canon de escritoras colombianas del XIX.

Quisiera detenerme ahora en la postura de José María Vergara y Vergara, uno de los principales legitimadores de la producción simbólica colombiana del XIX, exponente de un conservadurismo hispanófilo y profundamente católico, postura que extiende a su concepción del fenómeno literario. Autor de *Historia de la literatura en la Nueva Granada*, texto que pese a ser nacional, sólo cubre un periodo previo a la instauración de la nación,

de la Conquista hasta 1820. (4) De allí que quede excluida cualquier consideración acerca de escritoras del XIX, si bien retoma casos de mujeres que cobraron protagonismo en la vida cultural durante el periodo en que se concentra. Debido a la importancia de la postura de Vergara en tanto su paradigma de historia determina las obras venideras hasta bien entrado el siglo XX, nos dimos a la tarea de ubicar artículos suyos de los cuales pudiese inferirse una postura sobre la escritora republicana.

Ubicamos el artículo “La señora Isabel Bunch de Cortés” (1868), texto donde dibuja a esta “poetisa” como modelo de mujer y escritora, en tanto cumple los requisitos asociados a la madre republicana. Pese a que este documento aparece el mismo año del publicado en El Oasis, y contrario a lo que en este último postula, Vergara defiende que existe un considerable número de mujeres de letras: “En la historia moderna de nuestra literatura hemos tenido tantas escritoras como las que puede haber en Francia, respectivamente a la población de Paris i a la de Bogotá” (1868, p. 374). Menciona a Josefa Acevedo de Gómez, Silveria Espinosa, Agripina Samper, Soledad Acosta y Agripina Montes del Valle, nombres que ya antes había resaltado el editor de El Oasis.

Ahora bien, resulta bastante interesante la calificación que le merece la escritora francesa George Sand, en quien cifra todo lo que desde su concepción conservadora no debe ser la escritora: “El tipo de George Sand nos es antipático; una mujer que no solo le toma al hombre su pluma sino sus pasiones y su virilidad, no es una mujer sino un medio-hombre; pero la mujer que cumple con sus dulces deberes de cristiana i que si canta es para arrullar el alma de su esposo i el sueño de sus hijos, es dos veces mujer (1868, p. 375). Sand se aleja precisamente del modelo católico de mujer, no es complemento del hombre, sino que se “atreve” a tomar las pasiones consideradas varoniles como tema de

su prosa, lo cual no merece más que rechazo por parte de un conservador como Vergara. Los rectores de la lectura de ese entonces, entre quienes se cuentan el mismo Vergara y Soledad Acosta, rechazan la obra de Sand, y en general el naturalismo francés por considerarlo pernicioso, carente de la función edificante y moralizadora que debe caracterizar la buena literatura.

Ejemplo de la influencia de Vergara lo tenemos con Agripina Montes, quien lo cita literalmente en “Proyectos de literatura” cuando aborda el tópico del modelo de mujer escritora:

El inteligente i espiritual Dr. Vergara V. ha dicho mui bien al decir que si el hombre de negocios que cultiva su imaginacion hace un milagro, la mujer hace tres; i él tiene razón – porque “las mujeres casadas sacrifican a las musas; pero al pié de las cunas de sus hijos i despues de haber atizado la llama en el hogar cumpliendo con los deberes de esposas i madres cristinas” (1868, p. 314).

Pasemos ahora a un apasionado de la literatura nacional del siglo XIX, seguidor de Vergara y Vergara, el crítico e historiógrafo Isidoro Laverde Amaya, cuya labor es básicamente de carácter bibliográfico. En sus Apuntes sobre bibliografía colombiana (1882) ofrece información biográfica y bibliográfica acerca de la labor intelectual en el país, igualmente una selección de textos de las que el autor considera las más notables plumas de la nación. Laverde reitera la postura hispanófila en la base del discurso acerca de la literatura nacional que comienza con los primeros críticos que revisamos y que se

convierte en paradigma con Vergara. Si bien la información sobre las escritoras aparece a manera de apéndice y es bastante corta comparada con la que ofrece de los varones, es innegable que hasta el momento nadie se había dado a la tarea de reunir tal compendio de información sobre escritoras colombianas. En total, Laverde incluye referencias de 38 autoras, se detiene especialmente en la madre Castillo —escritora colonial—, Josefa Acevedo de Gómez y Soledad Acosta de Samper.

A pesar de los intentos de neutralidad, leemos en Laverde gran influencia de José María Vergara y Vergara. Uno de los puntos a resaltar del trabajo de este historiador es la recuperación de información valiosa de casi cuarenta escritoras colombianas del XIX, quienes hasta el momento no habían sido referenciadas por otros autores.

La influencia de Vergara, y en general la postura conservadora acerca de la escritora, se trasluce también en una obra de madurez de Soledad Acosta, quien pasa de la reflexión sobre su propia experiencia a ofrecer una mirada crítica en “Literatas en la América española. Misión de la escritora en Hispanoamérica” (1889).(5) Este documento es único en su tipo en el país en ese entonces, pues se concentra exclusivamente en la mujer escritora a partir de una mirada concienzuda y juiciosa, que da cuenta de un ejercicio lector de largo aliento por parte de Acosta, quien revisa la producción de gran número de escritoras hispanoamericanas. Para el caso concreto de Colombia, la autora plantea dos momentos de la literatura colombiana escrita por mujeres: antes de la Independencia y después de la Independencia. Del primer periodo señala que sólo en los conventos las mujeres pueden escribir, y se detiene en el caso de la madre Castillo “notable por sus escritos que han sido elogiados por insignes críticos españoles” (1895, p. 291), asimismo menciona a Manuela y Tomasa Manrique, anfitrionas de la tertulia del

“Buen Gusto” (p. 291). El segundo momento que resalta Acosta es el posterior a la Independencia, destaca a Josefa Acevedo de Gómez (p. 295). Acosta se centra en la figura de la autora, más que en las obras y su calidad literaria, no se refiere a los géneros ni a la circulación de los textos. Es de anotar que menciona la Historia de José María Vergara y Vergara (p. 292), influencia patente en el valor que da a la figura autorial, rasgo conservador, y al modelo de mujer republicana, de ahí que más que proponer líneas de estudio de las obras escritas por mujeres, formula una serie de tareas que ha de cumplir la escritora, separando tajantemente las funciones del hombre y la mujer:

Mientras que la parte masculina de la sociedad se ocupa de la política, que rehace las leyes, atiende al progreso material de esas repúblicas y ordena la vida social, ¿no sería muy bello que la parte femenina se ocupara en crear una nueva literatura? Una literatura sui generis, americana en sus descripciones, americana en sus tendencias, doctrinal, civilizadora, artística, provechosa para el alma; una literatura tan hermosa y tan pura que pudiera figurar en todos los salones de los países en donde se habla la lengua de Cervantes. (1895, p. 387)

En esta misma cita se lee claramente la noción de literatura de la autora, quien no la desliga de la función doctrinal.

Algunas conclusiones

Para comprender el discurso de las autoras colombianas de mediados del siglo XIX acerca de su relación con la escritura es fundamental no perder de vista la convergencia de dos líneas ideológicas. Por un lado es gracias a la influencia del liberalismo ilustrado de principios de siglo que aparece el cuestionamiento del papel social de la mujer en la naciente república. Décadas más tarde es en el marco del ideario del partido liberal que en Colombia se abren espacios para el desempeño intelectual de las mujeres, de allí que se les posibilite publicar en prensa. No obstante, la corriente de escritoras surgida en dicho contexto defiende una moral marcadamente católica y el modelo femenino de “el ángel del hogar”, actitud que delata una postura conservadora, fenómeno interpretado por algunos como una reacción humanista ante la fuerte oleada antirreligiosa (Vidales, s.a, en línea). Sin embargo, la religión les brinda a estas escritoras elementos para constituir un “contradiscurso” —alternativa a la que acuden como respuesta al dominio de la palabra masculina— basado en la “religiosidad sentimental”, trasladada por las mujeres del lugar de culto a la esfera familiar, de tal manera logran ejercer una soberanía moral sobre la vida familiar (Giorgio, 2000, p. 212).

Las mismas escritoras se autoimponen límites pues temen transgredir las normas socialmente establecidas, de ahí que se oculten tras el seudónimo o el anonimato, o que emitan declaraciones plenas de subestimación hacia la propia obra. Sin salirse del modelo socialmente impuesto, buscan la manera de expresar sus cuestionamientos acerca de su relación con la pluma y de la función que les es asignada como mujeres. El hecho de desempeñarse como fieles seguidoras de la normativa impuesta, como madres y como esposas abnegadas, les provee de autorización para permitirse construir tal discurso, ejercicio gracias al cual hallan fisuras que les posibilitan abordar su intimidad y hacer patente el deseo de escritura, sin menoscabar su honor ni su nombre. Josefa Acevedo, por

ejemplo, emprende la escritura de su nota autobiográfica con el fin de que se le dé un justo trato a su nombre, tenemos en ello la preocupación por el honor, aunque también admite que la motiva el interés de dejar constancia de cuáles fueron sus obras “é impedir que se me atribuyan otras ó se me nieguen éstas” ([1861] (1910), p. 336). En este punto toma el control la creadora, quien pretende ejercer el control sobre su producción cuando presiente la muerte, pues a lo largo de su vida se vio obligada a ocultar su autoría.

Ahora bien, los textos de carácter crítico e historiográfico —esos que denominamos “mirada ajena”— responden a estructuras ideológicas propias del conservadurismo, pletóricas de hispanofilia y moral católica. Ello se comprende si tenemos presente que la historiografía clásica, que rige el discurso historiográfico colombiano en aquel entonces, defiende un modelo conservador con el fin de crear la identidad nacional siguiendo modelos españoles (Bedoya, 2009, p. 68).

Notas

(1). Ya desde el siglo XVIII la idea de progreso asociada al pensamiento ilustrado incide en la aparición de artículos periodísticos dirigidos a las mujeres en Europa y las colonias españolas; éstos juegan un papel fundamental en las jóvenes repúblicas hispanoamericanas en tanto ofrecen herramientas para la educación de las mujeres, específicamente para la instrucción de las madres, pues la tarea civilizadora que se les encomienda es una de las más importantes en el fortalecimiento de la nación (Londoño, 1986, en línea).

(2). Muy posiblemente de autoría de José Joaquín Borda, redactor del periódico en ese entonces.

(3). Artículo muy posiblemente escrito por Isidoro Isaza, editor del periódico.

(4). La mirada de Vergara es una vuelta al pasado colonial, debido al periodo en que se concentra no se ocupa de la producción literaria de mujeres correspondiente al periodo de conformación de la república. Esta vuelta al pasado colonial es propio de un modelo conservador que busca cimentar los principios nacionales en valores como la lengua y la religión.

(5). Publicado en Colombia Ilustrada, en 1889, años más tarde publicado como parte de La mujer en la sociedad moderna (París, 1895), obra donde amplía su mirada a la producción literaria de una gran cantidad de escritoras del ámbito mundial, se detiene tanto en autoras europeas como americanas, y hace comentarios que demuestran que leyó las obras en sus idiomas originales.

Bibliografía Sobre la mujer escritora

Acevedo de Gómez, Josefa [1861] (1910), Autobiografía de doña Josefa Acevedo de Gómez. En: Adolfo León Gómez. El tribuno de 1810 (pp. 331-337). Biblioteca de Historia Nacional. Vol. VII. Bogotá: Imprenta Nacional.

Acosta de Samper, Soledad (2006). Memorias íntimas. 1875. Infancia. En: Flor María Rodríguez Arenas (ed.) Novelas y cuadros de la vida suramericana (pp. 327-331). Buenos Aires: Estock Cero.

----- (2004). Carolina Alzate edición y notas. Diario íntimo y otros escritos de Soledad Acosta de Samper. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.

----- (1895), "Escritoras de la Nueva Granada", en: La mujer en la sociedad moderna (pp. 381-420), París: Librería de Garnier.

Borda, José Joaquín? (1867, noviembre 23). Poetisas. El Iris, IV(17), p. 257-259.

Isaza, Isidoro? (1868, septiembre 26). s.t. El Oasis, Serie I, III(39), p. 305.

Laverde Amaya, Isidoro (1882), Apuntes sobre bibliografía colombiana: con muestras escogidas en prosa y en verso; con un apéndice que contiene la lista de las escritoras colombianas, las piezas dramáticas, novelas, libros de historia y de viajes escritos por colombianos. Bogotá: Imprenta Zalamea.

Montes del Valle, Agripina (1868, octubre 3). Proyectos de literatura. El Oasis, Serie I, IV(40), pp. 314-316.

Samper, Agripina (1864, abril 23). ¿Por qué no he de escribir yo también? El Mosaico, III(15), p. 116.

----- [1860] (1887). Felicidad. En: Julio Añez y José María Rivas Groot, Parnaso colombiano, vol. 2, (pp. 320-321). Bogotá: Camacho Roldán.

Vergara y Vergara, José María (1868, enero 11). La señora Isabel Bunch de Cortés. El Iris, IV(24), pp. 373-375.

General

Bedoya Sánchez, Gustavo Adolfo (2009), Nuevos enfoques históricos e historia literaria. Atenea, 500, pp. 55-75.

Catelli, Nora (2007a). El diario íntimo: una posición femenina (pp. 45-58). En: En la era de la intimidad. Rosario: Beatriz Viterbo.

___(2007b). Zombies en la academia: ¿puede existir una teoría de la autobiografía? (pp. 59-69) En: En la era de la intimidad. Rosario: Beatriz Viterbo.

Caycedo, Bernardo [1952] (2005). Semblanza de doña Soledad Acosta de Samper. En: Carolina Alzate y Montserrat Ordóñez (comps.). Soledad Acosta de Samper, Escritura, género y nación en el siglo XIX (pp. 139-158). Vervuert: Iberomaricana. [Publicado originalmente en Boletín de Historia y Antigüedades, 39]

Chartier, Roger (2000). Cultura escrita, literatura e historia. México, FCE.

Giorgio, Michela de (2000). El modelo católico. En: Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.). Historia de las mujeres en Occidente, vol IV (pp. 206-240). Madrid: Taurus.

Londoño, Patricia (1986). Las publicaciones periódicas dirigidas a la mujer, 1858-1930. En: Boletín Cultural y Bibliográfico, 23, en línea:

<http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/bole23/bole0a.htm>, [08/15/2007]

Pozuelo Yvancos, José María (2006). La frontera autobiográfica. En: De la autobiografía. Teoría y estilos (pp. 15-69). Barcelona: Crítica.

Villegas Botero, Luis Javier (2006). Educación de la mujer en Colombia. Entre 1780 y 1930. Academia Antioqueña de Historia, Tertulia –Foro 31 de agosto, pp. 1-9, en línea:

http://www.lestonnac.org/doc_noticias/villegas.pdf [20/10/2007]

Vidales, Carlos (s.a.), “Escritoras y periodistas colombianas del siglo XIX”, en: La Rana Dorada. Revista de historia y cultura, en línea: <http://hem.bredband.net/rivvid/carlos/mujeres.htm> [25/09/2007]

**Las armas y montura del héroe:
poder e identidad en el Cantar de Mio Cid**

Alfonso Boix Jovaní

Universitat de València

Resulta curioso observar cómo, en las grandes obras de la literatura universal, como sucede en los grandes mitos –muchas veces las primeras no son sino el testimonio escrito de los últimos–, los héroes mantienen a su alrededor un conjunto de elementos más populares que, incluso, algunos personajes humanos de la misma obra, por muy destacados que estos sean. El ciudadano de a pie puede no saber quién era Minaya Alvar Fáñez, o Galván, pero sí que conocerá al Cid y al rey Arturo, héroes a quienes van asociados, así como a sus célebres armas Colada, Tizón (o “Tizona”) y Excalibur, respectivamente. Sin embargo, en casos como el del Campeador, Colada y Tizón aparecen citadas en el Cantar de Mio Cid (CMC, en adelante) en un grado mucho menor del que corresponde a Minaya o Pedro Bermúdez, por ejemplo, quienes también quedarían ensombrecidos por Babieca, el caballo del Cid, tan popular como el Rocinante de Don Quijote.

Esta reflexión no es sino la base desde la que parte el presente estudio, basado en resolver cómo es posible que elementos inanimados o animales tengan no ya el mismo, sino aún más importancia en una obra literaria, y en concreto el CMC, convirtiéndose en personajes de pleno derecho. Una primera razón podrían ser las asombrosas cualidades que estos podrían tener y que les harían ser objeto de asombro para el público; por otro, dicha fama podría deberse a la relación del héroe con estos elementos. En realidad, El

Cid es héroe por superar las dificultades en las que su honra se ve comprometida, pero también por ser encumbrado por su sociedad, pues aporta beneficios al seno de la misma, los mismos que harán que el rey Alfonso le devuelva su amor. En efecto, el Cid hace cosas buenas por todo el mundo, reparte botines, envía regalos a su señor Alfonso. Incluso sus hombres, cuando hacen algo por él, siempre actúan siguiendo sus órdenes o respondiendo a sus deberes como vasallos. Pero Colada, Tizón y Babiaca son, curiosamente, los únicos personajes por los que el Cid no hace nada, pues no pueden recibir beneficios, ni alegrarse, ni se les puede servir. Antes al contrario, son montura y armas quienes en realidad actúan en pro del Cid de un modo distinto al que lo hacen, incluso, sus hombres. Y he aquí donde podría radicar la fama de estas tres entidades. A resolver, por así decirlo, la razón de la fama del caballo y los aceros de Rodrigo se dedicarán las siguientes páginas.

Pese a la medida que rige en su mayor parte el CMC, el poema contiene diversas escenas donde lo extraordinario se asoma entre los versos del canto épico. Dos de esos momentos tienen por protagonistas a Colada y Tizón:

Sacaron las espadas Colada e Tizón,

pusiéronlas en mano del rey so señor.

Saca las espadas e relumbra toda la cort,

las maçanas e los arriazes todos d'oro son,

maravíllanse d'ellas todos los omnes buenos de la cort.(1)

(vv. 3175-3179)

Martín Antolínez mano metió al espada

(relumbra tod el campo tanto es linpia e clara),

(vv. 3648-3649)

En un trabajo anterior (Boix, 2001), el autor se centró en la comparación de este brillo extraordinario con el de otras célebres espadas míticas medievales, (2) como pueden ser Excalibur (según se narra en el Breudwyt Rhonabwy y la Histoire de Merlin) o la Marmiadoise (Histoire de Merlin):

Ar hynny sef y clywynt galw ar Gadwr, Iarll Kernyw. Nachaf ynteu yn kyuoat a chledyf Arthur yn y law. A llun deu sarf ar y cledyf o eur. A phan tynnit y cledyf o'r wein, ual dwy fflam o tan a welit o eneueu y seirf. A hynny nyt oed hawd y neb edrych arnaw rac y aruthret. (Richards, ed. 10-11)

[“En ese momento oyeron llamar a Kadwr, conde de Kernyw; se levantó con la espada de Arturo en la mano, en la cual estaban grabadas dos serpientes de oro. Cuando desenvainó la espada, parecía como si dos lenguas de fuego salieran de la boca de las

serpientes y de un modo tan terrible que a cualquiera le resultaba difícil mirarla.”] (Trad. de Cirlot 240)

lors sacha li rois artus hors du feure escalibor la boine espee que il traist del perron dont il auoit le iour maint biau cop doune . & si tost com il lot traite hors du fuerre si ieta si grant clarte comme se ce fust vns brandons de feu puis se couuri de son escu & ieta . j . colp al iaiant ains quil fust couers parmi la teste . & quant cil le voit si iete lescu encontre car moult redoutoit le cop de lespee quil uit reluire & reflambir car il sot bien quele estoit de tresgrant bonte si iete la mache encontre. [...] li rois rions [...] si traist lespee qui tant fu de grant bonte . & si tost quil lot ietee hors du fuere si rendi si grant clarte quil sambla que tous li pais en fust enluminees . & si auoit non marmiadoise . Et quant li rois artus voit lespee que si reflamboie si le prise moult & se traist . j . poi ensus por regarder le si le couuoite moult durement & dist que bur seroit nes qui le poroit conquerre . (Sommer, ed. 246)

[“El rey Arturo sacó de la vaina a Escalibor, su buena espada, que consiguió en el poyo, y con la que había dado hermosos golpes durante todo el día; apenas la desenvainó, la espada dio tan gran claridad como si fuera una antorcha; luego, se cubrió con el escudo y le dio un golpe al gigante en la cabeza antes de que tuviera tiempo de protegerse; adelantó el rey Rión su escudo, temiendo el golpe de la espada que ha visto brillar y refulgir, pues sabía que era de extraordinaria calidad, y pone la maza en su camino. [...] el rey Rión [...] desenvainó la espada, que era de tan gran calidad; apenas la había sacado

del forro, dio tanta luz que parecía que toda la región había sido iluminada. Se llamaba la espada Marmiadoise. El rey Arturo, al ver que brillaba de esa forma, siente gran estima por ella; se retira un poco para contemplarla y siente grandes deseos de tenerla, diciéndose que en buena hora habrá nacido quien pueda conseguirla.”] (Trad. de Alvar 388-389)

La comparación entre todos los pasajes demostraba no ya la similitud de estos resplandores sino, por ende, que Colada y Tizón sí contenían cierta naturaleza maravillosa, aunque en principio sin llegar a ser tan excepcionales como las grandes espadas mágicas europeas, forjadas por semidioses como Weiland, pues la medida del Cantar afecta a la caracterización de las espadas.

No es errónea la identificación de este brillo como un signo de los aceros extraordinarios, ya que se podría redactar un larguísimo inventario de espadas maravillosas –sirva como prueba de ello el imponente listado de Falk (1914, pp. 47-65), sólo referido a espadas nórdicas–, entre ellas las refulgentes, en la literatura europea medieval, (3) hasta el punto de convertirse en un motivo folclórico: Thompson registra la existencia de espadas muy brillantes, al estilo de Colada y Tizón, en D1645.4; existen también espadas incandescentes, como las de los cuentos tipo H1337 “Quest for sword of light”, y también el motivo D1645.8.4 (espadas mágicas llameantes), mientras que el relámpago surgido de una espada se halla en A1141.2.

Por su parte, Babioca tampoco es una simple montura, pues sus capacidades son las mismas que harían de cualquier caballo el vehículo más excelente para el combate. Así, a la llegada de Jimena y las pequeñas a Valencia, el Cid cabalga:

Por nombre el cavallo Bavioca cavalga,

fizo una corrida, ¡ésta fue tan estraña!

Cuando ovo corrido todos se maravillavan,

d'es día se preció Bavioca en quant grant fue España.

(vv. 1588-1591)

No es la única ocasión en la que se ensalza la valía de Babioca. Después de la batalla contra las huestes de Yúsuf, el Cid “allí preció a Bavioca de la cabeça fasta a cabo” (v. 1732). También en la batalla contra Bucar, la comparación con el corcel del caudillo musulmán realza aún más a Babioca:

Buen cavallo tiene Bucar e grandes saltos faz,

mas Bavioca, el de mio Cid, alcançándolo va.

(vv. 2418-2419)

Una de sus más importantes actuaciones no figura, sin embargo, en el Cantar de Mio Cid a causa de una laguna que se inicia tras el v. 3507 y por la que únicamente ha sobrevivido una referencia a la exhibición del Cid a lomos de su caballo:

Mio Cid en el cavallo adelant se llegó,

fue besar la mano a so señor Alfonso:

–Mandásteme mover a Bavioca el corredor,

en moros ni en cristianos otro tal non ha oy.

Yo vos le dó en don, mandédesle tomar, señor.–

Essora dixo el rey: –D’esto non he sabor.

Si a vós tolliés, el cavallo no havrié tan buen señor,

mas atal cavallo cum ést pora tal commo vós,

pora arrancar moros del canpo e ser segudador;

quien vos lo toller quisiere, no·l vala el Criador,

ca por vós e por el cavallo ondrados somos nós.–

(vv. 3511-3521)

Tras las cortes de Toledo, el Cid quiso regalar el Babieca al rey Alfonso VI; quien, en el v. 3521, llega a decir que el propio caballo le honra. La cabalgada que el Campeador realizó ante Alfonso VI se conserva en la Versión Sanchina de la Estoria de España, como puede verse (Primera Crónica General, capítulo 945):

Et desque el Çid fue despedido del rey, enbiol pedir por merçed quel esperasse vn poco et quel querie vna cosa dezir. Et el rey parosse, et atendiol. Et el Çid le dixo: “sennor, yo tengo que mal yua daqui, si yo leuasse tan buen cauallo commo este, et non lo dexasse a vos, ca tal cauallo commo este non pertenesçe pora otri sinon pora uos, sennor; et porque veades qual es, fare yo agora ante uos, lo que non fiz grant tiempo ha, sinon quando me acaesçio en las lides que oue con mis enemigos”. Et el Çid subio en su cauallo, su piel arminna uestida, et començo a darle de las espuelas et a leuarle por el campo antel rey don Alfonso. ¿Quien uos podrie dezir quam bueno era el cauallo et quam bueno yua el cauallero en el? Et en faziendo el cauallo, quebrol el vna rienda; et assy se paro el cauallo o el Çid quiso, commo si touiesse amas las riendas sanas; de la qual cosa el rey, et quantos y yuan, se marauillaron, et dizien que nunca de tan buen cauallo oyeran fablar commo de aquel. (Menéndez Pidal, ed.)

Todos estos testimonios certifican que Babieca se presenta en el CMC, y se le siguió considerando así, tal y como confirma la crónica, como un animal extraordinario. Se une, así, a la larga tradición de caballos excepcionales propios de los héroes, como el

Bauçan de Guillermo de Orange o el poderoso Gringalet, ganado por Galván a los sajones y que ni siquiera sudaba después de grandes alardes de velocidad: (4)

le gringalet . j . cheual qui ensi auoit non por sa grant bonte . Car li contes dist que por . x . lieues coure ne li batissent ia li flanc ne li coste ne ia poel ne len suast sor la crupe ne sor lespaule .(Sommer, ed. 363)

[“Gringalet, caballo que se llamaba así por su gran bondad, pues, según cuenta la historia, aunque corriera diez leguas, no se le moverían los flancos ni el costado, ni le sudaría un solo pelo de la grupa o el lomo.”] (Alvar, ed. 186)

Un caso extremo de este tipo de caballos extraordinarios sería el Sleipnir de Odín, que tenía ocho patas, lo que le permitía desarrollar increíbles velocidades.

Pero la excepcionalidad de las espadas y del caballo podría actuar no sólo como mero elemento efectista, simple recurso para el asombro de la audiencia, sino con propósitos más concretos dentro del poema como engranaje narrativo. Gracias a una reflexión desarrollada en torno a la figura de Babieca podrá analizarse la relación del Cid tanto con su caballo como con Colada y Tizón. Gwara (1983: 13) realizó tan brillante observación:

the hero requires a superior steed because he is a superior man. It is only fitting that the Cid ride a nobler beast than most men; he is, after all, the hero. When the Cid acquires Babieca, we realize even more that he is not only worthy, but heroic. Previously portrayed with only good steeds, the Cid now wins a magnificent mount which calls attention to itself through Spain (ll. 1586-91). From this time, the Cid is no longer mentioned with simply a good horse; he is defined by means of a horse bearing a name. Here the poet utilizes equine imagery in a more personal way: the Cid rides the only animal with a name in the poem, and this fact draws our attention to the pair (Gwara 1983: 13)

Muchos de los términos que Gwara aplica a Babieca pueden hacerse extensibles a las espadas del Campeador, pero también a otros casos que figuran a lo largo del medievo europeo, donde otros héroes utilizan armas que originalmente no eran suyas, sino que son obtenidas, bien como regalo, bien como trofeo. Efectuando un rápido repaso, el Mainete indica cómo Galiana, que había recibido como presentes del moro Bramante el caballo Blanchet y la espada Joyosa, se los regaló a Carlomagno –entonces aún Carlos Mainete– para que luchase contra Bramante (Primera Crónica General, cap. 598; Gran Conquista de Ultramar, II, xliii).

En la refriega, Carlos vencería al musulmán, ganando su espada, la Durendal (PCG, capítulos 597-599). La citada Marmiadoise, espada que, de acuerdo con la Historia de Merlin, reemplaza a la Excalibur en manos de Arturo, es un trofeo ganado por el rey de Camelot al matar con el rey sajón Rión, de cuya espada se apoderó, mientras que el Gringalet de Galván también tiene origen ajeno, de acuerdo con las tres versiones que

hay en torno a su origen. De nuevo aparece aquí el tema de las monturas y aceros de origen extranjero, musulmán además, como sucede con Tizón y Babiéca, mientras que Colada es también extranjera, en cuanto que pertenece a Ramón Berenguer, catalán. (5)

Es importante recordar que “extranjero” y “extraño” comparten etimología, y aún significado, siendo el último término, además, equivalente también de “extraordinario”, de lo cual se hace eco el CMC y que sirve para ilustrar esta conexión entre armas y monturas maravillosas de origen extranjero, esto es, “extraño”:

De Castiella vos ides pora las yentes estrañas,

(v. 176)

Por nombre el caballo Babiéca cavalga,

fizo una corrida, ¡ésta fue tan estraña!

Cuando ovo corrido todos se maravillavan,

d'est día se precio Babiéca en quant grant fue España

(vv. 1588-1591)

Por otro lado, el origen del arma, en caso de que no sea sobrenatural –con lo cual sus características extraordinarias quedarían fuera de toda duda–, es habitualmente extranjero. Esto implica que tendrá unas cualidades e incluso un aspecto físico diferente del de las armas propias del país del héroe y que, con toda seguridad, serán las que porten la mayoría de sus compañeros de andanzas, por lo que el héroe, dueño de este elemento morfológicamente distinto del de la mayoría, se distinguirá de entre el resto.

Ya se ha visto cómo Colada, Tizón y Babioca tienen origen extranjero, lo cual permite distinguirlos de las armas y monturas que portaba la mesnada cidiana. Pero los trofeos que el Campeador obtiene en batalla implican, a su vez, que su nuevo propietario es mejor que el anterior y, por ello, se deduce que hará un uso todavía más adecuado de estos trofeos. No puede dudarse de que, si el Campeador ha vencido a sus enemigos, ello se debe a que es mejor que sus contrincantes, por lo que espadas y caballo pasan a manos de un dueño más digno y valeroso, pues, al superar a sus enemigos, superará también sus cualidades. En ese sentido, los enemigos del héroe no aparecen porque sí, sino que se crean a partir de las características que se desea destacar en el héroe. Si el enemigo es astuto, el protagonista lo será más; si es físicamente fuerte, aún más lo será el héroe. (6) Si es un gran caudillo –y sin duda lo eran Bucar, Yusuf o Don Remont–, aún más lo será quien les derrote. Así por ejemplo, el rey Rion, de quien Arturo obtuvo la Marmiadoise,

es definido como un “iaiant” (“gigante”) (Sommer 1894: 246), por no hablar de los colosos musulmanes que confrontan Roldán y los Doce Pares.

Los trofeos no sólo sirven para recordar que el Cid ha sido mejor que sus adversarios, sino que también son objetos que permitirán al Campeador alcanzar mayor gloria. En cierto modo, esto me recuerda a los modernos entretenimientos informáticos, donde los héroes protagonistas requieren en muchas ocasiones de diversos objetos para acometer sus hazañas y, hasta que no las consiguen, no pueden ni siquiera intentar afrontar ciertas aventuras. Al fin y al cabo, podría tratarse de la misma tradición, pues simplemente se ha trasladado la figura del héroe a un soporte distinto –el informático–, pero sus bases culturales son las mismas. Así como Arturo no pudo ser rey hasta extraer la espada de la roca, lo cual indicaba un cambio de estadio en su vida, así las espadas y montura del Cid constituyen, en realidad, el paso previo para afrontar mayores hazañas. La primera referencia a Babieca (v. 1573) acontece cuando, tras haberlo ganado –probablemente al rey de Sevilla, aunque el poema no lo confirma–, el Cid desea exhibirlo ante su familia, que se aproxima a Valencia para reunirse con él, lo cual supondrá un antes y un después en toda la narración del poema, y donde las mayores batallas todavía están por llegar. El Cid gana Colada tras su gran victoria sobre el Conde de Barcelona, y poco después termina el cantar segundo –siguiendo el símil de los juegos informáticos, se diría que el héroe ha pasado a un nuevo nivel–, mientras que la Tizón es obtenida al poco de iniciarse el Cantar Tercero –nuevo “cambio de nivel” por parte del Cid–. En el caso de las espadas, no me parece casual que la división de los cantares coincida, precisamente, con la obtención de trofeos, y debería de tenerse en cuenta la idea de que, en efecto,

indican el paso hacia nuevas y más difíciles aventuras. De hecho, será en el Cantar III que el Cid se enfrentará a su deshonra frente a nobles de mayor estatus social que él, quienes han afrentado a sus hijas, pero también es el Cantar en que el Cid emparentará con los reyes de España.

Visto desde esta perspectiva, parece clara la íntima relación entre los aceros del Cid, así como su fiel caballo, y la progresión del Campeador en lo que a su poder se refiere, así como de su fama. No quiere esto decir que el Cid no hubiese obtenido sus victorias sin Colada, Tizón y Babioca, pero no hay tampoco duda de que las contiendas que acomete con ellos son mucho más importantes y difíciles que aquellos primeros saqueos que afrontó en tierras del Henares y el Jalón con una espada y un caballo del que ni siquiera sabemos el nombre. Para las grandes victorias, y los mayores triunfos, el Cid necesitaba unas armas y un caballo a la altura de las circunstancias y de su dueño: la grandeza del Cid no podía permitirle llevar unas armas anónimas, ni el caballo con que partió estando hundido en la desgracia de su recién iniciado destierro.

A través del análisis realizado se observa que la fama de Colada, Tizón y Babioca no se debe únicamente a sus cualidades más o menos excepcionales, sino también a su relación con el héroe, pues son parte de su propia persona. Constituyen elementos clave de su identidad, de su configuración física como héroe, en cuanto que permiten distinguirlo visualmente del resto de sus hombres, al igual que lo hace su extraordinaria

barba, la cual, más allá de su simbolismo de honorabilidad, sirve para distinguir al Campeador entre su mesnada.

Por otro lado, sus características peculiares van íntimamente conectadas a la progresión del héroe en su progresivo aumento de fama y poder. No ha de extrañar, por tanto, que el CMC haga referencia al valor económico de Colada y Tizón:

Y ganó a Colada, que más vale de mil marcos de plata,

(vv. 1010)

e ganó a Tizón, que mill marcos d'oro val.

(vv. 2426)

Hay que tener en cuenta que, desde que parte hacia el destierro, el Cid procura obtener botines con los que mantener a su mesnada. Cada vez, sus victorias serán mayores, así como las riquezas obtenidas de sus enemigos vencidos. Si el botín y el enriquecimiento en la frontera es importante dentro del poema, precisamente, Colada, Tizón y Babieca son parte de esos botines, trofeos de guerra que toma el Campeador. En

ese sentido, el valor de Colada y Tizón, así como de Babieca, ha de entenderse como sinécdoque del botín o, dicho en otras palabras, como reflejo de todo el poder económico, y aún social, que el Cid alcanza. Así, cuando el CMC indica que Tizón es más rica que Colada, implica a su vez que el Cid no sólo ha conseguido un arma más valiosa, sino también el más importante de sus botines y, a su vez, una gran victoria que no hace sino repercutir en ese aumento de prestigio y de riqueza que el Cid gana con el esfuerzo de su brazo.

La actuación final de los dos aceros es igualmente significativa: se trata de la última victoria del Cid, donde el héroe no está presente –se trata de las lides finales en Carrión– pero sí que lo están sus armas –no podía estarlo Babieca pues el rey no lo había aceptado como presente del Cid y había rogado al Campeador que lo mantuviese él mismo, por lo que no podía estar en manos de uno de sus hombres–, hasta el punto de que Colada y Tizón tienen un papel importante en las lides, pues su sola presencia aterra a los infantes de Carrión:

cuando lo vio Ferrán Gonçález, conuvo a Tizón,

antes qu'el golpe esperasse dixo: –¡Vençudo só!–

(vv. 3644-3645)

Por su parte, cuando Diego reconoce a Colada,

Dia Gonçález espada tiene en mano, mas no la ensayava,

esora el ifante tan grandes vozes dava:

–¡Valme, Dios, glorioso señor, e cúriam’ d’este espada!–

El cavallo asorrienda e, mesurándol’ del espada,

sacól’ del mojón [...]

(3662-3667b)

Así, se observa cómo toda la figura del Cid va íntimamente relacionada a sus aceros y su montura mantienen con él, complementándole. El Cid que parte hacia el destierro, con la vista borrosa por las lágrimas que llenan sus ojos, no es el mismo que controla Valencia, ni el mismo que destroza a los más temibles enemigos. La figura del Campeador no se presenta al lector –o a la audiencia– de repente, sino que se va conformando poco a poco. Como un cuadro al que se le añaden detalles hasta conseguir

el resultado final, así al Cid se le otorgan diversos elementos que le aproximan cada vez más a la imagen definitiva con la que ha de quedarse el receptor del poema. El Campeador heroico que nos muestra el CMC no se compone simplemente de un cuerpo humano, sino que es un conjunto de elementos que funcionan para conformar una imagen total. Y, así, Colada, Tizón y Babieca forman parte de él mismo, como lo pueden ser sus brazos o su medida. Como advirtió Colin Smith, en su introducción a su edición del Cantar “Las espadas del Cid –como sus caballos y vestiduras–, son extensión de su poder y personalidad” (85). Sin embargo, no creo que sean sólo extensión de su poder, sino manifestación del mismo, y aún, como digo, parte del propio Campeador. Es ése, según puede desprenderse de este trabajo, el motivo de su presencia en el poema, y lo que explica a su vez que no haya referencias a otras espadas con nombre propio, ni que se describan brillos portentosos en otros aceros, ni cabalgadas extraordinarias en otros caballos: sólo Colada, Tizón y Babieca podían ser excepcionales, pues tienen funciones concretas que actúan en la configuración del héroe, (7) dando una imagen del Campeador como caballero excepcional. Y es por ello lógico que participen de la fama del héroe, pues contribuyen de manera fundamental a ello, de ahí su enorme popularidad, por encima incluso de la de otros grandes personajes como Minaya Alvar Fáñez, ya que ellas formaban parte, a su vez, del héroe épico español por excelencia.

Notas

* El presente estudio forma parte de las actividades desarrolladas en el marco del Proyecto del Plan Nacional de I+D+i con código FFI2009-13058: ‘Formas de la Épica Hispánica: Tradiciones y Contextos Históricos’, dirigido por el Prof. Alberto Montaner

Frutos y financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (con subvención de FONDOS FEDER).

(1). Todas las citas del CMC provienen de la edición de Montaner (2007).

(2). Aparte del estudio de Rodríguez Velasco (1991), donde se identificaba un simbolismo en las espadas que daban sentido a su presencia en el Cantar de Mio Cid, la mayoría de autores se inclinaba por descartar elementos míticos en Colada y Tizón –caso de De Chasca (1972)–, lo cual llevaba a no ahondar más en su posible significación dentro del argumento y estructura poemática.

(3). Ver, como prueba de ello, el listado de Falk (1914, pp. 47-65)

(4). “Existen tres historias diferentes acerca de cómo obtuvo Galván al preciado Gringalet. Según la Continuación de Merlín (Vulgata) [se refiere a la *Histoire de Merlin*], el gigante Clarión, rey de los Sajones [sic], fue el poseedor inicial del caballo y Galván se lo arrebató tras vencerle en un combate. Escanor nos cuenta cómo el hada Esclarmonde, perdidamente enamorada de Escanor el Hermoso, le hace don del valioso animal. Más tarde, el tío de Escanor el Hermoso, llamado Escanor el Grande, lo monta en un combate contra Galván, quien, tras derrotar a su contrincante, se queda con Gringalet. [...] La tercera de las versiones la encontramos en *Parzival*, de Wolfran von Eschenbach, donde Gringalet es entregado a Galván por Orilus, marido de la Dama de la Tienda. En esta misma obra se dice que Gringalet había venido de Montsavatsch, el Castillo del Grial.” (Alvar 2004: 217).

(5). Sobre por qué el CMC llama a los de Ramón Berenguer “franco”, vid. Montaner 1993, nota al v. 1002 (ampliada en 2007a).

(6). Además de las cualidades propias del héroe, se deduce que las armas le aportan algo nuevo, como puede ser mayor capacidad combativa. Como bien advertía Montaner (1987: 218), “Como ente particular posee un nombre: Colada (“hecha de acero colado”), como la Excalibur [sic] de Arturo o la Durandarte de Roldán. Este carácter del arma viene dado porque ésta es un símbolo de caballero y el caballero sin armas no es nada, mientras que aquél que posee las armas de un luchador famoso hereda con ellas fuerza, astucia o valentía”.

(7). Elementos que no fueron observados por Enric Mallorquí Rusalleda en su trabajo sobre este asunto.

Obras citadas

Alvar, Carlos (trad.). Historia de Merlin. Madrid: Siruela, 1988. 2 vols.

Boix Jovaní, Alfonso. “Colada y Tizón: ¿espadas mágicas? Incluyendo los aceros cidianos en una tradición literaria”. La Corónica, 29.2 (2001): 201-212.

Victoria Cirlot (ed.). Mabinogion. Relatos galeses. Madrid: Editora Nacional, 1982.

Mallorquí Ruscallea, Enric. “La Configuración del Protagonista en el Cantar de Mio Cid”. *Mirandum*, 11 [accesible en <http://www.hottopos.com/mirand12/enmall.htm>].

Menéndez Pidal, Ramón (ed.). *Primera Crónica General de España*. Con un estudio actualizador de Diego Catalán. Gredos: Madrid, 1977, 2 vols. (Fuentes cronísticas de la historia de España, 2 vols.).

Montaner Frutos, Alberto (ed.). *Cantar de Mio Cid*. Con un estudio preliminar de Francisco Rico. Barcelona: Centro para la edición de los clásicos españoles-Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 2007

[primera edición en Barcelona: Crítica, 1993].

Smith, Colin (ed.). *Poema de Mio Cid*. Madrid: Cátedra, 1977.

Richards, Melville (ed.). *Breudwyt Ronabwy allan o’r Llyfr Coch o Hergest*. Cardiff: University of Wales Press, 1948.

Sommer, H. Oskar (ed.). *Le Roman de Merlin or the Early History of King Arthur*. Faithfully edited from the French Ms. Add. 10292 in the British Museum (about A.D. 1316) by Prof. H. Oskar

Sommer, Ph. D. London: Privately edited for subscribers, 1894.

“Los bellos crímenes” del Modernismo: literatura, moral y sensacionalismo.

Jorge Camacho

University of South Carolina, Columbia

Ya he dicho que yo no creo en la Moral; / pero, sí creo en la Belleza; / y es en nombre
de ella que me indigno contra la / puerilidad y la vulgaridad del teatro actual; / el vicio
es bello; / el crimen es bello”

Vargas Vila

En 1904, Rufino Blanco Fombona publicó un libro de relatos donde sobresalen las narraciones de muertes violentas: *Cuentos americanos*. Dos años antes, Enrique Gómez Carrillo había publicado otro de crónicas donde cuenta la vida de varios asesinos de París. Y casi diez años antes José Martí en New York escribe un poema sobre el asesinato de unos niños a manos del padre. ¿Qué relación tienen estos textos entre sí? y ¿En qué se diferencia uno del otro? En el siguiente ensayo me interesa analizar la influencia de la prensa sensacionalista norteamericana o parisina en la escritura de estos modernistas y la forma en que entendieron el arte des/ligado de la moral, el bien común y las consecuencias del crimen para la víctima. A pesar de la enorme bibliografía que existe sobre el modernismo, la crítica ha prestado muy poca atención al tema de la violencia y el sensacionalismo en estos textos y los trabajos que existen sobre este particular, ninguno menciona el tópico de “los bellos crímenes”. (1) Por eso me interesa resaltar aquí la relación entre el arte y la realidad social del crimen en el contexto de la cultura popular que se gesta a finales del siglo XIX.

Uno de los cuentos del libro de Blanco Fombona, “El dolor de Crepet” muestra la forma particular en que el escritor finisecular se relaciona con la sociedad y la crónica roja de la época, cómo el periodismo cambia la vida del autor, y lo convierte en una persona “célebre”. Pero en esta narración la forma en que Crepet llega a ser famoso se diferencia de otras narraciones donde se manifiesta claramente el papel de víctima y victimario, ya que el personaje principal es ambas cosas. Es la víctima de un crimen horrendo cometido contra su hija, pero también uno de sus beneficiarios. El cuento, subtítulo, “cuento parisiense” narra la historia de un escritor francés, Juan Crepet, que intenta en vano publicar seis volúmenes titulados “El alma antigua”. Cada volumen trataría de una profesión o manifestación de la “energía helénica”: poetas, tribunos, escultores, generales. En el momento en que comienza la narración Juan solamente había podido publicar uno, el primero. Pero ningún ejemplar se había podido vender. Lo cierto es, dice el editor, estos “eran demasiado voluminosos, que las minucias abundaban, que el estilo era pobre, que el juicio no era directo” (70). Por esta razón, el editor lo recriminaba y ningún otro quería oír hablar del proyecto. Angustiado, Crepet se olvida de todo. Se casa, tiene una hija, y se va a trabajar a un banco. Pero nueve años después ocurre algo trágico que cambia su vida. Su hija es secuestrada, y pocos días después aparece violada y estrangulada debajo de un puente. De pronto, todos los periódicos cuentan la historia y Crepet se convierte de la noche a la mañana en una celebridad. Entonces, en medio del dolor, recibe la visita de un importante editor de la ciudad quien le propone publicar todos los volúmenes que había escrito y Crepet acepta no sin cierta zozobra. Esta vez todos los libros se venden, pero Crepet sigue angustiado porque comprende que su éxito es producto del “fait-divers” que terminó con la vida de su hija. Dice el

narrador: Crepet “tenía un dolor y un placer. Su hija muerta, violada, aquello era horroroso; pero al fin, él Crepet, era conocido, era popular, era célebre. Los editores lo buscaban; el público lo leía. ¡La gloria, la gloria! ¡Cuán cara era la gloria!” (42). Tal vez como nunca antes en la literatura hispanoamericana esta obra de Fombona muestra de forma clara el deseo del escritor finisecular por alcanzar la “celebridad” a toda costa, aún cuando esta fama acarreaba un fuerte dolor. Fombona logra hacerlo contraponiendo el drama del escritor fracasado frente a la sociedad moderna que daba más importancia a cosas intrascendentes, como los robos y los sucesos sangrientos, que a la cultura. No importa si Juan Crepet era un erudito. Su éxito editorial solamente respondía a una cuestión del mercado. Juan adquiere “valor” por su situación trágica. Su fama no llega por su literatura, ni su trabajo individual ya que él mismo es un producto de la prensa sensacionalista de la época. Esta situación pone en evidencia pues que para los modernistas, y en especial para Fombona, está muy claro que la fama no venía necesariamente aparejada al talento. Dependía más bien de cuestiones coyunturales e institucionales como era si el escritor se veía envuelto en una polémica o había sido la víctima de un crimen. Pero sobre todo, el cuento de Fombona muestra cómo la sociedad moderna era capaz de convertir en espectáculo un suceso sangriento y cómo los periódicos, las casas editoriales y la propia víctima se aprovechaban de su “dolor” para hacer dinero. Esta certeza de que la prensa crea al escritor, de que el crimen por funesto que fuera podía traer un provecho para la víctima es fundamental para entender el estatus de celebridad que muchos modernistas alcanzaron en su época. Responde a una revalorización profunda del campo intelectual que se desliga de categorías tradicionales como el talento, el genio y la moral tradicional y se manifiesta a través de la acción pública y una conciencia crítica, irónica y burlesca, dirigida contra esa misma institución

que los encumbra y los hacía célebres: el periodismo. Esta relación ambigua, conflictiva con su profesión, en una época marcada por la mercantilización de la literatura, pero también por la experiencia autonómica, es lo que distingue esta generación de escritores de la anterior.

En el cuento de Fombona, la sociedad parisina vive pendiente de lo que publicaba la prensa sensacionalista, consume ingenuamente fotografías que nunca existieron y los periodistas recrean las biografías de los padres para darle más fuego al drama: “publicaron retratos de la niña, que nunca se había retratado y bordaron una biografía de los padres. En un acceso de sentimentalismo, un cronista llamó a Crepet *ilustre autor*” (77) [énfasis en el original]. Esta influencia de la prensa finisecular sobre el público, redundaba en una desvalorización de las masas populares en la medida que estas dependían de ellos para informarse y eran proclives a dejarse influenciar por ella. En “El dolor de Crepet” Fombona trata por tanto con dureza a la multitud curiosa que se congrega cerca de la casa de la familia, la multitud que bajo la presión de los reporteros y la policía inventaba sus propias teorías de lo que le había sucedido a la niña. Y es de esa multitud, en el cuento de Fombona, de donde surgen los sospechosos naturales del crimen. Dice el narrador: “En el barrio corrió una sospecha, que pronto se tradujo en certidumbre. /El perpetrador del crimen debía de ser -¿cómo no?-, cierto mendigo asqueroso, avejentado, de nariz judía y cara de sátiro” (79). Thomas Craig

en Murder in Parisian Streets: Manufacturing Crime and Justice in the Popular Press, 1830-1900, afirma que era común en la prensa parisina de la época culpar a las clases populares de los crímenes que se cometían en la ciudad. El primer sospechoso

siempre era alguien pobre y nunca los periódicos se detenían a pensar que podía ser un médico, un magistrado u otro individuo con dinero (149-50).

Lógicamente, el “sentimentalismo” que explota esa prensa, la invención de datos biográficos de los padres, las hipótesis del asesinato y las mismas fotografías inventadas son signos inconfundibles del sensacionalismo de los periódicos parisinos de finales del siglo XIX (Craig 37). Igual que hoy, las revistas de entonces se interesaban más en el crimen si el sujeto ya era alguien famoso, esto es, si Juan Crepet hubiera sido en realidad un “ilustre autor” (77). Pero en la mayoría de los casos la fama no llegaba hasta después que estos cometían sus fechorías y la prensa publicaba la noticia. En tales casos la prensa creaba al escritor, lo convertía en una “celebridad” y su crimen y sus obras en un objeto reconocible, susceptible de ser mercantilizado. El problema de fondo que plantea Fombona en este cuento por tanto, es el acceso del escritor al mercado y su dependencia de un sistema de distribución y consumo que era ajeno a las virtudes del oficio. Al igual que Goethe en el *Fausto*, el narrador parece decirnos que la inmortalidad o la fama no eran gratuitas. Que el sujeto tenía que pagar un precio por ella, ya sea vendiendo su alma al diablo o entregando su hija a un asesino. Y precisamente porque Juan Crepet entiende “cuán cara era la gloria” (42), al final del cuento está dispuesto a aceptar su destino y como su mujer estaba embarazada, él mismo se convence de que todo fue mejor. Afirma:

--¡Bien pronto disfrutaremos de otra hijuela. ¡Como la vamos a adorar! ¡La celaremos hasta del aire, no la vera nadie, no la verán nunca! ¡Y mis obras publicadas Dios mío! ¡Y yo célebre!. . . Los caminos del señor son desconocidos. No debemos rebelarnos contra las disposiciones de Dios. ¡Padre mío, Dios mío, no me desampares!...

A la postre se durmió y sobre el dormido, sobre el atormentado rostro de Crepet, flotaba dulce, apaciblemente, una sonrisa. (82)

En estas palabras, las últimas del cuento, Fombona una vez más está revelando una ironía trágica que recorre varias de sus narraciones. El hecho de que Crepet llegue a conformarse con la muerte de su hija a cambio de poder publicar sus libros. Que se conforme con la idea de que así se manifestaban los “camino del señor” y que nada debíamos hacer para “rebelarnos” contra ellos, descubren una lógica resignada, oportunista que acepta complacido la catástrofe. La cuestión está que el lector entiende que esta forma de pensar no era moralmente correcta ya que su hija había muerto y Juan había terminado sacando partido de su muerte. Por tanto es de suponer que esa “sonrisa” que flotaba sobre Crepet, dulce y apacible cuando se fue a dormir, no sea precisamente la sonrisa de Dios, sino la del Diablo, que le estaría escuchando convencido de la flaqueza de los seres humanos.

De hecho, el segundo cuento de este libro, “El canalla San Antonio,” termina con una conversión similar cuando el protagonista principal, Requena, un devoto de este santo católico, se enfada con él porque no respondía a sus ruegos de encontrar su animal de trabajo y entonces, enfadado, y decidido a todo, le dice, “Tú no eres San Antonio, sino San Diablo” (44) y le arranca la cabeza de un machetazo. “Y la cabeza del santo rodaba por las baldosas cuando Requena salía del templo diciendo: ¡-Bien sabe Dios que te lo merecías, por canalla” (45). Valga entonces decir que ambos cuentos de Fombona deben entenderse dentro del proceso bien documentado de la secularización de la vida moderna, el cuestionamiento de la antigua moral burguesa y el ensanchamiento de la esfera pública, que permitió entre otras cosas la autonomía del escritor. Gutiérrez Girardot

en *Modernismo*, ha visto cómo los discursos fuertes de la modernidad (las ciencias, el positivismo y el krausismo), trajeron consigo la desacralización del mundo (82). Blanco Fombona lo deja dicho en uno de sus poemas de *Pequeña Opera lirica*, donde en una especie de plegaria sacrílega a Dios se llama a sí mismo “alma descreída” y “espíritu ateo” (83). El sujeto de la sociedad moderna, como dice José Martí en su poema “El padre suizo”, vive pues desprotegido en el mundo, “sin fe, sin patria, torva /Vida sin fin seguro y cauce abierto” (PC I, 73). Vive acosado por las “hermosas fieras interiores”. No es extraño entonces que en ese poema, Martí hable justamente del suicidio del padre y del doble asesinato de sus hijos, y que se base para escribirlo en otro “fait divers” que apareció en la crónica roja neoyorquina en 1882. Martí recurrió también a este tipo de materiales sensacionalistas para escribir *Amistad Funesta*, donde una mujer mata por celos a otra, ya que la anécdota, como aclara el cubano, proviene de un hecho acontecido en Hispanoamérica por aquellos años. La utilización de las noticias que salían en la prensa para convertirlas en libros, cuentos y crónicas, forma parte del proceso a través del cual los escritores lograron independizarse y pudieron comenzar a vivir de sus escritos. También fue el motivo de litigios que los llevaron a la corte por acusaciones de uso indebido de estos materiales. Según

Loren Glass en *Authors Inc. Literary Celebrity in the Modern United States 1880-1980*, esto le costó a Jack London (1876-1916), repetidas acusaciones de plagio. London, quien fue uno de los primeros escritores que vivió del éxito de sus novelas, confesaba que él utilizaba los reportajes que aparecían en estos periódicos como materia prima para sus historias, y se autorizaba a hacerlo gracias, decía, a que las convertía en obra de arte (86). El cuento de Blanco Fombona “El dolor de Crepet” no está basado en un hecho real (al menos Fombona no lo dice), pero un asesinato de este tipo

era tan común y su tratamiento en la prensa tan verídico que podría decirse que su cuento era un reflejo bastante fiel del modo en que se manejaba la noticia en Francia. De otra forma, Fombona no se hubiera arriesgado a traducir el libro al francés y publicarlo en París.

La traducción del libro, *Contes américains*, apareció en 1903 y al final de su novela *Hombre de hierro* (1907), Fombona reproduce las reseñas que aparecieron en Francia. Una de ellas habla precisamente de este cuento. La reseña la escribió Rachilde, cuyo verdadero nombre era Marguerite Vallette-Eymery, crítica del *Mercure* de Francia y esposa del editor de esa revista, Alfred Vallette. Al leer el cuento, Rachilde se ofendió por la forma en que un “americano” retrataba la prensa francesa, pero de todos modos reconoció que « Oui, en France on peut avoir de la gloire pour de la douleur et c’est meilleure justice que d’en avoir pour son argent » [Sí, en Francia uno puede tener la gloria a cambio del dolor y eso es mejor justicia que obtenerla por dinero] (*Hombre* 324). Pero Rachilde se equivocaba en algo. Fombona no era un “citoyen des Etats-Unis” y según cuenta el escritor, después de leer esta reseña tan “extemporánea”, que le había provocado su “patriotismo literario” le escribió una carta a Rachilde para sacarla del error y ella le respondió con otra muy amable (324). Lo importante de todas formas es notar que en efecto, Rachilde alaba la autenticidad “bien française” de la historia de Juan Crepet y a juzgar por las otras que publicó Fombona en su libro, éste sería uno de los mayores elogios que recibió, ya que los otros se refieren al estilo, también muy francés, como era de esperarse, y al “exotismo” de sus cuentos, en especial el titulado “Democracia criolla.” Este “exotismo” en la recepción del libro nos demuestra que en un momento tan temprano de la modernización del mercado, ya la literatura latinoamericana y modernista, ocupaba un nicho de diferenciación

periférica en el gusto europeo (francés y español) y que la recepción de Darío en la península pasa también por el fino tamiz de la diferencia étnica. ¿Qué se proponían entonces los modernistas al reproducir en sus versos, cuentos, crónicas y novelas los crímenes que aparecían en la crónica roja de la época? Por un lado, llamar la atención sobre la angustia del hombre moderno, y por otro convertir el crimen en material narrable, bello y agregándolo al temario de literatura maldita que espantaba al lector. Esa reconversión, como dice Darío refiriéndose al poema de Martí, debía tener n obstante, un “alto y lírico” tono (“José Martí” 293). De ahí que los poemas sobre suicidas que escriben Darío y Julián del Casal (“Melancolía” y “La muerte de Petronio”) sean joyas de la poética modernista. En cambio, los crímenes que horrorizaban al público, y que llenaron las páginas de muchos diarios de la época, eran los que tenían que ver con la violencia sexual y doméstica, y el asesinato de hombres, mujeres y niños. Todos estos eran crímenes horribles que todavía hoy siguen despertando rechazo y repugnancia en el público. Y crímenes de este tipo son los que aparecen en el cuento de Fombona, en el poema de Martí, y en las crónicas y narraciones de Gómez Carrillo y Rubén Darío. Lo interesante de notar en estos textos es el modo en que los autores los retratan y los convierten en un objeto de arte. En el poema del cubano la voz poética piensa que con el asesinato de los hijos el padre iba a salvarlos de una vida peor, mientras que en el cuento de Fombona, Juan Crepet llega a la conclusión de que este era el precio de la gloria. Esta conclusión irónica en el cuento de Fombona distancia al narrador de las implicaciones morales que podía acarrear aceptar los misteriosos “camino del señor”, especialmente si sabemos que Fombona se declaraba ateo y no creía en la resignación religiosa. Martí en cambio compadece a todos, y en especial al padre que hubiera tenido que cargar con el peso de los hijos, y por este motivo justifica el asesinato de ambos. No hay ironía, ni

doble sentido que subvierta, como en el caso de Fombona, esta justificación. ¿No podríamos decir entonces que Martí “embellece” el crimen al convertirlo en un poema?

Para responder esta pregunta propongo analizar el modo en que Martí interpreta el entierro de un famoso pugilista norteamericano en New York y se lamenta de que tantos admiradores y cofrades lo hayan ido a despedir. Según Martí, Jorge Elliott había muerto en una pendencia de taberna y “el funeral parecía el de un héroe” (OC XIII, 248). Ese mismo día, afirma, la multitud se agrupaba en torno a un niño que la justicia había mandado a ahorcar por darle muerte a un pobre francés. Y se pregunta Martí “¿qué era la apoteosis del rufián, sino incentivo a serlo? No se ha de permitir el embellecimiento del delito, porque es como convidar a cometerlo” (OC XIII, 248). Llama la atención que Martí dice esto un año después de escribir su poema sobre el suicidio y el doble asesinato del suizo y que al parecer no repara en la contradicción de que él mismo había escrito un poema donde llamó a Edward Schwerzmann, el asesino, “héroe”, “padre sublime” y “espíritu supremo” (PC I, 73). En esta crónica por tanto Martí parecería criticar entonces en la sociedad norteamericana lo que él mismo hace en privado. Imagina que otros pudieran ver en ésta pompa fúnebre un incentivo para ser como Jorge Elliott y se apura por esto a condenarlo.⁽²⁾ Martí además no utiliza ningún recurso poético, tan común en su obra, para describir este funeral. Su lenguaje es llano, simple y directo. Critica al boxeador y a la justicia, y adopta una posición moral ante la criminalidad y la muerte. Todo lo contrario de lo que hace en el poema. ¿Sería este el caso para el resto de los modernistas? No, y para probarlo basta leer el diálogo que sostuvieron a través de sus crónicas Gómez Carrillo y Rubén Darío.

En su libro *El alma encantadora de París* (1902), Carrillo se declara un admirador de Thomas de Quincey y reseña *El asesinato considerado como una de las Bellas Artes* (1827). En este libro, del cual apareció una traducción en Barcelona en 1907, De Quincey explica que el asesinato era reprensible, “pero puesto que existe es necesario sacarle el mejor partido posible desde el punto de vista de las bellas artes” (Carrillo 70). En esta larga crónica que amplifica con varias notas al final del texto, Carrillo sintetiza las ideas más importantes y los crímenes más famosos que menciona el autor inglés, desde Caín en la Biblia hasta John Williams, “creador impecable de la muerte” (Carrillo 70). El libro del inglés pertenece a un momento importante de la literatura británica, el que va de finales del siglo XVIII a principios del XIX, y donde conceptos como el horror, lo sublime y lo grotesco fueron teorizados y aparecieron en diversas obras literarias. Pero lo que le interesa a Gómez Carrillo del alegato de De Quincey es el humor y la forma en que lo grotesco choca o transgrede los límites morales de la sociedad de la época y el crimen queda subordinado a la moral. Por eso afirma que De Quincey “no usó el tono irónico sino para escapar de la censura” (70). Al final del libro, el guatemalteco agrega además varios ejemplos sacados de su propia experiencia en París, para explicar la teoría del británico. Estas notas son tan extensas que casi pueden leerse como una crónica aparte, que vendría a actualizar el libro y a mostrar la vida criminal francesa. Entre las historias que cuenta entonces están la del “célebre Carrere,” quien había matado a un empleado de Banco hacía dos años, y la del farmacéutico Fanayron que en 1881 había asesinado con un estoque al amante de su mujer (242). Al contar estas anécdotas, sin embargo, el guatemalteco adopta un tono irónico y burlesco que desinflaba –como hace De Quincey- el efecto chocante que podían tener estas descripciones en el lector. Aquí un

ejemplo donde cómo habla de Jean-Baptiste Troppmann, cuyo crimen en septiembre de 1869 horrorizó a París:

Y por otra parte recordemos a la fiera más espantosa que los tiempos modernos han producido, al rudo, al sañudo, al torvo Tropman (sic). Este mató a toda una familia. Luego la enterró en un campo solitario de las inmediaciones de París. Verle, nadie lo vio. Pero un perro, escarbando durante días y días, logró sacar aquella carne que para su olfato era una tentación. Aquel perro pudo más que Tropman. Era el destino vencedor del genio. (243)

En este fragmento el lenguaje, el tono ligero en que se cuenta el suceso y la comparación con el perro, “vencedor del genio”, subvierten de una forma eficaz la seriedad de la historia. Al final la lucha se entabla entre dos animales: la “fiera” Troppmann y el perro que sólo busca satisfacer su apetito.⁽³⁾ Lógicamente, al narrar estos asesinatos de una forma tan ligera y humorística, Gómez Carrillo reducía el crimen a puro entretenimiento y por consiguiente, a diferencia de Martí, Nájera o Darío, no moraliza con sus historias. No las convierte en un caso patológico o un suceso trágico. No las utiliza tampoco para criticar la sociedad moderna. Su forma de ver el crimen coincidiría con el modo en que lo retrató la literatura decadentista, entre ellos Joris-Karl Huysmans, Oscar Wilde y Jean Lorrain, y no en balde en otra de las crónicas del mismo libro, el guatemalteco vuelve sobre el tema al explicar la nueva novela de Lorrain *Monsieur de Phocas* y aclara que en esta narración, el héroe, a diferencia del Obermann de Senancourt, no pensaba en suicidarse, sino “en asesinar” (152). Siente un impulso irrefrenable por la muerte y todo le asquea. Por eso Gómez Carrillo eleva la narración de Lorrain a la cima del decadentismo francés. Su héroe termina estrangulando

a su compañero, Ethal, con el que había recorrido los bajos mundos parisinos en busca de nuevas sensaciones, cada una más fuerte que la otra.

No hay en Gómez Carrillo por lo tanto un espaldarazo del crimen, como tampoco lo hay en Thomas De Quincey, pero su admiración por el inglés y el estilo en que cuenta estos sucesos bordea esa zona oscura, indeterminada, que la moral tradicional imponía y temía que se transgrediera. Esta inquietud aparece justamente en el prólogo que escribió el traductor de la edición española, Diego Ruiz. También aparece en un artículo de Darío. En el primer párrafo de la traducción, Ruiz afirma que después de aceptar el trabajo, y mientras “estando traduciéndolo, este libro me ha parecido desastroso para los españoles” porque “un bereber lee algunos párrafos de tal teoría y descende al mal gusto de ponerla en práctica” (vii).

Por supuesto, el influjo de los malos libros es un tema tan antiguo en la literatura moderna como *Don Quijote*. Pero desde finales del siglo XIX, la medicina y en especial la psiquiatría estaba muy preocupadas con lo que Ruiz llama el “contagio o sugestión colectiva” (ix), que podía arrastrar al crimen a todo un pueblo. ¿Cómo entender entonces la posición que adopta Gómez Carrillo ante este tema?

Al igual que en De Quincey, hay en estas representaciones de los asesinatos una estetización de la crueldad y la violencia física más allá de la moral y del “buen gusto”. Pero esta estetización se da a través de la ironía y la comicidad, lo cual le resta toda importancia al drama y convierte el crimen en un objeto de arte. El mismo Gómez

Carrillo da la clave de su estilo cuando establece la relación entre el humor y la censura. Rubén Darío y el propio traductor de De Quincey al español, entenderían ese filón “cómic,” “humorístico,” de la obra del inglés como una forma de distanciamiento, y al mismo tiempo la única forma sana que tenía el lector de apreciar un asesinato. Porque como dice Ruiz, en su “advertencia al lector,” “el libro que he traducido por encargo de mi editor, es la obra de un humorista. De un humorista trascendental, que descubre la parte estética de todo lo espeluznante” (vii). Y agrega: “El humorismo encierra un elemento no reductible a explicación satisfactoria hasta ahora porque los filósofos no han estado en condiciones de comprender el doble juego de los dos instintos o intenciones” (viii). Subrayo la palabra “intención” porque justamente esto es lo que oculta el texto del guatemalteco, quien se refrena de moralizar estos crímenes para apreciarlos como sucesos llenos de atractivo, entretenimiento y placer. Rubén Darío notaría este gusto de su amigo por los crímenes violentos y en “Divagaciones sobre el crimen” le daría una respuesta. En esta crónica el nicaragüense dialoga directamente con el texto de aquel y de paso le pone algunos reparos. Comienza aceptando que un crimen puede tener más de cómic que de trágico, con todo que haya dejado muy mal parado a algunos.

lo que no es fácil aceptar, a pesar de las más bravas paradojas, es que haya crímenes bellos. Quincey, el comedor de opio, escribió un famoso ensayo sobre “El asesinato considerado como una de las Bellas Artes”, que Gómez Carrillo ha hecho conocer en lengua española. Esta estupenda obra de *humour* está paralela a la memoria de Swift sobre el aprovechamiento antropofágico de los niños. Los artistas en crímenes no existen. (1263) [énfasis en el original]

Darío por tanto es categórico, y solamente acepta el libro del británico como una humorada. Es de la opinión, con el crítico Osmont, que si nos colocamos en el punto de vista moral, “no hay, no podría haber ningún bello crimen” (1263), pero acepta que pocas gentes se colocan en esta posición y que además, estaba la cuestión del “gusto” y si se mezclase la estética en la moral, entonces “el bello crimen existe evidentemente” (1263) y menciona a continuación una obra de teatro, los cuadros de tortura de los pintores españoles y las pesadillas de Goya, que muchas personas habían admirado “con espanto”. Dicho esto, concluye Darío:

Aun conviniendo en la existencia del “bello crimen” hay que decir que es un espectáculo muy lamentable, y que no es una escuela en la cual se deban formar cerebros y corazones. Así, admirando en un libro, o en un diario, ocasionalmente, el crimen de Bolonia, me parece que los crímenes, bellos o no, ocupan demasiado lugar en el periodismo y en la literatura. Ensangrientan cada página y perpetúan en el pueblo la concepción byroniana de la sublimidad del crimen y la elegancia de la desesperación. (1265)

De esta forma, Darío se distancia de la posición de Gómez Carrillo, y al hablar de otro asesino famoso Vacher, adopta un punto de vista moral que le impide disfrutar aquellas escenas como algo puramente estético, cómico o entretenido. Para él, el escritor debía mantenerse dentro de los límites que imponía la norma y condenar cualquier asesinato. En su crónica sobre Vacher,⁽⁴⁾ fechada en París en 1893, Darío cuenta la vida de este asesino y además de criticar sus crímenes, señala los males sociales que lo habían producido, esto es, “la parte de culpa que en esa locura criminal ha tenido un régimen social que no previene daños semejantes” (754). Como dice Thomas Craig

en *Murder in Parisian streets*, en la segunda mitad del siglo XIX muchos llegaron a pensar de esta forma. Creían que los crímenes eran producidos por la pobreza, el alcoholismo, la depravación moral y la herencia, y esto llevó a teóricos como Alexandre Lacassagne a aplicar las teorías científicas a la criminología. Su mayor influencia fue la teoría determinista de Cesare Lombroso, la “teoría de la degeneración,” que no todos sin embargo llegaron a abrazar completamente (152). Para Darío, los males que aquejaban a Vacher tenían su origen en la sociedad, que había descuidado lo principal, “el amor”, y por tanto producía locos y criminales como el francés. En 1902, Darío sin embargo publicó un cuento titulado “Rojo,” donde mezcla la psicología y el medio social para justificar un asesinato. En este cuento Darío recurre, como tantos otros teóricos de la criminología moderna, a las teorías de la herencia y la degeneración, y a partir de ellas explica las razones por las cuales Palanteau, un pintor francés, había apuñalado a su esposa. El cuento ocurre en la redacción de una revista parisina y el director, Lemonnier es quien narra la historia, que “ha dado motivo a largas crónicas y reportazgos de sensación” (224). Según afirma, había conocido a Palanteau personalmente, y él mismo le había aconsejado que se casara. Palanteau lo hizo pero después de tener varias riñas con su esposa, terminó asesinandola. En realidad, explica Lemonnier, Palanteau no pudo hacer nada para evitar matar a su mujer, ya que provenía de una familia con problemas de todo tipo, había “locos, hombres de gran genio, suicidas e histéricas” (226) y por esto, le pregunta a continuación a quienes lo escuchan “¿Conocéis los estudios de medicina penal que se han hecho en Italia? Yo estoy con Lombroso, con Garofalo, y con nuestro Richet. Y además, es un hecho que el talento y la locura están íntimamente ligados” (226). De modo que para el editor del periódico, Palanteau no había sido quien le dio las puñaladas a su mujer, sino

“el horrible ananke de su existencia”, el destino, las fuerzas ocultas que venían arrastrándose por la sangre (227).

Llama la atención que Darío ubica este cuento dentro de la redacción de un periódico parisino, que el mismo cuento sea una mezcla de crónica periodística y narración literaria, y que sea el editor del periódico quien narre esta historia. Este, como se recordará era amigo de Palanteau y por tanto sentía compasión por él y conocía la historia de primera mano. En otras palabras, su amistad con el pintor, ahora célebre, le proveía a su historia una ilusión de veracidad que justifica y alimenta la curiosidad de sus oyentes. No piensa Lemonnier que Palanteau debía ir a la guillotina sino a la casa de salud, de ahí que la explicación que da, lleve a justificar el crimen, ya que el pintor no podía hacer nada contra su propio destino. Esta perspectiva desde la cual se escribe el cuento tiende por lo tanto a convertirlo en una obra de arte, en un “bello crimen”, quitándole, de paso, toda la carga de horror que le agregaban los periódicos. Como dice Darío en “divagaciones sobre el crimen”, citando al crítico francés J.J. Weiss, era necesario que al contar una historia de este tipo, el “personaje criminal obre por temperamento y no por impulso,” y es necesario además “que los detalles innobles que acompañan casi siempre un asesinato sean excusados de algún modo de su ignominia” (1206). Esa “excusa” por tanto la proveen las teorías deterministas de Lombroso. ¿Creía entonces Darío en las teorías del italiano? Conocemos la reacción de Darío ante al libro de Max Nordau, *Degeneración*, cuya versión al castellano se publicó ese mismo año en Madrid, y casualmente hablando de él en una crónica de 1901, se lamenta que “no hay pedante lombroseante que no mezcle en su sola la opinión de tan célebre “entrepreneur de démolitions”” lo cual, según él, debía ser ilustrativo para alguien como Nordau (*Crónicas* 55-56). Desde este punto

de vista, Darío estaría burlándose del editor francés –que puede ser también cualquier editor hispanoamericano,-. Pero aclaro que en ningún momento, el narrador ironiza, niega o critica sus ideas, mientras que sí aparecen en ella tópicos que le eran particularmente interesantes al nicaragüense, como son el de la pérdida de fe en un ser trascendental y el uso de la blasfemia como detonantes. En una parte del cuento, dice el narrador, que Palanteau se sentía atraído por el madero de Cristo, “al inclinarse ante la cruz, vio que se reían de él, y allí, en presencia de la santa escultura del martirio, con la sangre agolpada y los nervios vibrantes ¡alzó la mano y dio una bofetada!’ (228). Al igual que en el texto de Fombona, aquí se unen nuevamente la blasfemia y el asesinato lo cual hace este cuento /crónica aún más explosivo.

En resumen, el rescate de la idea de De Quincey del “bello crimen” por parte de los modernistas se da en el marco de la violencia social y doméstica incentivada por las crónicas sensacionalistas de la época. Ellos preparan de esta forma el terreno para la literatura también de índole sensacionalista y criminal que aparecería en la segunda y tercera década del siglo veinte en Francia e Hispanoamérica, bajo el influjo de los escritores surrealistas. Las narraciones de nuestros escritores apuntan insistentemente hacia París, y la prensa parisina. En esto coinciden Darío, Fombona y Gómez Carrillo. Al recurrir a estos “faits divers” como materiales para sus crónicas, cuentos y poemas, los escritores modernistas apelan al registro “popular” y convierten estos crímenes en narraciones literarias que apelaban a todos los lectores. Entienden la escritura como una máquina que proyecta no solamente princesas, mitologías griegas y ritmos rebuscados (como ha enfatizado tanto la crítica) sino también asesinos, monstruos y pervertidos sexuales, que espantaban a todos pero que vendían periódicos. Porque como bien anotó

Karl Marx el crimen también era productivo y alrededor de él se generaba toda una industria de jueces, policías, verdugos, periodistas y por supuesto, escritores que le sacaban provecho.

En estas narraciones se conjugan pues tres elementos importantes: el sensacionalismo, el crimen y la celebridad. Y los tres venden. El crimen es un objeto comercial así como lo es el escritor famoso. Él resume la lógica de la mercancía moderna. Es único, está bien cotizado y representa el grito de última moda. Él se publicita y se vende como si fuera otro de los tantos objetos que aparecen en las vitrinas de la ciudad o las revistas ilustradas. Los cuentos de Fombona y Darío expresan de forma dramática el dilema del escritor o el artista que deviene una figura célebre gracias al crimen y las fuerzas del mercado. En la vida real no faltaron, sin embargo, los escritores modernistas que estuvieron envueltos en todo tipo de polémicas y cruces con la ley, y que gracias a esto alcanzaron notoriedad, como demuestran los casos de Díaz Mirón, Vargas Vila y el propio Fombona. Termino aclarando, que a pesar de que fueron los modernistas y decadentes quienes más apelaron a este tipo de imágenes, tampoco eran exclusivas de ellos ya que en México, un positivista de la talla de Justo Sierra podía imaginar momentos similares donde la sangre y el asesinato convirtieran una catedral, como la de San Patricio en New York, en una verdadera obra de arte. En su libro *En tierra yankee*, Sierra, luego de recorrer los Estados Unidos y ver las diferencias raciales que abundaban después de las leyes segregacionistas de Jim Crow, se horroriza de pensar que en un futuro, como dice, los anarquistas y los negros “hayan degollado cien o doscientas familias de millonarios irlandeses en las gradas de San Patricio”, pero entonces agrega: “el vapor de la sangre que suba por estos muros, dando al mármol un tinte color de rosa, trágico y delicioso a un tiempo, habrá convertido

este costoso ejemplar de la industria humana, en una obra de arte” (57). La profecía de Sierra, por supuesto, nunca se cumplió. Pero la forma poética en que describe el futuro degüello de los irlandeses y el hecho de que este sucediera en una catedral muestra una vez más que el crimen era más atractivo si iba en contra de la moral y la religiosidad de la época.

Notas

(1). He trabajado el tema del sensacionalismo en mi libro *José Martí: Las máscaras del escritor*, especialmente en los capítulos 6 y 7. Para el mismo tópico en Julián del Casal, véase también *Julián del Casal o los pliegues del deseo*, de Francisco Morán, capítulo 3.

(2). No he encontrado ninguna referencia al funeral de “Jorge Elliott” en la prensa norteamericana de finales del siglo XIX, pero sí al de “James Elliot” un pugilista famoso, que murió en una pelea en un restaurante de Chicago el 1 de marzo de 1883. El 8 de marzo de 1883 el *New York Times* publicó el artículo “The dead pugilist’s body” donde se habla del multitudinario recibimiento de su cadáver en New York y de las miles de personas que querían verle la cara. En otro artículo, “Elliott’s funeral” se afirma además que este era una de las peores personas de la ciudad, que había pasado la mayor parte de su vida en la cárcel, y que muchos de sus admiradores eran criminales y ladrones. Todos estos datos coinciden pues con la reseña de Martí, que se publicó un mes después en *La Nación* de Buenos Aires. El nombre de “Jorge”, por tanto, debe ser una errata. Es probable que Martí haya escrito “Jaime” y que los copistas de *La Nación* hayan entendido “Jorge”. La edición crítica de las crónicas de José Martí sobre los Estados Unidos, coordinada por Roberto Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez, repiten este error

ya que se guiaron por la crónica publicada originalmente en *La Nación* y no existe que sepamos, la carta original de Martí. Véase la página 239 de este volumen. El primer artículo que habla del pugilista norteamericano está disponible de forma gratuita en la siguiente dirección electrónica:

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9B03E5DD1731E433A2575BC0A9659C94629FD7CF>

(3). Guillermo Cabrera Infante en *Tres Tristes Tigres* recurrirá al mismo procedimiento de Thomas de Quincey, al narrar la muerte de Trotsky a través de las voces de varios escritores cubanos.

(4). Francisco Morán analiza esta crónica de Darío desde el punto de vista de la cuestión de género en su artículo “El pájaro azul en tinta roja: modernismo y sensacionalismo”. *Rubén Darío, cosmopolita arraigado*. Editores Jeffrey Browitt & Werner Mackenbach. Managua: IHNCA-UCA, 2010. 180-206.

Obras Citadas

Blanco Fombona, Rufino. *Pequeña Opera Lírica*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1904.

----. *Cuentos americanos*. Madrid: Viuda de Rodríguez Serra, 1904.

----. *El hombre de hierro*. Caracas: Tipografía americana, 1907.

----. *Contes américaines*. Paris: G. Richard, 1903.

Camacho, Jorge. *José Martí: Las máscaras del escritor*. Boulder: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2006.

Casal, Julián del. *Poesía completa y prosa selecta*. Edición Álvaro Salvador. Madrid: Editorial Verbum, 2001.

Craig, Thomas. *Murder in Parisian Streets Manufacturing Crime and Justice in the Popular Press, 1830-1900*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2006.

Darío, Rubén. "Vacher, o el loco de amor." *Obras Completas*. T. I. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950. 754-758.

----. "Divagaciones sobre el crimen." *Obras Completas*. T. IV. Madrid: Afrodísio Aguado, 1950. 1262-1269.

----. "Rojo." *Cuentos completos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1990. 224-228.

----. "José Martí, Poeta." *Antología crítica sobre José Martí*. Ed. Manuel Pedro González. México: Editorial Cultura, 1960. 267-295.

----. "Nuestros colaboradores. Max Nordau." *Crónicas desconocidas 1901-1906*. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, Berlin: Edition Tranvia, 2006 49-56.

Glass, Loren. *Authors Inc. Literary Celebrity in the Modern United States 1880-1980*. New York and London: New York U P, 2004.

Gómez Carrillo, Enrique. *El alma encantadora de París*. Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1902.

Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona: Montesinos, 1983.

Martí, José. *Obras Completas*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1975.

----. *Poesía Completa. Edición Crítica*. Ed. Cintio Vitier, Fina García Marruz y Emilio de Armas. La Habana: Letras Cubanas, 1993.

----. *En los Estados Unidos. Periodismo de 1881 a 1892*. Edición crítica. Coordinadores Fernández Retamar y Pedro Pablo Rodríguez. Nanterre: Allca XX, 2003.

Marx, Karl. *Elogio del crimen*. Edición y traducción de Javier Eraso Ceballos. Madrid: Sequitur, 2010.

Morán, Francisco. *Julián del Casal o los pliegues del deseo*. Madrid: Editorial Verbum, 2008.

----. “El pájaro azul en tinta roja: modernismo y sensacionalismo.” *Rubén Darío, cosmopolita arraigado*. Editores Jeffrey Browitt & Werner Mackenbach. Managua: IHNCA-UCA, 2010. 180-206.

Ruiz, Diego. “Advertencia del traductor español.” *Del asesinato considerado como una de las Bellas Artes*. Thomas de Quincey. Barcelona: F. Grada Y C^a Editores, 1907. 7-12.

Sierra, Justo. *En tierra yankee. (Notas a todo vapor) 1895*. México: Tipografía de la oficina impresora del timbre, 1898.
“The dead pugilist’s body.” *New York Times* March 8, 1883. p.8
“Elliott’s funeral.” *New York Times* March 12, 1883. p.4

Vargas Vila, José María. *Prosas-Laudes*. París: Librería de Vda de Ch. Bouret, 1907.

**Aproximaciones heurísticas al *Tratado y averiguación,*
de Polo de Ondegardo**

[Carlos García Miranda](#)

Universidad de Salamanca

Introducción

La presente investigación está dedicada a la figura de Polo de Ondegardo (Valladolid, ¿? – La Plata, 1575) y a su tratado sobre religión *Errores y supersticiones de los indios, sacados del Tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo* (1). Ondegardo redactó este tratado quince años después de llegar al Perú acompañando a su tío materno Agustín de Zárate (2), tesorero real en el Perú y más tarde cronista (González Pujana: 30). Durante ese tiempo, Ondegardo, con mucha sagacidad, empeño y suerte, articuló a su alrededor redes políticas, económicas e intelectuales gracias a sus vinculaciones de parentesco con el poder metropolitano y a su actuación, a favor de la corona, en los sucesos bélicos derivados de la sublevación de Gonzalo Pizarro (1545). Las primeras redes le permitieron ocupar cargos de suma importancia administrativa en la naciente sociedad colonial, como el de Corregidor de Charcas y del Cuzco; las segundas constituyeron un correlato de las políticas, pues éstas le proporcionaron ingentes encomiendas y otras mercedes económicas que Ondegardo supo acrecentar invirtiendo y diversificando sus negocios. Por último, las redes intelectuales logradas a través de su desempeño como asesor de sucesivos virreyes y autor de varios tratados, además de formar parte de la elite de juristas del Perú de mediados del siglo

XVI, lo convirtieron en vida en una autoridad intelectual en temas indígenas, sobre todo, en lo referente a la economía y a la religión.

Precisamente, la redacción del *Tratado y averiguación* fue consecuencia de la articulación de sus redes políticas e intelectuales, pues lo hizo a pedido del virrey don Andrés Hurtado de Mendoza, marqués de Cañete (3), y de fray Jerónimo de Loaysa, arzobispo provincial de Lima (4), en 1559, cuando Ondegardo desempeñó la función de Corregidor del Cuzco (5). Concretamente, se le ordenó averiguar sobre las prácticas idolátricas de los indios del Cuzco, para ello, nuestro autor reunió en la plaza de la ciudad imperial a los curacas e indígenas de la zona, sumando cuatrocientos setenta y cinco personas, entre hombres y mujeres, y los sometió a una encuesta (6).

El manuscrito, hasta ahora perdido (7), del *Tratado y averiguación*, formó parte de un corpus documental solicitado por las autoridades virreinales y eclesiásticas en el siglo XVI a diversos funcionarios y religiosos con el fin de recabar información sobre la historia, costumbres y ritos de los indígenas y que sirvieron para diseñar e implementar diversos programas de corte político-administrativo, económico y religioso, constituyendo un antecedente de las Relaciones Geográficas, elaboradas a partir de 1571 por el Consejo de Indias. Específicamente, *Tratado y averiguación* fue un documento de consulta conciliar en el segundo (1567) y tercer (1583) Concilio Provincial de Lima, publicado por este último en 1585, convirtiéndolo en una fuente primaria sobre religión indígena a la que acudieron virreyes, autoridades eclesiásticas y cronistas no sólo por ser un documento conciliar, sino porque Ondegardo fue uno de los últimos cronistas que basó sus informes en los datos proporcionados por los sobrevivientes de la elite Inca, como curacas y quipucamayocs, expertos en el manejo de los quipus (8). En este ensayo

investigo sobre los contextos de producción y recepción textual del referido tratado. En este marco, planteo y problematizo sus distintos contextos (redacción, 1559; edición, 1585; y recepción, s. XVI-XXI), describiendo los procesos de manipulación y supresión a los que fue sometido el tratado, además de establecer sus filiaciones textuales con otras crónicas del periodo colonial temprano y discutir su carácter de fuente etnológica sobre la religión indígena.

Aproximación heurística

La heurística, entendida como búsqueda de documentos y fuentes históricas, nos obliga a interrogarnos sobre el origen de la mencionada relación de Polo de Ondegardo. La confirmación de Polo de Ondegardo como autor del *Tratado y averiguación* está dada por referencias en documentos históricos (9), afirmaciones que el mismo autor hace en otros informes (10) y por el cronista Bernabé Cobo, quien afirmó que tenía en su poder “la misma [relación] que, firmada de su nombre, envió el licenciado Polo al arzobispo don Jerónimo de Loaysa” (Cobo : 59-60). También porque en su primera edición reza el título: “Los errores y supersticiones de los indios sacadas del Tratado y averiguación que hizo el licenciado Polo”. Sin embargo, es conocido que el original del *Tratado y averiguación* se perdió, y lo que se conserva es la versión editada en 1585 por el III Concilio Provincial de Lima, que es una versión resumida del manuscrito entregado al arzobispo Loaysa, realizada posiblemente por el cronista José de Acosta, encargado por el III Concilio de dirigir el equipo de clérigos especialistas en lenguas y costumbres indígenas que realizó la edición de los documentos conciliares.

Las huellas de la extracción se evidencian desde el inicio del informe, que empieza sin ninguna presentación -a la que estaría obligado por las formas retóricas de exposición

de la época-, y de forma abrupta con la frase: “Después del Viracocha, (a quien tenían por señor supremo de todo y adoraban con suma honra), adoraban también al sol y a las estrellas y al trueno y a la tierra que llamaban Pachamama y otras cosas diferentes” (296). A ello se agregan otras alteraciones como las referencias que escapan al contexto del tema tratado y que serían más productivas en otras, lo que evitaría redundancias. Esto ocurre en el capítulo segundo, que trata de las ánimas y los difuntos, donde, en un contexto marcado por la descripción del culto a los muertos, inesperadamente se hace referencia a las estatuas de los incas, alterando el hilo de la narración: “Y de los Incas cada uno en vida hacía una estatua suya que llamaba *Huauqui*, a la cual se hacían muchas fiestas” (298[subrayado nuestro]). La alteración se hace más evidente cuando la cotejamos con el siguiente capítulo -el tercero- que trata específicamente sobre esas estatuas, que refiere que “cada *ayllo*, o linaje, tenía sus ídolos o estatuas de sus Incas: las cuales llevaban a la guerra y sacaban en procesión para alcanzar agua y buenos temporales, y les hacían diversas fiestas y sacrificios”, volviendo a repetir que a estas estatuas se les hacía *fiestas*, y, sobre todo, elidiendo una información importante en este contexto –que las estatuas se llamaban *Huauqui*-, pero que resulta inútil en el anterior.

En general, es notorio que el *Tratado y averiguación* carece de la organización argumentativa desarrollada por Ondegardo en sus otras relaciones, en las que seguía un procedimiento consistente en plantear un presupuesto –una idea o tesis sobre un tema en concreto-, pasando enseguida a elaborar argumentos que la sustenten y, finalmente, a discutir las posibles objeciones a su propuesta, asumiendo el patrón de exposición lógica de la escolástica enseñada en la Universidad de Salamanca (11). En cambio, en el *Tratado y averiguación* las informaciones se reducen a un listado de referencias sobre un tema en concreto, y no se establecen presupuestos, ni se determinan las causas de las costumbres

ni se elaboran digresiones. En todos los casos, se limitan a repetir -sin fundamentar- que todo es producto de la imaginación de los indígenas, siempre tachada de ilógica, para pasar a ofrecer someras advertencias sobre la práctica de esas costumbres, surtiendo datos a su interlocutor, el arzobispo Loaysa, pero sin valorar sus informaciones.

Todo lo anterior nos lleva a plantear dos aspectos. Primero, en el hecho de que hay diferencias entre lo que se afirma en una relación y en otra sobre el mismo tema. Y segundo, que estas diferencias están determinadas por los contextos de producción textual –redacción, edición y recepción- en que fueron realizados.

Contexto de redacción

El primer contexto corresponde a su redacción. Aquí vemos que en la versión extractada del *Tratado y averiguación* la escritura de Ondegardo, su sistema de argumentación, se ve opacado por la falta de profundización en cada tema propuesto, rasgo esencial de sus otros informes. Pensamos que es posible reconstruir el *Tratado y averiguación* en su versión primera –manuscrita, inédita y extraviada-, si lo conectamos con lo desarrollado en sus otros informes, fijando así aquellas informaciones que se contradicen y las informaciones y reflexiones que faltan.

Primeramente, extraña no encontrar en *Tratado y averiguación* una explicación sobre el origen de la idolatría indígena, gran omisión tratándose de un escrito de Ondegardo. Este presupuesto lo hallamos en la *Relación de los fundamentos* (1571), donde establece que el origen de la idolatría indígena está en la imaginación de los indígenas, la cual valora como ilógica e invento del demonio, y extrae de esta situación la causa de uno de los tributos más opresivo para los indígenas, como el servicio a las

guacas. Este presupuesto, la consideración de que la religión indígena es producto de la imaginación, le permite establecer una división entre lo razonable -lógico y correcto-, y lo contrario, que es el lugar de la imaginación, incluyendo en ello todas las creencias indígenas. Así, no tiene problemas para afirmar que el culto al dios Ticci Viracocha, al que también llamaban Pachayachachi, es consecuencia de “mil desatinos” (98). Más aún, su presupuesto lleva a plantear que es la imaginación –ilusión y engaño-, en tanto origen de la superchería indígena, uno de los más graves obstáculos para lograr la conversión de los nativos, recomendando a los sacerdotes lo siguiente:

que al sacerdote le quede noticia de cada cosa de aquellas en particular, así para la que entienda y haga castigar, como para predicarles contra ella y moverlos con razones claras a que entiendan las ilusiones y engaños del demonio; que es negocio que por ser general va mucho en él y es gran fundamento para su edificación e conversión. (102)

Otro elemento ausente en el *Tratado y averiguación* es la inclinación ondergariana a historiar sus informaciones, con el fin de establecer las causas y consecuencias de determinada costumbre. Por ello, sorprende que, tratándose de una relación sobre la religión indígena, se omita la historia de cómo surgió el culto al dios Viracocha, referido en el *Informe al licenciado Briviesca de Muñatones*, redactado sólo dos años después del *Tratado y averiguación*.

Además de los elementos ausentes, también encontramos informaciones sobre la religión indígena no consignada en el *Tratado y averiguación*. Por ejemplo, el siguiente

rito realizado por los hechiceros para lograr hacer crecer a los niños referido sólo en *Relación de los fundamentos*:

Y hallando yo entre los otros este oficio en el valle de Yucay, quise saber de qué usan para esto, y manifestaron que cogían basura de casa de la que barrían y espuma del río y algunas yerbas silvestres, y que con esto le daban ciertos sahumeros, diciendo que así como todo aquello crece sin entender en ello nadie, y aunque a todos les pese, que así crezca aquel niño; pongo esto para que se entienda que así son sus imaginaciones en cada cosa, y cuán fáciles y desventurados son. (101)

En este contexto de su redacción, el *Tratado y averiguación* emerge como un documento que expresa intereses eclesiásticos, políticos y económicos en el marco del proceso de evangelización que, más adelante, derivó en las campañas de extirpación de idolatrías. ¿Por qué en la versión extractada se omiten las referencias que hacen del *Tratado de averiguación* un documento, además de religioso, político y económico? Al margen de las hipótesis que se podrían plantear, lo cierto es que el cotejo de *Tratado de averiguación* con las otras relaciones de Ondegardo lo convierten en un texto más anclado en las problemáticas políticas y económicas de su tiempo, adquiriendo mayor densidad y complejidad, rasgo más acorde con la escritura ondegardiana, y que José de Acosta, su posible extractor, eliminó llevado por intereses misionales.

Contexto de edición

El segundo contexto es el de su edición. Aquí encontramos que en el *Tratado y averiguación* las informaciones acerca de la manera en que sobrevivían los hechiceros se

contradicen los datos proporcionados en la *Relación de fundamentos*. En la primera, afirma Ondegardo que:

Ninguna hechicería ni suerte ni agüero hacían que no fuese precediendo sacrificio, grande o pequeño, según la necesidad de la persona o causa por que se hacía. *De estos sacrificios se sustentaban, consumida la parte que les parecía bastaba*. Y, puesto [=aun] que ahora ha cesado el oficio de hechiceros y los instrumentos, y en lugar de sacrificios llevan premio de plata, ropa o comida. Y como son muchos los pobres y viejos, así son muchos los hechiceros. (307)

Sin embargo, sobre el mismo tema, en la segunda relación establece claramente que:

era obligado el pueblo a hacer chácara particular *para que estos [los hechiceros] se mantuviesen, y para ello contribuían de otras cosas de la comida que habían menester*. Finalmente, ellos se mantenían con los oficios *sin tener necesidad de pedirlo a nadie ni que se lo diesen por caridad ni por otros efectos ni respetos*, y así los hijos no tenían obligación ni para que mantener a los padres después de viejos, ni ninguno a socorrer las necesidades de otros. (102-103)

Esta última referencia resultaba sumamente peligrosa en la época, pues otorgaba al hechicero un estatus en la vida social prehispánica, contraviniendo la línea dura asumida por el clero y la burocracia colonial contra todo lo que fuera lesivo para la Iglesia.

Entonces, ¿fue suprimida esta referencia del *Tratado y averiguación* por la censura eclesiástica ejecutada por el mismo José de Acosta, o nunca estuvo en el manuscrito entregado por Ondegardo a fray Jerónimo de Loaysa? Lo último puede estar avalado por el hecho de que en la crónica de Bernabé Cobo, quien dice haber consultado el manuscrito original, se reafirma la información proporcionada por el *Tratado y averiguación*. Pero también puede suceder que Cobo lo suprimiera por las mismas causas que lo hizo José de Acosta, es decir por la censura eclesiástica y oficial (12). Por otro lado, pensar que Ondegardo redactó el *Tratado y averiguación* tal como aparece en su primera edición, es inconsistente con el sentido de coherencia de ideas que caracteriza a sus relaciones.

Esta contradicción enmarca el proceso de edición del *Tratado y averiguación* dentro de dos acontecimientos históricos importantes en el siglo XVI, y cuyas consecuencias se van a sentir a lo largo del periodo colonial: Por un lado, la organización del Tercer Concilio Provincial de Lima, realizado en 1583; y por otro, la edición del *Confesionario* y la *Doctrina Christiana*, encargados a un grupo de sacerdotes, dirigidos por el jesuita José de Acosta.

En este contexto se gestó la edición de la *Doctrina Christiana*(13) y el *Confesionario* (14), donde se incluyó, como complemento, el *Tratado y averiguación* de Ondegardo. La idea de su edición emana de los documentos del Concilio de Trento, donde se recomendaba explicar “el valor de los sacramentos y el desarrollo de la misa en lenguas vernáculas y de acuerdo con la capacidad del pueblo que lo recibe. [Asimismo], ordenaba la confección de un catecismo, un misal y un breviario” (Lisi: 125). La redacción de ambos textos fue dirigida por el cronista jesuita José de Acosta, y la traducción al quechua por el “canónigo Juan de Balboa, criollo y catedrático de la lengua

en San Marcos, el Dr. Alonso Martínez, prebendado de la Iglesia de Cuzco, el P. Bartolomé Santiago, S. J., criollo, y Francisco Carrasco, O. P. La versión fue revisada por los peritos Fr. Juan de Almaraz, agustino, Fr. Alonso García, mercedario, Fr. Lorenzo González, Blas Vales, S. 5. J., el P. Martín de Soto y el dominico Pedro Bedón. La versión aimará es probable que estuviera a cargo de Alonso Bárcena.” (239)

Los objetivos de ambos textos responden a la necesidad de redefinir las estrategias y metodología de conversión de los indígenas, tal como se aprobó en las actas del III Concilio limense. En este marco se incluirá el *Tratado y averiguación*, es decir como un texto de apoyo a un proceso de conversión ortodoxo, poco dialogante, y feroz extirpador de las idolatrías, cuyo campo semántico incluía cada vez más prácticas indígenas, insertando, a la larga, a una gran cantidad de costumbres consideradas antes como de carácter económico y social, que fueron dejadas intocadas por los primeros evangelizadores. En efecto, prácticas de carácter tributario o figuras políticas importantes como el curaca fueron incluidas en el marco de la herejía, y todo esto, como señalamos antes, avalados por la política imperial ejecutada por el virrey Francisco de Toledo.

Dentro de esta línea, el *Tratado y averiguación* resultó importante en la medida en que podría usarse como una fuente de información que ayude a detectar prácticas indígenas consideradas idolátricas, además de provenir de un colaborador del arzobispo Loaysa y de los virreyes, y de haberse considerado tempranamente como un documento conciliar de referencia obligada para otros cronistas, al cual se le extractaron digresiones de carácter tributario o político, como era muy común en las relaciones de Ondegardo, convirtiéndolo en un documento informativo aséptico, despojado de sus trasfondos

históricos y políticos. De esta manera se logró adecuarlo a los objetivos misionales que perseguía su inclusión en el *Confesionario*.

Resulta interesante constatar cómo el *Tratado y averiguación* se corresponde con las líneas doctrinales evangelizadoras enunciadas por José de Acosta. En *De Procuranda indorum salute*, Acosta establece que “el obstáculo mayor [...] y más difícil para la fe nace de las mismas costumbres inveteradas de los infieles (376)”, y también recomienda que sería “muy útil poner la máxima diligencia en los ritos, señales y todo culto externo, porque con ellos se deleitan y entretienen los hombres embrutecidos hasta que poco a poco se vayan olvidando y perdiendo el gusto de las cosas antiguas (377)”. Ambos planteamientos encuentran eco en el *Tratado y averiguación*, pues sus informaciones tratan concretamente de “costumbres inveteradas” y “ritos, señales y todo culto externo” de los indígenas. Más aún, el mapa de contenido del *Tratado y averiguación* encaja en la clasificación de la idolatría realizada por Acosta en su *Historia Natural y Moral de las Indias* (1590), que a pesar de su importancia etnográfica, no deja de responder a las tesis evangelizadoras de Acosta (15). Esta clasificación establece que existen idolatrías referidas a cosas naturales, que pueden ser generales, como las estrellas, o particulares, como las guacas; y a cosas de invención, referidas a la confección de ídolos para adorar o a la adoración de objetos que no son fabricados sino reales, como el culto a los muertos, los rituales festivos y costumbres inveteradas (219). Si reducimos los quince capítulos que comprende el *Tratado y averiguación* a esta clasificación, veremos que encaja con ella, tal como se demuestra en la misma *Historia Natural...*, pues cuando Acosta desarrolla el tema copia largos fragmentos del *Tratado y averiguación*.

Así vemos cómo las informaciones relativas a las costumbres y rituales indígenas que sirvieron a Ondegardo para establecer sus tesis sobre la tributación y a la sociedad indígena, algunas de las cuales recomendaba mantener, son convertidas por Acosta en formas idolátricas a las que había que extirpar. Es decir, todo aquello que constituía la cultura indígena –estado, sociedad, costumbres- pasó a formar parte del mundo de la hechicería, condenándola a su exterminio (16).

Contexto de recepción

El tercer contexto es el de recepción, y es donde se convierte al *Tratado y averiguación* en un texto etnográfico. Esta conversión pasa por dos etapas. La primera refiere su temprana consideración como texto canónico (siglos XVI-XVII), y logra este estatuto gracias a un proceso de legitimación que se desarrolla desde mediados del siglo XVI, cuando forma parte de aquellas crónicas que basan sus informes en testimonios de los últimos sobrevivientes del régimen incaico, sobre todo de los quipucamayocs, que sustentaban sus declaraciones en los quipus. En ese sentido, integra un restringido grupo de textos, como los de Juan de Betanzos (1551), Cristóbal de Molina (el Almagrista) (1552), Pedro Cieza de León (1549-1550/ 1553) y Agustín de Zarate (1551), que trataron sobre los ritos y costumbres indígenas entre 1550 y 1560. Entre ellos, destaca la relación de Ondegardo por ser más concreta, pues surte de datos muy precisos sobre los dioses, adoratorios, rituales y festividades, alejado de las interpretaciones, a veces antojadizas de los otros cronistas, como ocurre con Betanzos que describe al dios Viracocha como “un hombre alto de cuerpo y que tenía una vestidura blanca que le daba hasta los pies, questa vestidura traía ceñida; e que traía el cabello corto y una corona hecha en la cabeza a manera de sacerdote” (Betanzos: 11). Sin embargo, el *Tratado y averiguación* no deja de

tener paralelismo con las otras crónicas, particularmente en lo referente al culto a los muertos y las fiestas religiosas y agrícolas. Estos paralelismos han llevado a varios críticos a proponer que varias crónicas tempranas –Betanzos y Zárate- son dependientes del *Tratado y averiguación* (17), a pesar de que el enfoque de los temas sea distinto. En efecto, en el *Tratado y averiguación* no existe ese afán historicista de Cieza de León, ni los rituales y fiestas religiosas se integran dentro de la vida de un inca, como ocurre en Betanzos con el Inca Yupanqui, pero, como ya hemos establecido en el acápite anterior, esta carencia se debió al proceso de extracción a que fue sometido el *Tratado y averiguación* por parte de sus editores. En general, no existe contradicción entre los datos proporcionados por los cronistas y Ondegardo.

Luego el *Tratado y averiguación* se convierte en fuente obligada de consulta en las crónicas aparecidas después de 1559, debido a su carácter oficial -es un informe avalado por la Iglesia, ya que se redactó a pedido del arzobispo Loaysa- y por tratar en forma particular del tema de los ritos y costumbres religiosas indígenas. Por ello, en las crónicas de Hernando de Santillán (1563), José de Acosta (1588/1590), Blas Valera -o el jesuita anónimo- (1595), Inca Garcilaso de la Vega (1609) y Bernabé Cobo (1653), se citará a Ondegardo como una autoridad en la materia, siguiendo sus informaciones, salvo el caso de Valera, quien lo discute airadamente. Santillán hizo referencia al descubrimiento de las Guacas de algunos incas que hizo Ondegardo: “pocos días ha que por industria y diligencia loable del licenciado Polo, se descubrió en el Cuzco una grande suma destas guacas, a quien adoraban por dioses” (Santillán 112); y también al *Tratado y averiguación*: “[...] se ha tomado principio para darle a entender el engaño y vanidad que en ello hay [se refiere a los indígenas], como se verá por la “Relación” que sobrillo tienen fecha el dicho licenciado Polo, por esto no se refiere aquí más en particular” (112).

Por su parte, Acosta referirá que su fuente en temas religiosos peruanos es Ondegardo: “De estos autores es uno Polo Ondegardo, a quien comúnmente sigo en las cosas del Piru (281). Asimismo, Garcilaso de la Vega narrará las circunstancias en que Ondegardo le mostró las Guacas de los últimos incas que guardaba en su casa del Cuzco (Ver nota 23). Y Cobo confirmará su importancia, casi cien años después, para aquellos cronistas interesados en la religión indígena: “Por lo cual, ha tenido siempre tanta autoridad la relación que por averiguación hizo el sobredicho licenciado Polo, que en los concilios provinciales se han celebrado en este reino, se abrazó cuanto ella contiene” (61). Valera, por su parte, hace duros cuestionamientos a las informaciones de Ondegardo, descalificando, por ejemplo, su referencia a que existieron sacrificios humanos, y poniendo en duda sus conocimientos del quechua y el aymara. Ambos cuestionamientos han sido levantados por la crítica, sosteniendo que el tema de los sacrificios humanos era compartido por otros cronistas -Betanzos, Cieza, Zárate-, además de haber sido comprobados con descubrimientos arqueológicos –el Señor de Sipán (18), por ejemplo-, y, a través del cotejo de sus crónicas con otras fuentes lingüísticas, se ha verificado su conocimiento de ambas lenguas (19).

Además de estos cronistas, hay otros en los que se repiten las informaciones proporcionadas por Ondegardo, como Cristóbal de Molina (El cuzqueño) (1572), que glosa su referencia sobre la existencia de hechiceros confesores: “usavan todas estas jentes desta tierra confesarse con los hechiceros que tenían a cargo las huacas, la qual confesión hacía pública y para saver si avían confessado verdad”(65); Cristóbal de Albornoz (1581), que se refiere a los niños considerados hijos del dios Yllapa por nacer cuando caen los rayos: “También llaman yllapa a los niños geminos que salen dos o más de un vientre y los suelen sacrificar a los rayos y truenos diziendo son sus hijos” (168), y

Pablo de Arriaga (1621), que hace referencia indirecta al *Tratado y averiguación*, dando a entender indirectamente que lo usa como fuente: “Mucho se podía decir acerca de esto y algo está escrito en el tratado que está al fin del confesionario, hecho por orden del Concilio de Lima el año de mil y quinientos ochenta y dos. Y quien lee aquello entiende qué es lo que los indios hacían antiguamente” (191-277). E incluso, podemos encontrar un caso de flagrante plagio en la crónica de Martín de Murúa (1615), cuando refiere que el modo de confesarse el inca “Era desta forma: poníase en un río que corriese mucho y decía estas palabras: “yo he dicho mis pecados al Sol mi padre, tu, río, con tus corrientes, llévalos velozmente al mar, donde nunca más aparezcan” (413). Sobre el mismo tema, en el *Tratado y averiguación* se refiere lo siguiente: “Era en esta forma. Que, poniéndose en un río corriente, decía estas palabras: “Yo he dicho mis pecados al Sol, tú río los recibes, llévalos a la mar donde nunca más [a]parezcan” (300). En sucesivos capítulos del libro segundo de su crónica encontramos copias similares (capítulos XXIV-XL).

En todos estos casos la relación de Ondegardo se hace presente como fuente que legitima las informaciones de los otros cronistas. Esta capacidad de legitimación revela su carácter de texto canónico, pues su referencia implica una apelación al principio de autoridad, otorgada por su contexto de redacción y edición. En efecto, su inclusión en el grupo de cronistas tempranos –siendo Ondegardo el más concreto en temas religiosos-, y el hecho de que forme parte de los documentos legitimados y publicados por la Iglesia, hizo del *Tratado y averiguación* una fuente capaz de legitimar otros textos, difícil de obviar en una época en la que todo libro debía pasar por el rasero de la censura oficial y religiosa.

La segunda etapa fue desarrollada por sus editores y los estudiosos de la religión andina a partir del siglo XX. Empieza en 1906, cuando Carlos Romero transcribe la versión publicada en la edición de Sevilla (1603) del *Confesionario*, y lo reedita en 1916 en la colección dirigida por Horacio Urteaga Cabrera. En el prólogo a esta reedición, Urteaga escribe que es “un informe de copiosas noticias a cerca de la Religión y ritos de los Indios, tan exacta, fidedigna y minuciosa, que al ser conocida por los cronistas de la época, se la utilizó como la última palabra referente a las fábulas de los indios (V)”. Esta referencia resulta interesante en la medida que pone en evidencia el carácter canónico del que gozó el *Tratado y averiguación* desde el siglo XVI, induciendo a sus nuevos lectores, alejados de los contextos político-administrativo y misional de donde surge, a asumirlo como un texto etnográfico fundacional de la narrativa sobre la religión andina. Así lo entenderán la mayoría de estudiosos de las crónicas coloniales peruanas, como Raúl Porras Barrenechea y Francisco Esteve Barba, pero sin profundizar en sus contenidos (20). La recepción del *Tratado y averiguación* en otras áreas de investigación –antropología, lingüística, sociología- es similar, limitándose a citas y notas a pie de página (21).

En general, el interés en el *Tratado y averiguación* radica en cuánto puede informar sobre los ritos indígenas en periodos tempranos de la colonia, otorgándole la credibilidad de un documento. Sorprende este tratamiento, sobre todo en un momento en que los estudios coloniales -desde mediados del siglo XX- se orientan a una investigación más textualista, liberando a las crónicas de las obsesiones historicistas, que las reducían a ser un mero documento.

Concluyo subrayando que estas problemáticas no han sido tomadas en cuenta en la mar de referencias que se han hecho del *Tratado y averiguación* desde su aparición. En

efecto, aparte de la demostrada “influencia”, por no decir plagios, en cronistas del siglo XVI y XVII, la recepción crítica contemporánea ha pasado por alto cuestiones de este tipo, limitándose a asumirla acríticamente como una fuente etnográfica de primer orden en religión andina.

Notas

(1). El título corresponde a la primera edición (1585). El manuscrito debió figurar como “Tratado y averiguación sobre los ritos e idolatrías indígenas”. En toda la investigación nos referiremos a la relación como *Tratado y averiguación*.

(2). Agustín de Zárate (c. 1514-1560), cronista español del Perú. Llegó a ese virreinato en 1544, en la expedición que llevaba al primer virrey del Perú, Blasco Núñez Vela, un año después de haber sido nombrado contador (funcionario de la Hacienda) de esos territorios. Fue designado por la audiencia de Lima negociador en el conflicto mantenido por los encomenderos, encabezados por Gonzalo Pizarro, y el virrey. Resultó apresado por aquél y, en 1545, retornó a España, donde fue acusado de traición. Escribió una *Historia y descubrimiento del Perú*, impresa en 1555 a petición del entonces príncipe Felipe II, en la cual narró los acontecimientos ocurridos desde el inicio de la conquista española, e incluso antes, hasta la muerte de Gonzalo Pizarro.

(3). Andrés Hurtado de Mendoza (fallecido en 1561), administrador colonial español, virrey de Perú (1555-1561). Primer marqués de Cañete, fue nombrado virrey de Perú por el rey Carlos I en 1555. Durante su mandato, acabó con las guerras civiles entre españoles propiciadas por los seguidores de Hernández de Girón (muerto en 1554). A la muerte en 1556 del gobernador de Chile, Jerónimo Alderete, nombró en este cargo a su hijo García y le encomendó la misión de realizar un mayor control sobre los indios, favorable a la monarquía, en perjuicio de la autoridad de los conquistadores. Envío soldados a expediciones lejanas, como la de Pedro de Ursúa, en 1559, a El Dorado y Omagua, que fracasó. En ese mismo año, creó la audiencia de La Plata, en la provincia de Charcas. En 1561, fue destituido por el rey Felipe II. Le sucedió en el cargo Diego López de Zúñiga y Velasco, conde de Nieva.

(4). Jerónimo de Loaisa o Jerónimo de Loaysa (fallecido en 1575), eclesiástico español, primer arzobispo de Lima. Nacido en Talavera de la Reina (Toledo), era hermano del confesor real del emperador Carlos V (Carlos I de España) García de Loaisa. Ingresó en la Orden de los Hermanos Predicadores (dominicos), en el convento cordobés de San Pablo y, a principios del siglo XVI, fue enviado a las Indias, donde llevó a cabo algunas de las primeras tareas de evangelización en Tierra Firme. En 1533, llegó desde Santa Marta a la recién fundada ciudad de Cartagena de Indias. Cuatro años más tarde, después de una breve estancia en España, fue designado obispo de dicha ciudad. En julio de 1543, pasó a desempeñar el obispado de Lima y, dos años después, la sede limeña ascendió a la categoría de metropolitana, con lo que Loaisa pasó a ser su primer arzobispo. Medió en las disputas entre el virrey del Perú Blasco Núñez Vela y Gonzalo Pizarro, y en la consiguiente lucha entre los encomenderos y el poder regio, representado desde 1546 por

el gobernador Pedro de La Gasca. Defensor de los indios y de la cultura quechua, también hubo de intervenir militarmente cuando, en 1554 derrotó, en calidad de jefe de las tropas regias, al rebelde Francisco Hernández Girón. En 1551 y 1567, respectivamente, reunió los dos primeros concilios provinciales limeños. Falleció en su sede arzobispal, en 1575.

(5). Puede consultarse para mayor precisión la referencia siguiente: “La [relación] que por mandato del Virrey Don Andrés Hurtado de Mendoza, Marqués de Cañete, y del primer arzobispo de Lima, don Fray Jerónimo de Loaysa, hizo el licenciado Polo de Ondegardo el año 1559, siendo corregidor de aquella ciudad”. En: Bernabé Cobo: *Historia del Nuevo Mundo* [1653], ed. del P. Francisco Mateos, Madrid, Ediciones Atlas, 1964, Tomo I y II (Biblioteca de Autores Españoles, 91-92), p. 59.

(6). La encuesta realizada por Ondegardo es referida por Cobo, según vemos en la cita siguiente: “[...] el licenciado Polo Ondegardo en su Relación [no es ninguna de las dos que se conocen], que por la averiguación que por orden suya hicieron los alcaldes indios en la ciudad del Cuzco, fueron traídos a su presencia de solos los moradores de aquella ciudad cuatrocientos y setenta y cinco hombres y mujeres que no tenían otro oficio, cada uno con los instrumentos que usaba”. *Ibid.* p. 226.

(7). La única noticia sobre su ubicación la da Laura González Pujana, afirmando que se encontraría en el Archivo de Simancas, pero no da una referencia concreta. Incluso, en su edición de documentos de Ondegardo compila la copia resumida por el padre José de Acosta, del que todos los historiadores e interesados en el tema citan.

(8). Para Gary Urton, notable estudioso de los quipus, “Khipu es un término extraído del lexema "nudo" y "anudar", en el idioma Quechua, la lengua franca e idioma administrativo del imperio inka. Los khipu eran implementos de cordeles anudados, utilizados para registrar información, tanto estadística como narrativa, especialmente por los inka, pero también por otros pueblos de los Andes centrales desde épocas pre incaicas, a través de las eras colonial y republicana, e inclusive -de una manera substancialmente atenuada- hasta la presente época. En: Gary Urton: *Signos del Khipu Inka*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 2005, p. 2. En el estudio más clásico sobre el tema, Radicati describe los quipus de la siguiente forma: “El material empleado en su fabricación es generalmente la lana o el algodón. La mayoría de los quipus hasta ahora descritos han sido confeccionados con algodón, a excepción de los de Cipriani que son de lana. El predominio del algodón no resulta extraño ni se piensa en dichos que dichos ejemplares han sido encontrados en la costa del Perú donde abunda esta clase de fibra. La presencia del maguey, señalada a veces por los cronistas, no tiene por ahora confirmación arqueológica, pero estamos en condición de señalar que en algunos ejemplares que hemos examinado y que aún permanecen inéditos, hemos encontrado una cuantas cuerdecitas de este material. Sin embargo, lo más impresionante con relación a este asunto es la comprobación, que proviene de la fuente erudita, de que no sólo las fibras sino también los metales eran empleados en la confección del quipu”. En: Carlos Radicati Di Primeglio: *El sistema contable de los incas*, Lima, Librería Studium, 1979, p. 63. Y sobre la importancia que Ondegardo otorgaba a este artefacto prehispánico, Fossa declara que: “Ondegardo utiliza los khipu como fuente y recomienda su uso basándose en el cuidado que ha encontrado en el registro de los datos y la claridad

con que se recaban a pesar del paso del tiempo”. En: Lydia Fossa. *Narrativas Problemáticas: Los Inkas bajo la pluma española*, PUCP, IEP, Lima, 2006, p. 365.

(9). Waldemar Espinosa, por ejemplo, refiere una de las fechas en que Ondegardo realizó “reducciones” en el Cuzco, acción ordenada por el virrey Marqués de Cañete, y que daría origen a la relación del primero sobre idolatrías indígenas de Ondegardo. Escribe Espinosa lo siguiente: “El 28 de abril de 1559, ordenó al Licenciado Polo de Ondegardo, corregidor de la ciudad del Cuzco, reducir a cuatro pueblos aledaños a ella, a los veinte mil indios que vivían en las rancherías de sus contornos, lo que en efecto se llevó a cabo, dándole a cada una de ellas el título de Parroquias”. Waldemar Espinosa Soriano: “El alcalde mayor indígena en el virreinato del Perú” en *Anuario de Estudios Americanos* (1960), XVII, pp. 205.

(10). Ondegardo se refiere al *Tratado y averiguación* en su *Relación de los fundamentos* (1571) y en el *Informe al licenciado Briviesca de Muñatones* (1561).

(11). Las conexiones entre la argumentación de los escritos de Ondegardo y su formación académica en Salamanca es tratado por Lydia Fossa, quien afirma que: “Se trata de una organización argumentativa [de los escritos de Ondegardo] cuyo objetivo es presentar cada idea, su sustento y sus posibles objeciones con el desarrollo de un sólido argumento lógico, tal como se acostumbraba en las disquisiciones escolásticas, propias de las universidades medievales como Salamanca”. Lydia Fossa: *Narrativas Problemáticas: Los Inkas bajo la pluma española*, Lima, PUCP-IEP, 2006, p. 190.

(12). Una de las tantas muestras de la actuación de la censura eclesiástica y oficial en relación a las publicaciones es la que ocurrió con el edición del *Procuranda Indorum Salute*, de José de Acosta, que luego de más de una década de trámites –lo terminó en 1576 y se imprimió en 1588, en Salamanca-, pasando por sucesivos revisores, terminó convertido, según apunta Luciano Pereña, en un “texto tan aguado, aséptico y a veces impreciso”, y “acabó por despolitizarse en lo que tenía de vinculación política y de juicio crítico sobre una acción política concreta. Así es como esta segunda lectura, la versión europea del texto, se ha convertido preferentemente en deontología misional. De ética colonial, que pretendió ser, quedó reducida a un simple tratado de pedagogía misional, que es como lo hemos recibido y ha sido interpretado en tantos estudios [...]. Y este texto así depurado por la censura romana y española es el que se autoriza publicar”. Luciano Pereña: “José de Acosta: proyecto de sociedad colonial, pacificación y colonización” [Estudio preliminar], en José de Acosta: *De Procuranda Indorum salute*, ed. de L. Pereña, V. Abril, C. Baciero, A. García, D. Ramos, J. Barrientos y F. Maseda. Estudio preliminar de Luciano Pereña, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1984. Colección Corpus Hispanorum Pace, v. XXIII, pp. 22-23.

(13). *Doctrina Christiana y catecismo para instrucción de los indios y de las demás personas que han de fer enseñadas en nuestra fe*. Compuesto por autoridad del Concilio Provincial que se celebró en la Ciudad de los Reyes en el año de 1583, y por la misma traducida en las dos lenguas generales de este Reino: quechua y aymara. Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo, 1584 [Elaborada por una comisión de teólogos bajo la dirección de José de Acosta como autor principal].

(14). *Confessionario para los curas de indios. Con la instrucción contra sus ritos; y Exhortación a bien morir; y summa de sus privilegios y formas de impedimento del Matrimonio*. Compuesto y traducido en las lenguas quechua y aymara por autoridad del Concilio Provincial de Lima en el año de 1583. Ciudad de los Reyes, Antonio Ricardo, 1585 [Elaborada por una comisión de teólogos bajo la dirección de José de Acosta como autor principal].

(15). Guillermo Durán refiere que la *Historia Natural y Moral de las Indias*, nació como una introducción a *De procuranda indorum salute*, obra misional mayor de José de Acosta.

(16). Sobre este tema se puede revisar: Alexandre Coello de la Rosa. "Más allá de incario: Imperialismo e historia en José de Acosta, SJ (1540-1600)" en *Colonial Latin American Review* (2005). v. 4, 1, pp. 55-81.

(17). Autores como Laura González, Fermín de Pino y Carlos Aranibar proponen esta tesis.

(18). Fue hallado en el norte del Perú, Lambayeque, por el arqueólogo peruano Walter Alva, en 1987. Consiste en una tumba de un antiguo Señor habitante de la zona de Sipán, que date del 250 a. c.

(19). "No se ha estudiado hasta ahora la habilidad de Ondegardo para comunicarse en lenguas nativas. No hay datos directos sobre su conocimiento del quechua o del aimara, a pesar de que tanto sus funciones oficiales como su actividad personal lo mantuvieron en contacto constante con "la república de indios". Ondegardo vivió en Los Reyes (Lima) y en el Cuzco, zonas de hablas quechua. También en Porco, Potosí y La Plata (Sucre), zonas de hablas mayormente aimara. Allí debe haberse familiarizado con el vocabulario de esas lenguas, porque recurre a muchas palabras en quechua y aimara, lenguas nativas mayores de la segunda mitad del siglo XVI, para describir las realidades andinas". Lydia Fossa: *Narrativas Problemáticas... op. cit.* p. 290.

(20). En general, los estudiosos de la obra de Ondegardo muestran mayor interés en el *Informe al licenciado Briviesca de Muñatones* (1561) y la *Relación de los fundamentos* (1571), ambas de importancia administrativa e histórica.

(21). En los siguientes libros y artículos se cita al *Tratado y averiguación* como fuente primaria: María Luisa Rivara de Tuesta: *Pensamiento prehispánico y filosofía colonial en el Perú*, Lima, FCE, 2000, pp. 98-132; Edmundo Guillén Guillén. "Las Parcialidades de Hatun Rukana y Laramati en el Siglo XVI: Represión de la campaña anticristiana de 1569 y descripción de sus pueblos en 1586" en <http://espanol.geocities.com/edmundoguillenguillen/paginas/documentos/html/> [13/08/2007]; Pierre Duviols: "Del discurso escrito colonial al discurso prehispánico: hacia el sistema socio cosmológico inca de oposición y complementariedad" en <http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/> [13/08/2007]; Fernando Soto Roland: "Los incas y el poder de sus momias" en <http://www.monografias.com/trabajos32/momias-incas/momias-incas.shtml> [01/12/2007]; Roberto Levillier: "Los Incas" en *Escuela de Estudios*

Hispanoamericanos (1956), p. 259; Esperanza Mó Romero y Margarita Rodríguez García: "Las mujeres andinas y el mundo hispánico: descomposición de una sociedad y ritos de supervivencia" en *Espacio, Tiempo y Forma* (1998) Tomo 11, pp. 147-158; Pilar Alberti Manzanares: "Mujer y religión: Vestales y Acilacuna, dos instituciones religiosas de mujeres" en *Revista Española de Antropología Americana* (1987), XVII, pp. 155-196; Christian Vitry: "Los incas y el paisaje. Organización geopolítica y religiosa del territorio prehispánico" en <http://www.antropologico.gov.ar/incas.htm>. [10/05/2007]; Juan José Vega y Luis Guzmán Palomino. "El Inti Raymi incaico. La verdadera historia de la gran fiesta del sol" en *Boletín del Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* (2005), 6 (1), pp. 37-71; [María del Carmen Martín Rubio](http://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/antropologia/2003_N01/a04.htm). "Inti Raymi. La Fiesta del Solsticio Inca" en http://sisbib.unmsm.edu.pe/Bibvirtual/Publicaciones/antropologia/2003_N01/a04.htm [13/08/2007]; Mónica Gudemos. "Capac, Camac, Yacana. El Capac Raymi y la música como emblema de poder" en <http://museodeamerica.mcu.es/pdf/anales13/capitulo1.pdf> [13/09/2007].

Bibliografía

Alonso Cortés, Narciso: *Miscelánea vallisoletana*. Valladolid. Librería Santarén, 1944.

Araníbar, Carlos: "Notas sobre la necropompa entre los incas" en *Revista del Museo Nacional del Perú* (1960-1970), XXXVI.

----. "Algunos problemas heurísticos de las crónicas de los siglos XVI y XVII", en *Revista Nuevas Crónicas*, I (1963).

Bustamante de la Fuente, Manuel J: *Mis ascendientes*. Lima, Imp. Torres Aguirre, 1955.

Del Pino, Fermín: "Los caníbales chiriguanos, un reto etnográfico para dos mentes europeas: Acosta y Polo", en Fermín del Pino y Carlos Lázaro (editores): *Visiones de los otros y visión de los mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 57-88.

----. "Lectura contemporánea de textos proto-antropológicos, o propuesta modernizadora para editar crónicas de Indias", en Luis Días Viana y Matilde Fernández Montes (coordinadores): *Entre la palabra y el texto. Problemas en la interpretación de fuentes orales y escritas*, Madrid, Sendoa Editorial, 1997, pp.143-194.

----. "Polo de Ondegardo y la cultura islámica", en *Revista Patio de Letras* (2006) III, 1, pp. 103-116.

De la Torre López, Arturo E.: “Dos cronistas vallisoletanos: Acosta y Polo de Ondegardo. Sus informaciones sobre idolatrías”, en VV. AA, *Castilla de León en América*, Valladolid, Caja de España, 1991. Vol. III, pp. 259-278.

Duviols, Pierre: “Del discurso escrito colonial al discurso prehispánico: hacia el sistema sociocosmológico inca de oposición y complementariedad”, en <http://www.ifeanet.org/publicaciones/boletines/> [13/08/2007]

González Pujana, Laura: *La vida y la obra del Licenciado Polo de Ondegardo*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

----. *Polo de Ondegardo: un cronista vallisoletano en el Perú*, Valladolid, Universidad, 1999.

Hampe Martínez, Teodoro: “Apuntes para una biografía del licenciado Polo de Ondegardo”, en *Revista Histórica*, (1986) XXXV, pp. 81-115.

----. “El Lcdo. Polo Ondegardo, encomendero, burócrata y conocedor del mundo andino”, en *Revista de Historia del Derecho Privado*, II (1999), pp. 89-120.

Levillier, Roberto: “Los Incas”. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla, 1956, p. 259.

Ondegardo, Polo. *Los errores y supersticiones de los indios facadas del Tratado y averiguación que hizo el Licenciado Polo (1559)*, ed. de Fermín del Pino: “Las crónicas de Indias y su edición. El caso de Polo (1559)” en *Histórica*, XLI (2002-2004), pp. 314-316.

----. *Informe al licenciado Briviesca de Muñatones sobre la perpetuidad de las encomiendas del Perú (1561)*. Ms. A. G. I., Patronato, 188, Ramo 22. Transcripción de Fermín del Pino. s/e. p. 28.

----. *Ordenanzas de las minas de Guamanga (1562)*, ed. de Horacio Urteaga y Carlos Romero (editores) *Colección de libros y documentos referentes a la Historia del Perú*, Tomo IV, Lima, Sanmartí, 1917, pp. 139-151.

----. *Carta para el doctor Francisco Fernández de Liébana (1569)*, ed. de Horacio Urteaga, *Colección de Libros y Documentos referentes a la Historia del Perú*, Lima, Imprenta Sanmartí, 1918, pp. 153-160.

----. *Relación de los fundamentos acerca del notable daño que resulta de no guardar a los indios en sus fueros (1571)*, ed. de Laura González y Alicia Alonso: *El*

Mundo de los Incas, Madrid, Historia
16, 1990.

----. *Guerra [de] los indios chiriguianos* (1574), [resumen analizado por Fermín del Pino], en Fermín del Pino: “Los caníbales chiriguianos, un reto etnográfico para dos mentes europeas: Acosta y Polo”, en Fermín del Pino y Carlos Lázaro (editores): *Visiones de los otros y visión de los mismos. ¿Descubrimiento o invención entre el Nuevo Mundo y el Viejo?*, Madrid, CSIC, 1995, pp. 57-88.

Pease G. Y, Franklin: “Notas sobre élite y derecho entre los incas”, en *Anuario de Estudios Americanos*, (1966) XXIII, Art. 15.

Pérez Galán, Beatriz: “Notas sobre las ediciones de la obra de Polo de Ondegardo”, en Ignacio Arellano y José Antonio Mazzotti (editores): *Edición e interpretación de textos andinos. Actas del Congreso Internacional*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2000, pp. 33-47.

Porras Barrenechea, Raúl: “El licenciado Polo de Ondegardo”, en *Los cronistas del Perú (1528-1650) y otros ensayos*, Lima, BCP, 1986, pp. 335-46.

Presta, Ana María: *Los encomenderos de La Plata 1550-1600*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos (IEP), 2000.

Romero, Carlos A.: “El licenciado Juan Polo de Ondegardo”, en Horacio H. Urteaga (editor) *Informaciones acerca de la religión y gobierno en los incas*, Lima, Imp. y Lib. Sanmarti, 1916, pp. XV-XXVI.

Sosa Miatello, Sara: “No innovar el orden andino según el licenciado Polo”, en *Histórica*, (2000) XXIV, 1, pp. 121-163.

Vitry, Christian. “Los incas y el paisaje. Organización geopolítica y religiosa del territorio prehispánico”, en <http://www.antropologico.gov.ar/incas.htm>. [10/05/2007].

La isla en el laberinto cultural. La revista *Espuela de plata* y Cuba

[Ignacio Iriarte](#)

Universidad Nacional de Mar del Plata – Argentina

En las últimas décadas, la crítica se ha ocupado intensamente de las revistas de José Lezama Lima. *Para llegar a Orígenes* (1994), de Cintio Vitier, *La escritura de lo posible* (2000), de Remedios Mataix, los prólogos de Gema Areta Marigó y Marcelo Uribe a las ediciones facsimilares, y los libros de Antonio José Ponte, Duanel Díaz y Rafael Rojas, *El libro perdido de los origenistas* (2004), *Los límites del origenismo* (2005) y *Tumbas sin sosiego* (2006), son sólo algunos de los trabajos que se han ocupado de las publicaciones colectivas en las que participó el escritor. En este texto me propongo contribuir a esta verdadera tradición crítica a través de una lectura de *Espuela de Plata*. Como se sabe, se trata de la segunda revista en la que participó Lezama (antes fue Secretario de Redacción de la universitaria *Verbum* (1937)). Tiró seis números, publicados entre 1939 y 1941, en los que el escritor ocupó el espacio de la dirección, integrado también por Mariano Rodríguez y Guy Pérez Cisneros, triunvirato al que, a último momento, se sumó Ángel Gaztelu. Según sostengo en las páginas que siguen, la revista puede pensarse alrededor de una imagen sobre la insularidad.

No hace muchos años, Antonio Benítez Rojo presentó una influyente interpretación de las islas del Caribe. En el famoso *La isla que se repite* (1989), el escritor sostiene que las Antillas se caracterizan por tener una sociedad “originada en las corrientes y resacas más violentas de la historia moderna” (35). Las islas son un pedazo de tierra en medio del mar. Los hombres y las mujeres vienen en barcos y dialogan con

los que esperan en la orilla. Intercambian productos, lenguas, costumbres, religiones, funden elementos procedentes de España, África y China. Para releer el Caribe hay que visitar las fuentes de donde manaron los elementos que conforman su cultura sincrética, en constante transformación. Pero apenas identificamos una procedencia, se produce “el desplazamiento errático de sus significantes hacia otros puntos espacio-temporales” (16). Independientemente de que lleguemos a Europa, África o Asia, cuando se alcanzan “estos puntos de procedencia, en el acto ocurrirá una nueva fuga caótica de significantes, y así *ad infinitum*” (16).

En *Los límites del origenismo*, Duanel Díaz señala que entre Lezama y Benítez Rojo existen diferencias abismales. Pero es de temer que esta distancia no es absoluta. Cuando en *La isla que se repite* nos topamos con la idea de que la cultura de una isla es el resultado de las combinaciones que se produjeron entre las diferentes corrientes culturales que surcan el mar, cuando, en consecuencia, Benítez Rojo señala que una relectura de las islas pone en marcha un viaje que puede llevarnos a los más insospechados lugares del globo, no podemos dejar de sentir ciertas afinidades con la obra de Lezama. Su procedimiento de lectura es una escucha de los rumores textuales. En “Lezama y Vitier: crítica de la razón reminiscente” (1974), Enrico Mario Santí describe con palabras muy justas ese método. Los dos escritores proponen “una lectura de la tradición en el texto por medio de la función mediadora de la memoria”. Este tipo de lectura rebasa “el estudio de fuentes para indagar en los estratos dialógicos de la palabra poética –“misterio del eco”- que supone precisar la función del enlace intertextual” (155). Pero también es cierto que Lezama está lejos de muchas de las tesis de Benítez Rojo. Ante todo, el escritor jamás hablaría de significantes. El término no estaba disponible en Cuba, pero lo importante no es el término sino el concepto, a través del cual Benítez Rojo

sugiere que no existe una sustancia detrás de lo insular. En cambio, Lezama busca un significado trascendental.

Estas similitudes y diferencias permiten presentar el tema que me propongo desarrollar en este trabajo. En *Espuela de Plata*, Lezama recuperó la idea de que una isla es una tierra abierta a las culturas que surcan el mar. Pero, hombre religioso, planteó además que la isla está vinculada con lo sagrado. A partir de ambas cuestiones, la revista se propuso desarrollar un nuevo pensamiento para la cultura nacional.

La metáfora

Como suele recordarse, Cristóbal Colón es el primero que puso por escrito sus impresiones sobre el Caribe. Tras él, y tras descubrir que se trataba de un mundo nuevo, los cronistas de la conquista, los letrados coloniales y los escritores de la América independiente describieron la naturaleza que los rodeaba como una forma de habitarla en un sentido cultural. En principio, podemos suponer que existe una descripción directa de las islas del Caribe. Como toda isla, se trata de tierras que están rodeadas de mar. Pero, como para los isleños el contacto con el exterior está siempre mediado por el mar, el océano se convierte en una superficie surcada por barcos, que llevan y traen mercaderías, transportan objetos culturales y pasajeros. Esta transformación del mar en una entramado de caminos está presente ya en *Espejo de paciencia* (1608). Primer poema cubano, Silvestre de Balboa muestra con simpleza cómo los mares están poblados de naves que comercian y, cuando son enemigas, pueden atacar. En *Espejo de paciencia*, el mar trae la gracia y la desgracia y está habitado por deidades. Tres siglos y medio después, Alejo Carpentier profundiza el tema en *El siglo de las luces* (1962). La isla, una tierra en medio

del laberinto oceánico de la cultura, aparece simbólicamente representada en el depósito del almacén, saturado de mercaderías que, provenientes de todo el mundo, se intercambian en La Habana. En igual sentido podemos comprender la casa. Tras la muerte del padre, los hijos la pueblan de objetos traídos en barcos, dispuestos en desorden, hasta que Víctor Hugues llega, con el impulso del iluminismo, para establecer un orden racional en esa colección deshilvanada. A partir de estos dos ejemplos podemos identificar una imagen básica, a la que Benítez Rojo se refirió en *La isla que se repite*: una isla es una tierra que está en medio de un laberinto de caminos. Estación de paso de hombres y mujeres, productos comerciales, objetos culturales, lenguas y costumbres, se trata de una tierra que simboliza, casi al extremo, la transculturación. En *Tumbas sin sosiego*, Rafael Rojas señala que, durante los años de la República, los intelectuales compartieron el diagnóstico de que Cuba carecía de una tradición y una mitología. En algunos escritores, esta imagen de la isla en el laberinto funciona como un reservorio al cual acudir para elaborar una comprensión de Cuba que ponga en marcha la construcción de una cultura nacional.

Antes del primer número de *Espuela de Plata*, la literatura afrocubana había elaborado una de las expresiones más importantes en ese sentido (1). El mejor ejemplo es *West Indies Ltd.* En ese volumen, Guillén presenta un gran esclarecimiento del vínculo de las islas con el mar. En “Calor” señala que “Las islas van navegando,/ navegando, navegando,/ van navegando encendidas” (76). En “West Indies Ltd.” Guillén habla de una babel de hombres que deambulan por los puertos, “puertos donde el que regresa de Thaití,/ de Afganistán o de Seúl,/ viene a comerse el cielo azul,/ regándolo con Bacardí” (87). El escritor afirma la imagen de la isla en un mar de caminos culturales. Pero a la vez realiza un acto de selección. Si bien son múltiples, Guillén entiende que,

como lo demuestra en “Balada de los dos abuelos”, existen dos corrientes centrales, la española y la africana, ramas genealógicas y etnográficas a partir de las cuales se conformó la cultura y la identidad del Caribe. En otras palabras, toma la idea de que la isla es una tierra en medio del laberinto y la determina a partir de la fusión racial y cultural. En “Palabras en el trópico” afirma, contundente, que “Cuba ya sabe que es mulata”. Este reconocimiento le permite encontrar una palabra propia contra la presencia de los EEUU: “West Indies, en inglés. En castellano,/ las Antillas” (99).

El punto de partida de Lezama es, entre otras cosas, una crítica a la poesía afrocubana. En el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” (1938), el escritor sostiene que la poesía “planteó de una manera quizá desmedida, la incorporación de la sensibilidad negra” (50). Para Lezama, la perspectiva afrocubana no está en condiciones de sostener una cultura nacional. En *Verbum y Espuela de Plata* encontramos pronunciamientos similares. En *Verbum* apareció el muy citado “Presencia de 8 pintores” (1937). En ese texto, Guy Pérez Cisneros planteó la necesidad de “Derrocar todo arte racista, hispanoamericano o afrocubano, que puede ser un gran obstáculo para la integración de nuestra nacionalidad” (126). El crítico aceptó el impulso estético de Guillén, pero consideró que “acabó por caer en un racismo sin salida” (122). En el primer número de *Espuela de Plata* José Ardevolreafirmó este rechazo. En “Agua clara en el caracol del oído” (1939) sostiene que “El arte “Afro-cubano” ha tenido indiscutible poder higiénico”, en tanto permitió “el alejamiento de la preferencia por el arte decadente y sensiblero” (60). Pero Ardevol considera que su tiempo está cumplido. En “Razón que sea”, esa rara nota de presentación de *Espuela de Plata*, conformada por diez aforismos, también se encuentra esta crítica a la literatura afrocubana. Según Duanel Díaz, con las frases “Con lo del Sol del Trópico nos quedamos a la Luna de Valencia” y “Convertir el majá en

sierpe, o por lo menos, en serpiente”, Lezama se distanció de *West Indies Ltd.*, un volumen que abre con “Palabras en el trópico” e incluye “Sensemayá (Canto para matar una culebra)” (2).

La oposición entre Lezama y Guillén es uno de los grandes tópicos de la crítica. En “Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX” (1999), Hans Otto-Dill lo expone de manera tajante: “Guillén, popular, mulato, con su recurso al folclore afrocubano, su compromiso político-social, sus himnos a la naturaleza, su idea del Caribe como unidad geográfico-cultural mayor”, se opone a “José Lezama Lima, elitario, lúdico, occidental y cosmopolita, con su concepto del paisaje cultural y de la identidad cultural latinoamericana” (183). Guillén inserta la isla en las Antillas a través de lo africano; Lezama, en cambio, propone una cultura hispano-cubana, blanca, ligada al Continente y dissociada del Caribe por su singularidad. Duanel Díaz es aún más conciso. Para el crítico, Guillén elige el Caribe. Esto lo lleva a destacar el sincretismo racial y cultural que se produjo entre España y África. Lezama, por el contrario, coloca la isla en el Océano Atlántico, conectándola con lo Occidental.

Con este desplazamiento del Caribe por el Atlántico, Lezama propuso una vuelta a los principios de la insularidad. Como vimos, debido a que el isleño se conecta con el extranjero a través del mar, se planteó la idea de que la isla está instalada en un laberinto. Los escritores afrocubanos tomaron la imagen y la determinaron en términos etnográficos. La isla se conecta con todo el mundo, pero, al afianzar el mar Caribe, se priorizan lo africano y lo español. En cambio, al reemplazar el Caribe por el Atlántico, Lezama buscó desatar el nudo etnográfico de la literatura cubana. Como señala en uno de los aforismos más citados de “Razón que sea”: “La ínsula distinta en el Cosmos, o lo que

es lo mismo, la ínsula indistinta en el Cosmos” (51). Así, en sus primeros trabajos Lezama propuso dos cosas: reabrir la cultura cubana a las corrientes universales y vaciar de determinaciones raciales al sujeto insular.

En el “Coloquio” el escritor cumplió plenamente con estas dos cuestiones. En ese texto traza una diferencia entre los países del continente y los insulares. Los primeros elaboran una cultura del interior, mientras que las islas están abiertas al laberinto del mar. Como Benítez Rojo, para comprenderlo Lezama hace un uso metafórico de la palabra resaca: “La resaca no es otra cosa que el aporte que las islas pueden dar a las corrientes marinas” (1977: 50). Cuba debe tomar los temas universales, transformarlos y devolverlos al mar. Esta idea, que Lezama desarrolla a lo largo de sus primeros trabajos, se encuentra plenamente consolidado en “Lo atlántico en Portocarrero” (1944). En ese texto, publicado en el primer número de *Orígenes*, Guy Pérez Cisneros traduce a palabras inequívocas las ideas del “Coloquio”: “La cultura marítima ha de tener el gran foso común que es carretera de perfecto drenaje y emulsión de todo lo que la corriente va arrancando y mezclando en sus perpetuos flujo y resaca” (45). Aunque no lo contrapone al Caribe, el Atlántico supera las restricciones de la poesía afrocubana. El Océano es “una gran masa líquida en la que han ido vertiéndose durante cinco siglos las espesas tinturas del África, del Mediterráneo, de lo nórdico y lo lusitano, tan teñido a su vez por ondas índicas” (45). Pérez Cisneros instala la imagen de la isla en el Atlántico y abre el laberinto de caminos que había cerrado Guillén. Como correlato, Lezama elimina la cuestión étnica del sujeto insular. Para el escritor, la definición del isleño no debe buscarse en la raza, sino en lo sentimental. En el “Coloquio” habla, así, del “sentimiento de lontananza”: “en una cultura de litoral interesará más el sentimiento de lontananza que el de paisaje propio” (48). Para Lezama, esto significa que la cultura no debe fundarse en la representación artística del

interior ni tampoco en la raza, sino en el tratamiento particular que los escritores hacen de los temas universales.

Pero, como sucede con Guillén, Lezama retorna a la isla en el laberinto para establecer un orden en las tradiciones. Ciertamente, en “Razón que sea” coloca la isla en el cosmos. Pero enseguida opta por algunos de los objetos que surcan el océano. En otro de los fragmentos de “Razón que sea” Lezama enumera los siguientes signos: “Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la Doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles, las furias, los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno” (51). En esta enumeración, a primera vista deshilvanada, hay tres aspectos en los que es importante reparar. En primer lugar, todas las palabras, o por lo menos la mayoría, expresan alguna idea de lo sagrado. En segundo término, está ausente la religiosidad afrocubana. Por último, Lezama privilegia, dentro del laberinto cultural, aquellas tradiciones que conecten a Cuba con lo que Eric Auerbach entiende como el núcleo de la cultura occidental: la *Biblia* y Homero, o bien la diestra del Padre y Teseo, la Gracia y Proserpina.

Pero también podemos darle otra interpretación a estas elecciones. Lezama sitúa la isla en un cosmos surcado por lo religioso. En este sentido, si vuelve a la isla en el laberinto, sostiene que la isla está vinculada con lo sagrado. El tema ya estaba presente en *Espejo de paciencia*. El agua que rodea la isla de Balbuena no está únicamente surcado por barcos, sino que en ella también habitan los dioses. En igual sentido, según comenta Mircea Eliade, en diversas cosmogonías las aguas funcionan como un símbolo de las potencias primordiales. En ese contexto, la isla, que emerge de las profundidades del mar, es una de “las imágenes ejemplares de la Creación” (1981: 112). En *Espuela de Plata*,

Lezama compartió esta interpretación. El escritor transforma la isla en una metáfora para comprender el vínculo del hombre con lo sagrado.

Lezama produjo esta metáfora en “Doctrinal de la anémona”. Ese complejo trabajo en prosa, que Lezama leyó como arte poético en un recital de poesía que Vitier organizó en 1939, apareció en el primer número de *Espuela de Plata* (3). La primera frase destaca algunos elementos del paisaje: “Las dulzuras y la metafísica del aire, el imperio de las torres y aquel suave tacto marino que reemplaza a la quemazón de arena y cordaje” (53). La descripción es concisa. Lezama habla del aire, el mar, las torres y la anémona (el animal marino y la flor) y destaca la contradicción entre el aire y el mar. Luego reemplaza la isla por el hombre y caracteriza el agua como lo desconocido: “Los líquidos invaden mientras el hombre sentado en su túmulo se desespera, frotándose los labios con cisnes y anémonas” (53). La insularidad se convierte en símbolo del drama del hombre enfrentado al enigma existencial. Pero a partir del sistema de oposiciones (aire/mar y hombre/desconocido) Lezama propone una solución. El agua y el aire se combinan en la llama, que por un lado es una escultura de fuego en el aire y por el otro tiene humedad y se mueve como el mar cuando las olas lo agitan. Esta integración repercute en el nivel metafórico. La metafísica del aire, combinación del agua y el aire en fuego, produce un símbolo que sirve de nexo entre el hombre y lo desconocido. Se trata de la anémona nocturna, en la que se combinan la flor y el animal marino. Este elemento no resuelve lo inabordable que simboliza el mar, pero sí organiza el enigma al dotarlo de una expresión humana: “La altura del muro y el tapiz de la base han purificado de tal manera el aire que éste absorbido duramente en la llama, puede ya reconocer y tocar la anémona nocturna” (54). La anémona y la isla se convierten en lo que Eliade denomina “hierofanías”: elementos que contactan lo sagrado y lo profano).

Como señala Rafael Rojas, el debate profundo de los escritores de la República gira alrededor de la necesidad de establecer mitos y tradiciones nacionales. Según vimos, existe una suerte de suelo simbólico: la imagen de que la isla está vinculada con un laberinto antropológico que surca el mar. Hasta cierto punto, esas son las aguas primordiales, a las cuales los escritores descienden y a partir de las cuales formulan ideas sobre Cuba. Así, Guillén baja a ese laberinto y determina la imagen a través de la mezcla racial y cultural de lo español y lo africano. Lezama, que empezó a escribir después de *West Indies Ltd.*, dio dos pasos en sentido contrario. En primer lugar, abrió nuevamente la isla al ponerla en contacto con el Atlántico y al eliminar las determinaciones etnológicas del sujeto insular. Luego, tras descender a esas “aguas primordiales”, elaboró una metáfora: la isla es un símbolo del vínculo del hombre con lo sagrado. En una tierra sin una tradición sólida, Lezama fundó un mito. Situado al principio de *Espuela de Plata*, pero en rigor colocado en el centro ideológico de la revista, este mito establece lo que podríamos llamar, con Hans-Georg Gadamer, un “círculo hermenéutico”. El símbolo de la isla permite seleccionar los discursos que surcan el Atlántico. A su vez, la asimilación de esas tradiciones enriquece el mito insular. La metáfora, como mito y eje de selección y apropiación, pone en marcha el proceso de elaboración de un nuevo pensamiento sobre lo cubano.

Las elecciones

Los textos de *Espuela de Plata* pueden comprenderse a partir de la importancia que la revista le concede a lo sagrado. Pero es imprescindible recordar que lo sagrado no se confunde con alguna tradición en particular. Como recuerdan Patricia Ciner, Jorge

Mercado y Gabriela Simón en “Una aproximación a lo sagrado” (2008), ese concepto constituye un elemento previo a las diversas expresiones de lo religioso. Si bien en los últimos números la revista privilegia la catolicidad (aspecto al que volveremos más tarde), las referencias de “Razón que sea” al cristianismo y a la mitología griega significan una selección amplia de las tradiciones que la revista tenía a su disposición. Con esta amplitud inicial, *Espuela de Plata* estuvo en condiciones de asimilar el catolicismo y las cosmogonías griegas, pero también el absoluto romántico o las reflexiones sobre la irracionalidad como formas de acceder a la fuente del sentido. A continuación, ofrezco un muestrario a través de algunos textos puntuales.

La perspectiva católica ocupa, por supuesto, un lugar central. Su mejor representante es Ángel Gaztelu. En los seis números de la revista, el sacerdote publicó tres sonetos, un largo poema en verso libre y “Sobre un poema de Lactancio Firminiano”. Publicado en el primer número, este texto es representativo de la catolicidad que desde el principio estuvo presente en *Espuela de Plata*. Dividido en dos partes, en la primera Gaztelu hace una breve semblanza y, en la segunda, traduce del latín “Carmen de Pascha”, un extenso poema del autor. En el breve ensayo biográfico, Gaztelu señala que, africano del siglo III, Lactancio “estudió las disciplinas literarias en la cátedra que en la ciudad de Sicca sentó Arnobio” (55). Luego Gaztelu describe su conversión: “En el año 290, en plena juventud, fue llamado por Diocleciano a Nicomedia para que enseñase letras oratorias. Aquí abrió los ojos a la luz y verdad de la gracia cristiana y permaneció hasta principios del siglo IV” (55). Gaztelu conecta la revista con los orígenes de la era cristiana y, a través de la doctrina de la gracia, establece una comprensión católica de la poesía.

Pero *Espuela de Plata* tuvo una mirada amplia y heterodoxa sobre lo sagrado. El tercer número, presentado como un homenaje a Juan Ramón Jiménez, está encabezado por una prosa poética del escritor español. En ese texto, titulado “La luz del mundo en la vida”, Juan Ramón sostiene que la luz es el sentido del mundo. En principio, la identificación parte de una observación empírica. La luz es, efectivamente, la que le da vida a los seres. Pero también constituye una metáfora lexicalizada para la comprensión, sea ésta racional, poética o religiosa. Para Juan Ramón es una metáfora de lo sagrado. Viene desde afuera del hombre y no desde su interior. La perciben personas por alguna razón inspiradas. En su texto habla de borrachos y hombres que asisten al carnaval, se refiere a locos, tontos y enfermos. Pero por sobre todos ellos coloca al poeta. Se trata del verdadero iluminado, aquel que está en condiciones de mirar de frente la luz.

Estas reflexiones tienen una gran importancia para *Espuela de Plata*. Juan Ramón postula una fuente de sentido, destaca la centralidad de la poesía y promueve un acercamiento heterodoxo a lo sagrado. Esta amplitud es clave en la selección de las corrientes universales. El mejor ejemplo es “De poesía” (1939), publicado como apertura del segundo número de *Espuela de Plata*. Percy Shelley comienza ese breve texto con dos oraciones rotundas: “La poesía es en verdad algo divino. Es, al mismo tiempo, el centro y la circunferencia del conocimiento; abarca, y a ella debe atribuirse, toda ciencia” (71). Para Shelley, esto no se debe a que la poesía sea un instrumento infalible para la observación de los hechos. Por el contrario, está por encima de la ciencia porque se trata de la única actividad que logra acceder a lo que es invisible en el mundo terreno y que sin embargo lo define de manera absoluta. Shelley lo afirma con una pregunta retórica: “¿Qué fuera de nuestras aspiraciones del más allá y de la resignación al pensar en el sepulcro, si la poesía no se remontara a las regiones eternas a traer luz y fuego, a donde las

facultades aladas de nuestra razón no osan remontarse?” (71). En el mismo campo se encuentra el “Tratado de Hegemonikón”, publicado también en el segundo número de *Espuela de Plata*. En ese texto estoico, Crisipo afirma que el principio hegemónico del alma (dividido, por Platón, en *logistikón*, *thúmos* y *epithumetikón*) no se encuentra en la cabeza, sino en el corazón. Para Crisipo, la prueba está en la poesía: “El poeta pone a nuestra disposición una profusión de ejemplos para establecer que el *logostikón* y el principio del *thúmos* se ubican en el corazón; y él relaciona, como era menester hacerlo, el *epithumetikón* (el apetito) con el mismo lugar” (81-82). Publicado junto con “De poesía”, esta concepción estoica se resignifica: lo sentimental es más importante que lo racional y la poesía más que lo intelectual.

Si lo sagrado es, más allá de lo religioso, el reverso pleno de lo cotidiano, también se pueden recordar, en este marco, los cuentos “La mano” y “El borracho” de Arístides Fernández, que los editores publicaron en el cuarto número de la revista. El artista plástico, muerto prematuramente en 1934, aborda en ambos relatos dos figuras situadas en el borde de lo racional. El primero, como su nombre lo indica, trata de un alcohólico que, muerta su madre, continúa con su acostumbrada maratón de copas en el bar. Cierta noche rebasa sus límites, se arrastra a su casa y se desploma dormido. El tema del cuento es el sueño. El hombre sueña que, muerta su madre hace quince días, todavía nadie se ha llevado el ataúd de su casa. Esto se debe a que una de sus hermanas, con lágrimas en los ojos, pidió que se la dejaran un rato más. Con el paso de los días, el cajón se acomoda en el olvido de lo cotidiano. Desaparece su rasgo excepcional y se convierte en un mueble más, al que la empleada se acostumbra a limpiar. Pero esto le da un carácter ominoso: en la pesadilla, el hombre se da cuenta de que tiene que enterrar a la madre, se extraña de

que el ataúd no despidiera olor y teme la multa que le impondrán los de salubridad. Luego despierta, con el sol alto, la cabeza cargada y la boca reseca.

“La mano” es más simple. Narrado en primera persona, un hombre confiesa que le atraen las cosas “raras y extrañas, inverosímiles, macabras” (129). Un día, caminando por la calle, encuentra una imprenta. No tiene necesidad de papeles o lápices, pero por impulso entra de todas formas a comprar. Pide papel y lo hace cortar. Entonces ve la mano del empleado, que encuadra el pliego debajo de una enorme guillotina. Comprende con horror “que aquella mano no era de aquel hombre... que no quería estar con aquel cuerpo” (129). Convencido de esto, vuelve todos los días esperando el desenlace. Hasta que la guillotina le troncha la mano. Arístides Fernández logra la sugerencia del ataque sin abandonar la primera persona: “Un grito ahogado y la mano quedó libre, libre... Sentí los huesos bajo la rápida cuchilla; la sangre lo mundó todo... Una mano pálida, verdosa y palpitante quedó besando el fino acero” (130).

Los dos cuentos tratan de personajes marginales. El primero es un borracho, el segundo un loco. Pero lo fundamental es que colocan la escritura fuera de la razón. En “El borracho”, el sueño ocupa el centro del relato. Fernández busca una confusión entre el plano real y el plano onírico. El lector nunca va a saber si el ataúd de la madre sigue en su pieza o si se trata de una pesadilla. En “La mano”, el uso de la primera persona revela más claramente la intención de situar la escritura en la sinrazón. Igual de importante es que esto no altera la lógica del discurso. No hay deformaciones oníricas o desviaciones alucinadas. El relato es implacablemente referencial. Pero esto no revela una voluntad de orden racional. Por el contrario, demuestra que esa verdad que es la locura y el sueño puede exponerse y comprenderse a través de la literatura.

En esta breve muestra hay una serie de características en las que es importante reparar. *Espuela de Plata* elige expresiones en las cuales se establece un vínculo entre lo literario y una fuente de sentido. El absoluto del romanticismo, el estado de gracia católico, el corazón como núcleo del ser humano, la inspiración onírica y la locura. Para emplear la metáfora insular, *Espuela de Plata* retoma aquellos textos en los cuales la escritura funciona como una isla en medio del enigma existencial. Pero, dentro de la multitud de corrientes que surcan el Atlántico, la revista opta por aquellas que, aparte de establecer un vínculo con lo sagrado, le permiten instalarse en la tradición hispánica y occidental. Juan Ramón Jiménez (lo mismo podemos decir de Manuel Altolaguirre, Jorge Guillén, Pedro Salinas y María Zambrano) restablece el puente de Cuba con España, mientras que Shelley y Lactancio lo hacen con la tradición europea y con los inicios de la tradición católico-occidental. La selección de lo cubano presenta la Isla como una tierra que está en condiciones de retomar esas corrientes universales y, como la resaca, devolverlas al mar. En este sentido hay que destacar la publicación, en el cuarto número, del “Prefacio de los Poemas de Mariano Brull”, de Paul Valéry, junto con “Rose-Arminde”, uno de los textos de esa antología, traducido al francés. Independientemente de sus características particulares, ese texto ocupa un lugar simbólico para *Espuela de Plata*. Si la metáfora de la isla le permite al grupo seleccionar tradiciones, al mismo tiempo hace posible el reconocimiento universal.

La realización

Las ideas de *Espuela de Plata* llegan a su plena realización en el tercer número. Podemos verlo incluso en su diagramación. Como ya se dijo, lo abre “La luz del mundo

en la vida”, de Juan Ramón Jiménez, y lo cierra “El trompetero místico”, un poema de Walt Whitman, traducido por Cintio Vitier y Eliseo Diego. Dedicado enteramente a la poesía, y presentado como un homenaje al poeta español, en las páginas interiores se encuentran las colaboraciones de quince poetas cubanos. En el medio está la isla y en las orillas los escritores extranjeros. Asimismo, Whitman y Juan Ramón (ya lo vimos para este último) se ocupan del vínculo del hombre con lo sagrado. Whitman le habla a un trompetero. No toca, permanece en silencio, pero el sujeto poético, al invocarlo, repone un mundo, como si fuera el resultado de la música que está a punto de ejecutar. En la última estrofa, Whitman expresa el siguiente ruego: “Ahora, trompetero, para el término,/ Permite el esfuerzo más alto,/ Canta a mi alma, renueva su fe y esperanza decadentes” (118). Entonces el poeta encuentra el júbilo religioso.

Circunscriptos por estas dos corrientes universales, los poemas interiores representan la isla cubana. En sus versos, los escritores recogen los elementos del paisaje. Un recorrido por los títulos ilustra esta inclinación: “Playa” de Emilio Ballagas, “Las islas cambian manos” de Baeza Flores, “Me ciñes como un mar” de Marcos Fingerit y “Nacimiento del mar” de Virgilio Piñera. Pero el que le da el tono al número es “Noche insular: jardines invisibles” de Lezama Lima. El texto, con 190 versos, supera todas las colaboraciones y realiza plenamente los principios de “Razón que sea” y “Doctrinal de la anémona”. Para Lezama, la isla está rodeada de mar del mismo modo que la ciudad está envuelta por la noche. Establece, además, una interpretación simbólica, basada en referencias a la mitología griega: el océano y la noche son dos potencias en las que están implicados el caos y la creación.

En “Los mitos cosmogónicos” (1997), Jean-Pierre Vernant presenta una serie de observaciones interesantes para precisar estas elecciones. En la *Iliada*, según ya habían destacado Platón y Aristóteles, Homero señala que Océano es el padre original. Para Vernant, este valor que se le concede a las aguas se debe a su fluidez y su ausencia de forma, lo que habría llevado a convertirlas en la representación del estado original del mundo, en el que todo estaba confundido en una misma masa homogénea. A partir del agua dulce, se le sumó la virtud vivificante y generadora, lo que explica que se haya depositado en el Océano, fuente de todas las aguas, el poder de engendrar. El sol emerge del Océano para sumergirse de nuevo en él, baño cotidiano que renueva su vigor y juventud. En “Noche insular” Lezama retoma este poder vivificante y destructivo del mar. Estas referencias permiten comprender, además, el rol que en el poema juega la noche. El propio Homero, según Vernant, también le concede a la Noche el rango de potencia primordial. En las cosmogonías órficas, “el tema de las Tinieblas, donde todas las cosas permanecen confundidas antes de emerger a la luz, sustituye el de la fluidez de las aguas” (91). La doble referencia demarca, para Vernant, una identificación: “La oscuridad nocturna reina en la profundidad de las aguas, del mismo modo que, para los griegos, la Noche está hecha de una bruma húmeda, de una niebla sombría y opaca” (91). En “Noche insular” Lezama trabaja con esta asimilación.

Como sucede con casi todos sus poemas, estos significados globales tienen un vínculo tenso con los versos puntuales. Esto se debe a su método constructivo. El estilo de Lezama se basa por cierto en la sobreabundancia, pero tal vez uno de sus rasgos característicos, que lo vuelve sumamente hermético, es la supresión de elementos semánticos y sintácticos. En *Espuela de Plata* esta singularidad tiene un sentido en el marco de los vínculos que los colaboradores trazan entre la escritura y lo sagrado. En las

plegarias poetizadas, cuyo máximo cultivador es Gaztelu, o bien en los textos de Whitman y Juan Ramón Jiménez, la fuente del sentido aparece nombrada. Los escritores hablan de Dios o de la luz de la vida. En cambio, Lezama asume el tema con una notoria radicalidad. El escritor trabaja con supresiones de elementos indispensables para la interpretación lineal del discurso. Utiliza, además, atributos de los objetos (o bien, semantemas), a partir de los cuales genera un sistema metafórico libre. En “Noche insular”, por ejemplo, toma del sol los elementos amarillo y fuego. Luego los encarna, a ambos o a uno de ellos, en una ventana luminosa o en un halcón. Esto tiende a socavar el significado denotativo y pone en suspenso la referencialidad. Pero, como establece al mismo tiempo lineamientos claros en relación con lo sagrado, el resultado es que Lezama demuestra que lo sagrado es innombrable con el lenguaje cotidiano.

“Noche insular” puede dividirse en dos partes. En los primeros 90 versos Lezama desarrolla la caída del sol y la salida de la luna. En los 100 versos restantes elabora un canto a la vida y la muerte de la ciudad. En el tramo inicial, Lezama nombra el sol a través de un fuego que “en la extensión más ciega del imperio,/ vuelve tocando el sigiloso juego/ del arenado timbre de las jarras” (105). En ese imperio el sol toca la fuente o el surtidor de las aguas primordiales, nombradas a través de las jarras. Luego estos atributos aparecen en un halcón: “El halcón que el agua no acorrara,/ extiende su amarillo helado” (106). Estas metáforas sobre el ocaso están acompañadas por alusiones a la ceguera que de pronto se instala con la noche. Así, la “rica tela de su pesadumbre”, posible metáfora del cielo diurno, se disuelve como una estatua que va volviéndose ciega: “como estatua por ríos conducida,/ disolviéndose va, ciega labrándose” (106). En igual sentido, cuando el halcón extiende su amarillo helado, aparece “el rocío que borra las pisadas/ y agranda los signos manuales/ del hastío, la ira y del desdén” (106). Como en los órficos, la noche

surge del mar. El sol se hunde en el Océano y este contacto levanta el rocío, el rumor, la bruma de la oscuridad.

En “Noche insular”, la luna aparece a través de alusiones mitológicas. En un pasaje trabaja con Acteón y Ártemis. El mito cuenta que Acteón, cazador que recorre los dominios de la diosa, osó rivalizar con ella. Tal vez tuvo la audacia de proponerle matrimonio o quiso violarla o la sorprendió bañándose. Como castigo, Ártemis lo transformó en ciervo e hizo que los perros que éste tenía lo persiguieran hasta despedazarlo. Lezama retoma el argumento: “Joven amargo, oh cautelosa,/ en tus jardines de humedad conocida/ trocado en ciervo el joven/ que de noche arrancaba las flores/ con sus balanzas para el agua nocturna” (106). Lezama comprende la noche como el tiempo de las metamorfosis: el hombre se conecta con la oscuridad y el océano, fuente primordial que disuelve las formas y posibilita las transformaciones. Asimismo, como señala Pierre Grimal, Ártemis está identificada con la Luna (2007: 48). Cuando ha concluido el ocaso, Lezama pide la salida de la Luna, nombrándola a través de la diosa:

Oh cautelosa, diosa mía del mar,

Tus silenciosas grutas abandona,

Llueve en todas las grutas tus silencios

Que la nieve derrite suavemente

Como la flor por el sueño invadida (106).

La segunda parte del poema puede comprenderse como un ritual. Lezama desciende a las aguas y la noche, espacio y tiempo de la muerte cotidiana de la ciudad, para verla renacer junto con la escritura/lectura del poema. En ese tramo, combina imágenes festivas con otras macabras. Por una parte, los caballos traen alimentos para celebrar: “Perdidos en las ciudades marinas/ los corceles suspiran acariciadas definiciones,/ ciegos portadores de limones y almejas” (107). Incluso se detiene el río de la muerte, mientras canta el ruiseñor: “jardines lentamente iniciando/ el débil ruiseñor hilando los carbunclos/ de la entreabierta siesta/ y el parado río de la muerte” (107). Pero a la vez aparecen imágenes macabras: “Las uvas y el caracol de escritura sombría/ contemplan desfilar prisioneros/ en sus paseos de límites siniestros,/ pintados efebos en su lejano ruido,/ ángeles mustios tras sus flautas,/ brevemente sonando sus cadenas” (107). Esta coexistencia remarca que la noche es el tiempo en el cual mueren y renacen el hombre y la ciudad. En este sentido, es el momento en el cual los dioses se vuelven contemporáneos: “La mar violeta añora el nacimiento de los dioses,/ Ya que nacer es aquí una fiesta innombrable [...]/ La mar inmóvil y el aire sin sus aves,/ dulce horror el nacimiento de la ciudad/ apenas recordada” (107).

El poema concluye con el reencuentro de la luz y la ciudad conocida y con el restablecimiento del vínculo con los dioses: “Dance la luz reconciliando/ al hombre con sus dioses desdeñosos./ ambos sonrientes, diciendo/ los vencimientos de la muerte universal/ y la calidad tranquila de la luz” (108). En “Noche insular”, verdadero poema-ritual, La Habana nace de la oscuridad de la noche y las aguas sagradas del mar.

Catolicismo y disolución

Retomemos las líneas principales para concluir. Como señala Rafael Rojas, durante las primeras décadas del siglo XX los intelectuales consideraron que Cuba carecía de una tradición sólida y por consiguiente lamentaron la inexistencia de mitos nacionales que defender o atacar. La literatura de esa época trató de ofrecer respuestas a esa situación. Para esto, retomaron una imagen, cuya protoforma se remonta a *Espejo de paciencia*. Como la isla está en el medio del mar, y como el mar es el vínculo con el extranjero, se puede considerar que se trata de una tierra en medio del laberinto cultural. Las respuestas ante la ausencia de una tradición pueden comprenderse a través de esa imagen primordial. La literatura afrocubana, como vimos a partir de Guillén, retomó esta idea de la isla y propuso una determinación etnográfica. Si bien las corrientes que surcan el mar son múltiples, las principales, para Cuba y las Antillas, son la española y la africana. Desde el principio, Lezama rompió con esta comprensión. En el tramo que va desde el “Coloquio con Juan Ramón Jiménez” a *Espuela de Plata*, tanto el escritor como el grupo que empezó a acompañarlo establecieron dos pasos en ese sentido. En primer lugar, desataron el nudo de la literatura afrocubana, vaciando al sujeto insular de determinaciones raciales, desplazando el Caribe por el Atlántico y volviendo, en consecuencia, a la imagen de la isla ante el laberinto. En segundo lugar, Lezama identificó lo universal con lo occidental, desplazando la literatura afrocubana, y propuso a partir de esto una metáfora nueva. La isla es el gran símbolo del vínculo del hombre con lo sagrado. Con este verdadero mito, *Espuela de Plata* se propuso fundar una cultura nacional a partir de la concurrencia de tres elementos: la inexistencia de una tradición, el vínculo con las corrientes universales y el contacto de la isla con lo sagrado. Con este mito, la revista estableció un

“círculo hermenéutico”. La isla, símbolo del hombre ante lo sagrado, es un parámetro para seleccionar los discursos que surcan el atlántico; a su vez, al hacer suyas esas tradiciones, los escritores enriquecieron el mito insular. Así, *Espuela de Plata* se propuso desarrollar un nuevo pensamiento cubano.

La revista organizó también una formación de escritores. Lezama, tal vez estratégicamente, mantuvo para tal fin una visión heterodoxa de lo sagrado mediante la doble afirmación del catolicismo y los mitos grecolatinos. Este equilibrio logró asegurar, durante un tiempo, la cohesión grupal. Las publicaciones de Lezama son un ejemplo de esta voluntad: en el relato “El patio morado” se vinculó con la catolicidad, mientras que en “Noche insular” incorporó los mitos griegos. Pero no logró mantener esta heterodoxia. En el quinto número, Gaztelu aparece en el Consejo de Redacción. En el siguiente, comparte la dirección con Lezama, Pérez Cisneros y Mariano Rodríguez. En principio, este avance no tiene un significado claro. Pero las protestas de Virgilio Piñera establecen en los hechos que *Espuela de Plata* se inclinó por la catolicidad.

Piñera expresó sus opiniones en la conocida carta del 29 de mayo de 1941. En ese texto, enviado a Lezama antes de la salida del último número, le reprocha su temperamento indeciso: “siempre temí –le confiesa Piñera- que llegase el tiempo de las grandes decisiones, porque habiéndote movido tú en un círculo de familia conservadora te habías nutrido de bastantes indecisiones” (1994: 269). Aunque Piñera no es explícito, la carta parece poner de manifiesto que esa falta de definiciones está vinculada con la cuestión de lo sagrado. En algún momento Lezama tendría que definirse. Y entonces eligió a Gaztelu. En la carta, Piñera le comenta su decepción cuando “el maniqueo”, que permanece incógnito durante todo el texto, le reveló este vuelco a la catolicidad:

He tenido que soportar que este mismo maniqueo, con un impudor e insinceridad que eran de esperarse por su misma condición maniqueísta, me comunicase como un gran descubrimiento que *Espuela de plata* era una revista católica y que se había tomado el acuerdo de elegir al buen presbítero porque todos ustedes (ustedes son el poeta, el pintor y él) eran católicos, no ya sólo en sentido universal del término, sino como cuestión dogmática, de grupo religioso, que se inspira en las enseñanzas de la Santa Madre Iglesia. (270).

Inicialmente, estas protestas se mantuvieron en el ámbito privado. Además, sus numerosas colaboraciones en *Espuela de Plata* tienen notables vínculos con las ideas de Lezama. En “Dos poetas, dos poemas, dos formas de poesía”, publicado en el último número de la revista, Piñera sostiene que “Elegía sin nombre” de Emilio Ballagas y “Muerte de Narciso” constituyen dos modos nuevos de poesía. En el primer caso, se trata del cierre de una obra; “Muerte de Narciso” significa, en cambio, un nuevo comienzo para la literatura. Otro tanto se desprende de los poemas que publicó en la revista. En esos textos usa elementos religiosos para la elaboración del poema. En “La gracia”, por ejemplo, Piñera hace un canto a la inspiración, en el que sostiene que el verso viene de afuera: “Qué sustancia evadida de la tierra/ Viene en ángel, en luz, en hermosura;/ En escala perfecta de locura/ A darme la canción, el verso, el viento?”. Como en Lezama, el poema proviene de una fuente primordial: “Por fijos ojos de dibujo adusto/ Asta de luz serena el desconsuelo/ Que mana de la fuente de la vida” (111).

Pero, cuando la catolicidad puso fin a la heterodoxia, los caminos se bifurcaron. Lezama y Gaztelu sacaron *Nadie parecía. Cuaderno de lo bello con Dios*. Esta tercera revista demuestra que la determinación católica de la metáfora insular no significa una anulación del resto de las tradiciones. Se trata, más bien, de un orden en el laberinto discursivo. El mejor ejemplo es el texto sobre Lactancio. Gaztelu no elimina las posibles referencias a la Antigüedad, sino que las subordina al cristianismo. En este sentido, conecta la metáfora de la isla con la catolicidad. La isla es un símbolo para comprender el vínculo del hombre con lo sagrado y es un mecanismo de incorporación de las tradiciones que surcan el atlántico; del mismo modo, el cristianismo entabla un vínculo con la divinidad y establece un vasto proceso de transculturación.

El camino de Piñera es opuesto. Los críticos, entre otros Duanel Díaz, Ponte y Santí, destacaron la importancia de *La isla en peso* (1943). Duanel Díaz subraya la reacción adversa de Cintio Vitier, que figura en *Lo cubano en la poesía* (1958), eje a partir del cual el crítico presenta el gran poema de Piñera como un enérgico rechazo de la perspectiva religiosa a la que llega *Espuela de Plata* y que continúa con *Nadie parecía*. Tomando en cuenta estas ideas, podemos decir, tras lo que hemos visto, que el poeta, que durante su participación en la revista compartió la metáfora de la isla, rompió con Lezama al abandonar ese eje irradiante. En los dos primeros versos, por cierto muy citados, Piñera anuncia ese abandono: “La maldita circunstancia del agua por todas partes/ me obliga a sentarme en la mesa del café” (1999: 120). En esos versos no hay misterio. El agua se ha vuelto agua. Piñera desacraliza: “No queremos potencias celestiales sino presencias terrestres” (130). La isla vuelve a ser esa tierra sin misterio en el laberinto del mar.

Las excelentes lecturas de Duanel Díaz y Enrico Mario Santí, y el breve espacio que queda, me eximen de elaborar una descripción detenida de este poema. Pero lo que sí quisiera remarcar es que, a través de la desacralización de Piñera, *La isla en peso* retorna a la imagen primordial de las islas y por lo tanto remarca, como un margen, el proyecto intelectual de *Espuela de Plata*. En una nación como Cuba, cuyos intelectuales lamentaron la ausencia de una tradición nacional, la revista volvió a la imagen del laberinto, trazó puentes con la cultura universal y ancló el pensamiento y la literatura en lo sagrado a través de una metáfora religiosa. Con esto, *Espuela de Plata* propuso uno de los grandes proyectos intelectuales de la historia cubana.

Notas

(1). Para un panorama general de la poesía afrohispanoamericana, Cf. Kutzinski (2006)

(2). Asimismo, en “Razón que sea” hay un rechazo de la polémica de las vanguardias, a través de la conocida sentencia: “Mientras el hormiguero se agita – realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil y torre- pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *Prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más*” (51). Como señala Celina Manzoni (2001), la disyuntiva entre arte social y arte puro fue la interpretación usual sobre el período de las vanguardias.

(3). Estos datos se encuentran en Vitier (1984: 277-278).

Bibliografía

Auerbach, Eric. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

Balboa, Silvestre de. *Espejo de paciencia*. Madrid: Cátedra, 2010.

Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. Hanover: Ediciones del Norte, 1989.

Carpentier, Alejo. *El siglo de las luces*. Buenos Aires: Quetzal, 1994.

Ciner, Patricia, Mercado, Jorge y Simón, Gabriela. “Una aproximación a lo sagrado”. *Lo sagrado: miradas contemporáneas*. Coord. Patricia Ciner. San Juan: Universidad Nacional de San Juan, 2008.
19-58.

Díaz Infante, Duanel. *Los límites del origenismo*. Madrid: Colibrí, 2005.

Dill, Hans-Otto. “Identidad y heterogeneidad en la poesía cubana del siglo XX: Nicolás Guillén vs. José Lezama Lima”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 28 (1999): 171-184.

Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. México: Guadarrama, 1981.

Espuela de Plata. Cuaderno bimestral de arte y poesía. Ed. fac. a cargo de Gema Areta Marigó. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2003.

Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica.* Salamanca: Sígueme, 1977.

Grimal, Pierre. *La mitología griega.* Barcelona: Paidós, 2007.

Guillén, Nicolás. *West Indies Ltd.* Buenos Aires: Losada, 1963.

Kutzinski, Vera. “La literatura afrohispanoamericana”. *Historia de la literatura hispanoamericana II.* Coords. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006. 185-213.

Lezama Lima, José. “Coloquio con Juan Ramón Jiménez”. *Analecta del reloj. Obras completas II.* México: Aguilar, 1977. 44-64.

Manzoni, Celina. *Un dilema cubano. Nacionalismo y vanguardia.* La Habana: Casa de las Américas, 2000.

Mataix, Remedios. *La escritura de lo posible. El sistema poético de Lezama Lima,* Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida, 2000.

Pérez Cisneros, Guy. "Presencia de 8 pintores". *Verbum* 1 (1937). Ed. Fac. Gema Areta Marigó. Sevilla: Renacimiento, 2001. 116-127.

----- "Lo atlántico en Portocarrero". *Orígenes* 1 (primavera 1944). Ed. Fac. Marcelo Uribe. México-Madrid: El equilibrista/Turner, 1989. Tomo I, 45-46.

Piñera, Virgilio. Carta del 29 de mayo de 1941. *Fascinación de la memoria. Textos inéditos de José Lezama Lima*. Coord. Iván González Cruz. La Habana: Letras Cubanas, 1994. 268-270.

----- "La isla en peso". *Las palabras son islas. Panorama de la poesía cubana del siglo XX*. Coord. Jorge Luis Arcos. La Habana: Letras Cubanas, 1999. 120- 130

Ponte, Antonio José. *El libro perdido de los origenistas*. Sevilla: Renacimiento, 2004.

Rojas, Rafael. *Tumbas sin sosiego. Revolución, disidencia y exilio del intelectual cubano*. Barcelona: Anagrama, 2006.

Santí, Enrico Mario. "Lezama y Vitier: crítica de la razón reminiscente". *Los bienes del siglo. Sobre cultura cubana*, 2002. 151-165.

Vernant, Jean-Pierre. "Los mitos cosmogónicos". *Diccionario de las*

mitologías (volumen II). Coord. Yves Bonnefoy. Barcelona: Ensayos/Destino, 1997. 89-104.

Vitier, Cintio. *Para llegar a Orígenes*. La Habana: Letras Cubanas, 1994.

----. “De las cartas que me escribió Lezama”. *Coloquio internacional sobre la obra de José Lezama Lima. Poesía*. Madrid: Espiral, 1984. 277-292.

Intersecciones entre la narrativa de Fabián Casas y Martín Rejtman o la educación sentimental de una generación

[Martín I. Pérez Calarco](#)

Conicet/Universidad de Mar del Plata

¿Que veinte años no es nada?

Un largometraje de setenta minutos y un libro de quince poemas constituyen gran parte de la materia fundamental sobre la que empezó a gestarse, tanto en cine como en literatura, la renovación estética de principios de los noventa; así irrumpían los nombres propios de Martín Rejtman y Fabián Casas, con obras que, miradas retrospectivamente, los convierten en fundadores, en referentes ineludibles, si queremos hablar de Nuevo Cine Argentino y de Poesía de los Noventa.

Intentaremos un trabajo crítico a la búsqueda de un sentido global; entendido éste como síntoma narrativo de una experiencia generacional. Ese “sentido global” sugiere lazos inmediatos con lo exterior al texto, con eso que cotidiana y abusivamente llamamos realidad pero que, un poco más sutilmente, sabemos que no es exactamente la realidad sino una serie de representaciones que, según el posicionamiento teórico de quien se refiera a “eso”, tendrá tales o cuales implicaciones. Ese “sentido global” se nos presenta como la plasmación de una experiencia cuyo sujeto colectivo transita los relatos a los que nos abocamos. Concebimos, junto al Barthes (1986) de la “Lección inaugural”, y quizá lo estemos traicionando, que toda literatura es, en algún sentido, realista y que esa misma premisa anula la posibilidad de una absoluta a-referencialidad; nos hacemos eco de cierta formulación de Martín Kohan (2005) que nos vuelve a interpelar sobre uno de los roles

sociales de la literatura, hoy, en gran medida, desplazado por los paradigmas teóricos hegemónicos:

Ya no se piensa que las novelas deban renunciar a la narración de los hechos reales. Pero difícilmente la pregunta por cómo narrar los hechos reales pueda eludirse, una vez que se la formuló. Esa inocencia, que a lo largo del siglo XX no ha cesado de perderse, sólo puede sobrevivir como impostura. Sólo que también ha comenzado a volverse impostura (y acaso también inocencia) la renuncia displicente a la representación de la realidad (35).

Sobre esa matriz epistemológica se inscribe el sistema conceptual al que apelamos para arribar a la noción de “experiencia generacional” construida, es cierto, no sin algún eclecticismo. Tanto Benjamin, en 1933, en “Experiencia y pobreza” (1998:167-173), como Agamben, en 1979, en *Infancia e historia* (2001), han vinculado la experiencia con el lenguaje, la mudez y la “facultad narrativa” del hombre; según ellos, en estricto sentido, no habría huella social de una experiencia si no fuera posible “ponerla en relato”. Benjamin se detiene en el silencio de los que vuelven de la guerra: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable” (167). Asimismo, esta idea de experiencia es próxima a la que nos interesa en tanto el propio Benjamin la circunscribe a una generación: “la cotización de la experiencia ha bajado y precisamente en una generación que de 1914 a 1918 ha tenido una de las experiencias más atroces de la historia universal” (167-168) (1). Medio siglo después, Giorgio Agamben (2001) le quita peso a la necesidad

de “una catástrofe” para diluir la experiencia ya que “basta con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad” (8). El postulado de Agamben actualiza el escenario social en el que la experiencia ya no tiene lugar y esa actualización será clave para nuestra idea de “experiencia generacional”. Lo que se registra en la narrativa de nuestros autores podría ser la última experiencia narrable, el pasaje de la modernidad que signaba el pensamiento de Benjamin al primer atisbo del *pos* en esta parte del mundo, el ingreso irrestricto a los noventa.

Finalmente y de manera complementaria, en 1983, Raymond Williams (2003) evoca para el término “experiencia” dos sentidos en conflicto de cuyas relaciones emerge una idea contemporánea de experiencia: 1- “conocimiento reunido sobre acontecimientos pasados, ya sea mediante la observación consciente o por la consideración y reflexión”; 2- “un tipo particular de conciencia, que en algunos contextos puede distinguirse de la “razón” y el “conocimiento” (138). Del cruce entre estas dos concepciones y el vínculo entre experiencia y relato que proponían Benjamin y Agamben surgen dos líneas narrativas posibles. La narrativa de la primera concepción estaría vinculada a una mirada retrospectiva capaz de cerrar el sentido del pasado que se narra, - *Las palabras*, de Sartre, sería un caso extremo-. Para la segunda concepción, podemos pensar en la narración de la epifanía, en la línea del Borges de “Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874)”, donde una experiencia determinada produce un cambio cualitativo e irreversible. Hacia el final veremos cómo se articulan estos postulados teóricos con los autores a los que nos dedicaremos.

De lo que se trata aquí es de cómo la obra narrativa de estos autores da cuenta de una experiencia compartida por una parte de sus coetáneos, de cómo los textos que nos

ocupan plasman y dan voz a un sujeto colectivo de una época. Lo curioso del caso es que no se trata de obras gemelas y mucho menos de un programa estético conjunto. Lo que teje los lazos de intersección es una sintonía espontánea que emerge de una proximidad sustancial en la experiencia vital de ambos autores, pensando en ellos como constituyentes de un sujeto colectivo, los universos sociales de los que hablan ambos autores manejan los mismos supuestos.

A conciencia de la disparidad de procedimientos, consideramos que los textos se enlazan, además, por fuera de la escritura misma, mediante una serie de factores inherentes a la producción que son extratextuales, a saber: se habla de Fabián Casas y Martín Rejtman como inauguradores, el primero se sitúa entre los fundadores de la denominada “Poesía de los ‘90”;

el otro ocupa un lugar simétrico respecto de lo que se agrupa bajo el mote de “Nuevo Cine Argentino”. Tanto para Martín Rejtman como para Fabián Casas, la producción narrativa es el complemento, aún marginal, de las expresiones centrales al conjunto de sus obras, al menos desde el reconocimiento de la crítica y hasta la fecha. En el mismo sentido, ambos autores nacieron en Buenos Aires en la primera mitad de los '60, obtuvieron la Beca del International Writing Program de la University of Iowa (Estados Unidos) y la Beca Antorchas (Argentina); los dos han publicado tanto en Argentina como en Europa y Latinoamérica y algunos de sus textos han sido recogidos en diversas antologías. En esa constelación de elementos que los aproxima consideramos que puede establecerse la idea de una experiencia generacional cuya codificación narrativa da testimonio de una forma datable de estar en el mundo: Buenos Aires, finales del siglo XX.

Caso Rejtman: ¿Realismo idiota o al revés?

El volumen inaugural de su obra literaria, *Rapado* (1992) reúne doce cuentos desde cuyos títulos ya podemos vislumbrar la fuerza centrípeta que movilizará cada línea: “Todo puede pasar”, “Música disco”, “Tiene que haber un mundo mejor”, “Algunas cosas importantes para mi generación”, “Música disco – extended version”. Rejtman parece poner en claro los ejes que sostendrán su figura autoral. Cada uno de los cuentos parece volver de un modo u otro a una serie de cuestiones que serán seguidas de cerca por narradores minuciosos hasta la obsesión en el detalle en sus puntos irrenunciables de interés. Los narradores de Rejtman no dejarán pasar a un personaje sin la descomposición fenomenológica de sus gestos, la indicación sobre qué ropa lleva puesta, qué canción está escuchando, qué está ingiriendo, qué pensamiento cruza su mente en ese instante. Todo eso mediante un efecto narrativo que se sitúa en un presente continuo cuya concatenación de instantes parece depender exclusivamente de la acción inmediata del personaje. El mundo narrativo de Rejtman se asemeja a la sucesión de fotogramas que constituyen la cinta magnética de un *film*. Esta forma de narrar es un recurso narrativo íntimamente ligado a la carga ideológica que soporta su obra. Esa sucesión en presente, respetada aún en la linealidad cronológica de todas sus historias, es la que sitúa la acción de cada uno de los cuentos de *Rapado* en un tiempo y espacio precisos: Buenos Aires, década de mil novecientos ochenta. A efecto de lo que nos importa, esas coordenadas espaciotemporales, junto con los narradores en primera persona (en seis de los doce cuentos) dan clara cuenta de cuál es esa generación cuyas “cosas importantes” viene a destacar Rejtman, la de aquellos que a principios de los ’80 dejaban atrás la escuela secundaria y la adolescencia y daban el salto al “vacío” del universo de los adultos. Hay

algo que emerge programáticamente de los textos a la manera de inferencias que el lector debe clausurar para actualizar el texto. De hecho, en ninguno de los cuentos aparece una sola fecha (los espacios, en cambio, son explícitamente mencionados) pero sí se genera en ellos una marca de época que, si bien es imprecisa, admite reconocer no sólo una cantidad de elementos que permiten la datación (discos, números de teléfono, soportes tecnológicos) sino acontecimientos puntuales; el más significativo, acaso, sea el levantamiento “carapintada” de diciembre de 1990: "En el extremo inferior de la pantalla se leía: “Hace instantes, en los cuarteles de Palermo”, y mostraban, en diferido, las dos explosiones que yo acababa de oír en vivo (138)."

Acontecimiento cuya precisión temporal está apenas sugerida por el hecho de que tres niños encienden petardos y el narrador sostiene: “no podía ser que dos o tres chicos de diez años que festejaban la Navidad con algunos días de anticipación tuvieran completamente aterrorizado a todo un edificio” (138).

Creemos reconocer en la narrativa de Rejtman una especie de anclaje icónico que nos reenvía sistemáticamente a la idea de “generación”, menos desde una posición reivindicativa que desde la plena plasmación de ese universo metabolizado por la experiencia. Dicho universo, cifrado en una constelación de signos culturales (la identificación de la adolescencia con el punk, la nocturnidad como *modus vivendi*, el divorcio y la separación de las parejas como algo casi constitutivo de las mismas, el consumo naturalizado de estupefacientes, el rock y el pop como estandartes identitarios), se perpetúa mediante la dosificación ascendente de un cuento a otro. El caso paradigmático es el de “Música disco” y “Música disco –extended version”. El primero es uno de los más breves y despacha en una página y media un encuentro casual entre el narrador protagonista y un ex compañero del secundario a quien no ve desde hace tres

años. En “Música disco –extended version”, texto que cierra el volumen, aquel encuentro, antes marginal y aislado, reaparece como disparador de un retorno idílico y colectivo a los días del secundario, regreso a una edad dorada con el que Rejtman resuelve, por medio de un *happy end* utópico, el balance (en el sentido económico) entre el añorado mundo de la adolescencia y el vacío universo de la adultez hacia el que los personajes son empujados por el paso del tiempo. Entre un cuento y el otro, podríamos decir, tomará forma lo que Rejtman va a plasmar como síntesis de la “experiencia generacional” que narra su obra.

Disección

La estética que prevalece en la poética de Rejtman es eminentemente realista y se rige por la economía extrema de su escritura. Ese será el soporte formal de un proyecto narrativo que no dejará de lado casi en ningún momento un efecto humorístico basado en el procedimiento de retratar en primer plano los actos nimios de la vida cotidiana desde dos variantes. Una, la de los narradores en tercera persona que funcionan como cámaras filmadoras, instalando un distanciamiento objetivista; la otra, la de los narradores protagonistas que truecan ese objetivismo por el acceso a sus conciencias. Entre estas dos maneras, la exposición o exhibición de un mundo externo y otro interno a los personajes, se construye una idea de conjunto del funcionamiento del universo narrado. Así podemos percibir la distancia que separa las tres franjas etarias que recorren las páginas de *Rapado*: los padres, los hermanos menores y los que quedan encerrados en la edad intermedia, representados por los narradores en primera persona y sus congéneres. Respecto de los

adultos, la incomunicación aparece como insalvable; respecto de la adolescencia, el recurso para el acercamiento es el retorno a prácticas ya superadas pero añoradas.

Los cuentos “Rapado” y “Algunas cosas importantes para mi generación” admiten una lectura de lo antedicho a partir del corte y el color de pelo de los personajes. En “Rapado”, cuento narrado por una tercera persona, el tema del pelo circula por toda la historia: al padre del protagonista, el pelo se le vuelve blanco en un viaje de tres días, la madre se tiñe, la hermana se retoca, Lucio, un adolescente hermano menor, se rapa. En sintonía directa, el narrador protagonista de “Algunas cosas importantes para mi generación” inicia su relato diciendo:

Hay cosas que mi novia me dice demasiado seguido. Por ejemplo, el sábado pasado no se cansó de repetirme que quería que me cortara el pelo. La cuarta vez que me lo dijo fue en el coche de su padre, íbamos por Libertador y estábamos a punto de meternos en la Panamericana, camino a la quinta. Aproveché el semáforo rojo, me bajé del auto y no miré para atrás (117).

En ese detalle emerge el abismo insalvable entre las generaciones. El pelo largo como un símbolo innegociable choca de plano con su instancia futura, el pelo cano del adulto, pero sobre todo se distingue del corte al ras del adolescente. El mundo ha cambiado y el pelo es sólo su síntoma.

El prototipo del narrador protagonista de Rejtman se aferra a sus propios códigos culturales camino de convertirse, lenta pero inexorablemente, en lo que despreciaba. En el salto de trece años de *Rapado* a *Literatura y otros cuentos*, ese trauma se hace manifiesto. Si en *Rapado* el mundo laboral está casi borrado, será, por el contrario, uno de los ejes de la narración en *Literatura y otros cuentos*. Lo mismo ocurrirá respecto de la institucionalización de las parejas y la paternidad, el paso de la soltería al matrimonio enfatiza los recelos presentes en el primer libro. En este tránsito, el universo se ha modificado en todas sus expresiones, los personajes pasan de la cocaína, la marihuana y el ácido a los antidepresivos (el primer relato de *Literatura y otros cuentos* se titula “Alplax”), de hijos a padres, de desocupados o estudiantes a profesionales o trabajadores (2). En el pasaje de un libro al otro queda implicado el pasaje de una década a la siguiente. En este sentido, resulta más que relevante la ubicación del *film Rapado*. En palabras de David Oubiña (2005) “Antes de que existiera el ‘nuevo cine argentino’, existía “Rapado”. Ese “nuevo cine argentino” tendrá lugar desde la década del 90’ y el *film* de Rejtman es una bisagra respecto del cine que se venía realizando. Su protagonista será un hermano menor y en contraposición al resto de los personajes es el único que incurre en un delito (3). Esa relevancia sale a la superficie si pensamos que “Rapado” será el cuento que Rejtman decide filmar como primer largometraje. Resulta al menos sugerente que el personaje del adolescente que delinque para restablecer un orden roto por una injusticia (primero le robaron a él) sea el mismo que decide acabar radicalmente con el pelo largo, dando por clausurada una época vigente hasta la década anterior. En el juego de postas intergeneracional, se hace evidente una clausura. El relato generacional atraviesa el umbral de los 90’ y cuenta la deriva de la generación protagonista. Si en “Alguna cosas importantes para mi generación” el personaje se baja del auto de la familia de su novia y

no mira para atrás; en “Literatura”, el protagonista, no sólo accede a que el padre de su novia le financie la edición de su libro, sino que queda cercado en la lógica de su familia política y pasa de vendedor ambulante en la playa a irse de vacaciones con ellos a cuenta del padre y termina casándose. Si, como veremos más adelante, en “Música disco – extended version-” hay una salida utópica hacia el pasado, en “Ornella” los protagonistas sólo tendrán acceso al *revival*:

El único show que parece despertar interés y tiene público propio es el del grupo de varieté de los ochenta los jueves a las diez de la noche. Sus protagonistas son todos ex Parakultural y el espectáculo es exactamente el mismo que hacían veinte años atrás, un revival (...) pero los espectadores son ciegos al factor tiempo y ni siquiera por un segundo sospechan que se trata de un revival (...) No ven nada más, ni los ochenta, ni los cincuenta, sólo puro presente y contemporaneidad (94).

Las marcas contraculturales de los narradores en primera persona serán sustituidas por un retorno irónico y distanciado. Dicho *revival* forma parte de un emprendimiento comercial de los protagonistas cuyo perfil inicial se va desdibujando al convertirse en una marca y un formato empresarial que terminará siendo vendido a firmas extranjeras. Ahora, la generación que habla se inserta a la deriva en un universo mercantilizado al extremo cuyas necesidades creadas poco o nada tienen que ver con su pasado. El proceso que se inicia con el robo del ciclomotor en “Rapado”, dando lugar a la sustitución generacional y haciendo evidente el desfase entre el sujeto histórico y colectivo que protagonizó las noches de los 80’ y los tiempos que se abrían con el cambio de década,

tiene su culminación al poner de manifiesto la caducidad del universo cultural de sus protagonistas y sus propias prácticas.

Tradición

Rejtman no escribe tejiendo lazos con la tradición literaria argentina o latinoamericana. Nada en su narrativa parece alejarse de la singularidad de una mirada propia y nueva sostenida por una voz dispuesta a narrar su particular versión de las cosas, ese “mundo sin cualidades” que Beatriz Sarlo (2003) entrevé en *Silvia Prieto* pero que podríamos extender a toda la narrativa de Rejtman. De *Rapado a Literatura y otros cuentos*, donde Graciela Speranza (2005) lee la “sospecha de que también la realidad es idiota”, hay una continuidad sustancial que viene a dejar en claro que el eje estructural de lo que pasa afuera es la sucesión de nimiedades que atraviesan la conciencia permanente de la voz que narra, para dar testimonio de una forma del mundo que poco o nada tiene que ver con la que postulaban las generaciones inmediatamente anteriores.

Fabián Casas: “el camino del salmón, en una época oscura”.

No sería insensato decir acerca de la narrativa de Fabián Casas, que la huida hacia la muerte de sus personajes lleva el “sello de una voluntad heroica que no concede nada a la actitud que le es hostil”, que “ese suicidio no es renuncia, sino pasión heroica”, que la “sustancia y la inspiración de la obra son asunto de la MODERNITÉ”, que “sus metáforas son originales por la bajeza de los objetos de comparación”, o que “mantiene su mirada sobre el proceso trivial para acercarle el poético”, que no evita “de ningún

modo expresiones que, libres de la pátina poética, sorprenden por la brillantez de su sello”, que “su técnica es el putsch”. El dilema que nos presentan tales afirmaciones es que fueron escritas hace más de medio siglo acerca de un autor que lleva muerto casi ciento cincuenta años. Las citas en cuestión son extractos literales de lo que, según la traducción de Jesús Aguirre, Benjamin (1972) esgrime respecto de Baudelaire. Al amparo de Borges (1944) y su “Pierre Menard, autor del Quijote”, nos intriga el sentido que pudieran tener hoy esos mismos enunciados (referidos a la obra narrativa de Casas, desde luego) dado que uno de los ejes de nuestra propuesta crítica es el concepto de “experiencia generacional” cuyo núcleo sintáctico coincide con una de las preocupaciones centrales de Benjamin en el texto citado, la “experiencia”. Si la propuesta de Benjamin era, de algún modo, leer la modernidad desde la obra de Baudelaire, la pregunta que emerge es qué podemos leer, respecto de esa modernidad o de su evolución histórica, de lo que Jameson llama la “lógica cultural del capitalismo tardío” (Jameson, 1991), en la obra narrativa de Casas en tanto ambas responden de algún modo a una constelación de enunciados críticos comunes. Este pequeño juego de “correspondencias” exige una serie de matizaciones. La Modernidad a la que se refería Benjamin es una Modernidad central respecto de lo que Beatriz Sarlo (1988) llamó nuestra “modernidad periférica”; no obstante, Baudelaire sí era un marginal de esa modernidad y de algún modo esa particularidad es lo que permite a Benjamin su iluminadora lectura crítica. Semejante es el caso de Casas, un autor cuyo tránsito del margen al centro requirió de los últimos veinte años (4).

Casas asiste a un conglomerado de decadencia que enlaza el “capitalismo tardío” de la globalización con el repudio de ciertos pilares de la modernidad que sustentaban caracteres firmes de nuestro imaginario social, mortalmente heridos durante las últimas décadas. Así, ese “fundamento para la esperanza” del que hablaba Sartre (1967) y que fue

pura promesa a mitad de siglo, se fue convirtiendo en espejismo. La generación que habla en la narrativa de Casas es la que nació en la bisagra del siglo XX, generación cuya biografía acompaña el ascenso y descenso de la parábola de la utopía y que será la última (en el sentido de la más joven) cuya experiencia vital tendrá ciertos signos reconocibles de la hoy tan vapuleada modernidad.

Irse de Casa

Los datos biográficos de Fabián Casas están desperdigados por diversos sitios de internet, entrevistas y contratapas de libros. Lo curioso del caso es que lo que queda fuera de esa cronología pública, lo que va de 1965 a sus veinte años, constituirá el núcleo temático más fuerte de su obra narrativa. Para sostener esta última afirmación resulta imprescindible establecer el presupuesto de que el universo narrativo de Casas es una ficción atravesada por una experiencia vital que sólo se torna recuperable por el pacto fantasmático (Lejeune, 1991) a partir del cual incita a leer sus ficciones en clave autobiográfica (Minelli, 2008). La construcción autoral de Casas ficcionaliza un “yo” que narra en primera persona, o a través de *alter egos*, y que, para traducir en relato fragmentos y segmentos de su propia experiencia vital, la recodifica en un lenguaje particular.

Mito, lenguaje y estructura

“La dictadura fue la música disco”. La frase inaugural del primer cuento de *Los Lemmings y otros* es la metonimia de una manera de contar: así, Casas ofrece su

decodificación personal de una patología colectiva. *Los Lemmings* no es un libro de cuentos sobre la dictadura, es una sucesión de relatos sobre una experiencia puntual: haber crecido en el barrio de Boedo durante las décadas finales del siglo XX. El narrador es el encargado del registro memorialístico-testimonial de esa experiencia colectiva, el “yo” que narra es un sobreviviente o, borgeano a la manera de Casas, un “veterano del pánico”. Sin embargo, el material narrativo se sustrae del acontecer histórico-político para dar lugar a una mitología barrial a cargo de un conjunto de personajes que van creciendo entre el fragor de los enfrentamientos callejeros, la épica futbolística, la escuela, los romances adolescentes, el rock, el cine y los estupefacientes. A fuerza de lenguaje, Casas logra que lo evocado se convierta en un universo vívido donde lo cotidiano adquiere el valor de lo excepcional y se mitifica.

La marca de autor se cifra en ciertas expresiones (“en el horno de Bancharo”, “frío letal”, “pulenta”, “boedismo zen”) que contribuyen a la cristalización de una variedad sociolectal cronotópicamente datada; un simulacro de oralidad que el autor atribuye al barrio de Boedo desde fines de los 70 a principios de los 90. Sobre esa combinación sintáctico-semántica las formas tradicionales que estructuran los relatos (relato familiar, novela de aventuras) adquieren su signo de distinción. Casas construye un universo propio regido por leyes enunciadas en un idioma restringido. Lejos de dar por supuesta la universalidad de ese lenguaje, el narrador oficia de antropólogo-sociolingüista-traductor, reflexiona sobre los fenómenos léxicos que atraviesan su experiencia cotidiana (“no quiere más Lola”, “melado”) y los traduce para el “lector-escucha” como quien da testimonio de una verdad de otro modo irrecuperable.

Sin embargo, ese lenguaje mitificador no es exclusivamente coloquial. El lenguaje de Casas es un deliberado sitio de mezcla y ese cruce es el que da la pauta de la posición de ese “yo” que habla. Su condición de “veterano del pánico” lo distancia de aquello que revisita y lo convierte en protagonista-testigo; para dar testimonio, hay que sobrevivir. Esa mezcla constitutiva de su poética (ahí están las entrevistas donde Casas repite hasta el hartazgo que la literatura es el bar de *La guerra de las Galaxias*) tiene, además, un linaje erudito. En este sentido, vale señalar la frase que cierra el libro *Los Lemmings y otros*: “sobre lo que no tenemos nada que decir, mejor quedarse muda”. La frase consta como una de las conclusiones que Nancy Costas, integrante de la barra de Boedo, transcribe a su diario personal escrito para legar su propio saber a su hija. La cita mencionada no sólo cierra el diario personal de la peluquera, la remisión intertextual directa es el enunciado con el que Wittgenstein decidió cerrar su *Tractatus*: “De lo que no se puede hablar, mejor es callarse”. Si reponemos la genealogía erudita de dicha frase, vemos de qué manera la apropiación de ese linaje de saber opera en la narrativa de Casas: una peluquera de Boedo arriba a la misma conclusión que el autor de las *Investigaciones Filosóficas*. Ese será el lugar que ocupará el “yo” que narra o el *alter ego* de Casas, Andrés Stella, cuya condición de sobreviviente lo posiciona respecto de lo narrado como el sujeto de una mirada retrospectiva cuya función es la de instaurar el “sentido global” de una experiencia colectiva de la que formó parte, y por ahí se cuele el rol iluminador de una erudición aplicada a los acontecimientos del pasado. En la narrativa de Casas, el que habla detenta siempre un saber. El propio título de *Los Lemmings y otros* adquiere sentido cuando uno de los personajes, el alumno aplicado al que la banda de Boedo se acerca por conveniencia, explica que los Lemmings son animales que acaban por suicidarse: eso serán los integrantes de la banda de Boedo, animales suicidas, pilotos kamikazes; el

narrador y el *alter ego* serán, en cambio, veteranos del pánico. Otros casos son el epígrafe de Schopenhauer que antecede al cuento “Los Lemmings” o las referencias a conceptos hegelianos como la “idea” o la “síntesis superadora”. Schopenhauer y Wittgenstein no aparecerán como referentes intelectuales para pensar la condición humana, sino como el santo y seña de un artificio homogeneizante que Casas propicia fagocitando el lenguaje de diversas procedencias sociales y diferentes prácticas intelectuales y estéticas (filosofía, fútbol, política, literatura, cine, rock).

Relato familiar y cuestiones de género

La narrativa de Fabián Casas se instala como un relato familiar que recorre el trayecto de vida del/los narrador/es desde la infancia hasta los primeros signos de la adultez. Ese relato no será lineal sino el resultado de una yuxtaposición de fragmentos episódicos regida menos por la necesidad estructural de lo que se narra que por la decisión programática de emular los mecanismos asociativos de la memoria. Casas arma un árbol genealógico que emerge por los intersticios de la anécdota que se está contando. *Ocio* (2000) y *Veteranos del pánico* (2005) constituyen el núcleo central de ese relato familiar. Cada una de estas *nouvelles* hace foco en una zona determinada de los lazos y prácticas familiares. *Ocio* se centra en los integrantes masculinos de la familia (padre y hermano del narrador) luego de la muerte de la madre; *Veteranos del pánico* tiene como eje la figura de la madre del narrador, recortada sobre el escenario de la cocina, en permanente tertulia con sus hermanas y en relación por vía postal con su propia madre. De aquí en más, los personajes proliferan al ritmo de una memoria emotiva que trabaja por asociación. De los familiares directos pasa a los lejanos, luego a los

amigos de la familia y, finalmente, el narrador se detiene en sus propios amigos (en *Los Lemmings y otros* la novela familiar se troca en relato de aventuras). Este registro de los personajes cierra la suma de coordenadas necesarias para la concreción del testimonio: quiénes, qué, dónde, cuándo, que podría traducirse como: “Nosotros hicimos historia en Boedo entre 1970 y 1990”.

Mi nombre es legión

En *Las Palabras*, de Sartre, el narrador asume el ejercicio de mirar retrospectivamente su propia niñez y leerla como una concatenación de hechos regidos por un sentido global casi teleológico y atravesado por un caudal de saberes eruditos y experimentales adquiridos con posterioridad. En la narrativa de Casas, el mecanismo de Sartre se efectúa de un modo semejante pero con la salvedad de que lo que se narra es menos una autobiografía solipsista que una crónica generacional: “Boedo está donde estamos nosotros”. El sujeto colectivo de esa experiencia, los lemmings, los veteranos del pánico, encarnan, por extensión metonímica, a una parte de la generación que nació a lo largo de la década del sesenta y creció al ritmo de la declinación y caída de la última utopía moderna. Oscar Campo Becerra (2009), al referirse a la narrativa de Casas, habla de “la experiencia del desencanto”; curioso sería que no lo fuera. Estos textos, como bloque, dibujan una parábola cuya línea de descenso significa derrape. En este sentido, entre el tiempo evocado en los relatos y la fecha de publicación de los mismos lo que acontece es el agujero negro de la historia argentina:

Yo le pido prestado el resaltador a Marcel y trato de que quedemos fosforescentes en las páginas de aquel invierno. El tano Fuzzaro, el japonés Uzu, inventor del Boedismo Zen, los chicos del pasaje Pérez, los hermanos dulce... Muchos borrados antes de tiempo con el *liquid paper* del Proceso, las Malvinas y el sida... (13).

La imagen es exacta y no se desvía de la poética que la engendra aún al precio de la frivolidad y el cinismo. La página de la historia se sobrescribe, corrector mediante, pero lo que había debajo, el “error”, queda intacto. De un lado de la mancha blanca está la infancia, recuperada como una promesa, como pura potencia, del otro, el balance generacional efectuado desde la perspectiva del sobreviviente. Ese balance es el centro de gravedad de los escritos de Casas, el repaso sobre el devenir de sus congéneres:

Y así éramos nosotros. Hasta que este país de porquería nos cagó a sopapos. Por ejemplo la tragedia de los Dulces. El Dulce grande chupado por la Policía, el Dulce chico asesinado en la cortada de san Ignacio después de que intentó robar un auto. O el gordo Noriega que volvió de las islas sin transistores en el bocho... (95).

Simétrico al balance de Casas hallamos el de Marcelo Díaz (1998) en “Las ruinas de Disneylandia”, del poemario *Berreta*. No es casual que Marcelo Díaz haya nacido, también, en 1965. Pero Casas ejecuta una doble coordenada dentro de la literatura argentina. En un nivel inmediato, se hace evidente esa actitud afin con sus contemporáneos; mientras en otro, ejecuta lo que él mismo llama un “kata literario” al reunir, en una misma operación, el ensayo “El escritor argentino y la tradición” de Jorge Luis Borges, el prólogo a *Los lanzallamas* de Roberto Arlt, la “Carta de un escritor a la Junta Militar” de Rodolfo Walsh y el prólogo de Gombrowicz a la edición

del *Ferdidurke* argentino (5). Una vez más, es la mezcla la que rige el programa poético del autor; mezcla que, por otra parte, se enraíza en el corazón de la literatura escrita en la Argentina en el siglo XX. No sólo los nombres propios del “kata literario” constituyen un *canon* indiscutible, los textos que lo conforman son los manifiestos de los cuatro rumbos literarios en cuestión. Casas se inscribe en una tradición extraña de nuestra literatura, a contrapelo de toda polarización excluyente fusiona literatura y experiencia de la misma manera en que articula el credo arltiano de la “prepotencia de trabajo” y el con la responsabilidad poética de lograr que “el lenguaje brille” (6).

Intersección

La idea de leer dos narrativas como un sistema de remisiones recíprocas permanentes se sustenta en una exigencia que emerge de ellas mismas. Cuando leemos “La dictadura fue la música disco” (Casas, 2005:9) como carta de presentación de un modo de narrar, Casas nos da por advertidos. La frase otorga un lugar tan preeminente a la música disco que nos reenvía directamente a la insistencia obsesiva de Rejtman al titular dos cuentos de su primer libro “Música disco” y “Música disco –extended version”. Así se traza la primera línea vinculante y se dispara la curiosidad crítica por verificar si ese vínculo es persistente o una mera coincidencia. La música disco se instala en estos cuentos como la banda sonora de los años duros previos a la guerra de Malvinas, artilugioailable de una industria musical decidida a poner freno al halo contracultural que el rock y luego el punk insistían en llevar al centro de la escena. Será la contracara de la educación sentimental de los personajes de nuestros autores: el rock. Sobre esta clave Casas y Rejtman intentarán restituir la utopía generacional en medio del naufragio. En el

cuento “Casa con diez pinos” (homónimo de la emblemática canción de Manal), después de una jornada junto al “Gran escritor”, el protagonista llega al bar de su amigo Norman y éste hace sonar la canción de Manal:

...una de mis canciones preferidas. La que siempre le pido que ponga. ¡Toda la filosofía especulativa del mundo se hace trizas frente a la letra de esta canción! ¡Vayan a laburar Kant, Hegel, Lacan y demás enfermos mentales!

Casas transcribe la letra completa e intercala didascalias acerca de cómo se desarrolla la escena; en este fragmento leemos una declaración de principios. Rejtman no va a recurrir a la puesta en escena de algo muy semejante a la propuesta de Manal. En “Música disco -extended version-”, luego de un reencuentro entre el protagonista y gran parte de sus viejos compañeros de secundaria y de una visita al colegio, se suprimen los hábitos de la vida ordinaria y se dirigen a una quinta en la que se dedicarán a la búsqueda de la felicidad a fuerza de pileta, recorridos por los techos, música, ácido, amistad y afecto (7). Tanto la transcripción de la letra realizada por Casas para terminar el cuento, como la puesta en escena que utiliza Rejtman para cerrar el último cuento del libro, son recursos para enunciar las formas con que conciben una liberación colectiva que remite directamente al modelo utópico que proponían los lejanos sesenta. Sin embargo, esa solución es sólo un pase de salida simbólico del universo que constituye a estos personajes, el espacio declaradamente urbano del Buenos Aires por el que transitarán

indefectiblemente en cada página. Como en el rock, la narrativa de ambos autores es urbana, como en el rock, sus utopías son rurales.

Este lazo iniciático es el primer signo visible de una constelación de elementos que formarán parte de la estructura vertebral de ambas narrativas. Casas y Rejtman no sólo coinciden en la economía narrativa del cuento y la *nouvelle* sino que construyen sus historias en torno a una serie de motivos comunes. Ambos utilizan como eje vertebrante de sus ficciones lo que los psicoanalistas llaman “novela familiar”; esto se torna más relevante si pensamos que las familias que rondan por los cuentos de Rejtman y Casas componen el relato de la familia disfuncional a cuyos integrantes Casas denominará “islas” (2008:73): “Mi viejo, mi hermano y yo, vivimos, cada uno, en zonas diferentes; la distancia que nos separa es la misma que separa a los planetas. Mi vieja era el cruce de caminos donde nos encontrábamos” (11). Como en *Ocio*, de Casas, en “Rapado”, de Rejtman, la madre de Lucio es el catalizador familiar. Sobre este fondo, se va entretejiendo un lazo vinculante y subterráneo de remisiones recíprocas y permanentes que va de las coordenadas espaciotemporales a la mención de Luis Alberto Spinetta, de la naturalidad con que se inserta el submundo de la droga a la desenfadada actitud con que Máximo Disfrute (Casas, 2005:89) y Leticia (Rejtman, 1996: 186-187) cuentan detalladamente la trama disparatada de dos *films* pornográficos bizarros o los reiterados episodios en torno a ventas y alquileres inmobiliarios (*Ocio*, “Ornella”, “House plan with rain drops”).

A lo detallado hasta ahora, hay que añadir otra serie de concomitancias acerca del funcionamiento de estos textos en el mapa general de las estéticas literarias. Si bien no podemos afirmar sin más que Casas y Rejtman escriben una literatura realista en un

sentido tradicional, sí podemos decir que esa estética será la base sobre la cual están articulados los procedimientos singulares por los cuales cada uno de los autores construirá su propia poética. En este mismo sentido, la inclusión de “Mi estado físico”, de Rejtman, en la antología *McOndo*, proyecto que se define claramente contra la narrativa de García Márquez, tiene como correlato la denominación “Realismo Márcico” que Casas eligió para designar su propia estética (8).

Sin embargo, la prueba contundente de que por detrás de la escritura hay algo más y algo distinto que mera referencia es el instante puntual en el que estas poéticas difieren para singularizarse. En el caso de Rejtman, el texto parece transparente, no hay referencias literarias explícitas, el universo evocado está completamente mercantilizado y el campo cultural está signado por el cine y la música. Rejtman pone en funcionamiento un mundo narrativo sin enjuiciarlo. El recurso elegido por el autor para posicionarse respecto de lo que narra es el humor ríspido –generado por la discrepancia entre el carácter cotidiano de lo narrado y la relevancia que el narrador le otorga- y un dejo de frivolidad, una marca establecida por la procedencia de los objetos culturales convocados. En cuanto a Casas, el universo evocado no sólo es enjuiciado por los diversos narradores, sino que ese juicio destila aquel desencanto del que habla Campo Becerra. A diferencia de Rejtman, Casas sí elabora un entramado literario explícito con dispersión de citas, que van de Borges a Arlt y de Pavese a Schopenhauer, y de artificios que le permiten, como a Rejtman pero por la vía contraria, resaltar lo nimio, hacer de los lugares comunes del mundo cotidiano un universo excepcional. Los iguala la implacable minuciosidad y la descomunal precisión de su economía narrativa; los distingue el sitio desde donde se mira: uno ejecuta la épica de los barrios duros, el otro el drama existencial de los barrios medios. Si lo que asoma es la metabolización de una experiencia colectiva es porque lo

colectivo será el soporte general de lo particular. De la ley del divorcio a la aparición de los supermercados, de la descompresión posdictatorial al casi veinte por ciento de desocupación al promediar los noventa, todo el vaciamiento de la experiencia que Agamben (2001) señala para estos días que corren es registrado al detalle por la narrativa de Casas y Rejtman.

Y ahora quizá podamos aspirar a dar cuenta de ese “sentido global” que mencionamos al principio. Si retornamos a las dos formas narrativas en que se plasma la experiencia mencionadas en la introducción, veremos que la escritura de nuestros autores participa de ambas líneas. Ambas modalidades narrativas son paralelas a los enunciados de Williams (2003) sobre la “experiencia”. Casas relata la revelación, el “satori”, del narrador en “Ásterix, el encargado” pero al mismo tiempo ejecuta un relato en parte épico y en parte mítico de la infancia que da un sentido global a la materia narrada, la idea de un balance retrospectivo cuyo resultado es la “derrota” (9). Rejtman parece relatar un presente continuo sin capturar nunca un significado estable pero mostrando el corte entre un pasado codificado por sus protagonistas y un presente incomprensible en el que su generación ha negociado todo su saber con un universo hostil y despiadado.

La “experiencia generacional” que nos ocupa se instala en el cruce de coordenadas entre las dos variantes que enumera Williams (2003) y los postulados de Benjamin (1998) y Agamben (2001). Ya en 1933, Benjamin sostiene que los hombres están cansados, que añoran “liberarse de las experiencias” y que para tal fin cuentan con el ensueño: “La existencia del ratón Micky es ese ensueño de los hombres actuales. Es una existencia llena de prodigios que no sólo superan los prodigios técnicos, sino que se ríen de ellos” (172-173). Medio siglo después, esos “prodigios” sustituyen, ahora sí por la vía

tecnológica, a la experiencia humana desplazándola fuera del hombre: “la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por la cámara de fotos” (Agamben, 2001:10). Se ha transformado es la forma del “ensueño”. Las narrativas de Casas y Rejtman cuentan la historia de ese pasaje, de la modificación del soporte del “prodigio” benjaminiano; la última historia que se puede narrar: el proceso de instalación de la *matrix*, la sustitución del mundo real por el virtual. El compendio de saber sobre el pasado se dispara hacia el futuro como legado y testimonio; el registro del presente, aún de un presente simulado, resulta del tipo particular de conciencia del que puede desnaturalizar lo inmediato y convertirlo en materia narrable. En estas latitudes donde las capas temporales se superponen en un mismo instante, Rejtman y Casas atestiguan el punto de quiebre entre la última utopía moderna y el primer avistaje del *pos*.

En *Ensayos bonsái*, Casas (2007) dedica varias páginas a la película de 1983, *Rumble fish* de Ford Coppola 1983. Allí sostiene Casas:

Habla sobre la relación de dos hermanos encerrados en un barrio periférico, sin salida. Uno es casi un mito, tanto que no tiene nombre y su nombre es su función: el Motociclista. El otro quiere ser como él. La película está cargada de significación, con símbolos a granel. Pero igual –y esto la hace fascinante- termina siendo inasible. Las paredes de las calles tienen tallados graffittis que dicen: The motorcycle boy reigns. Los que tuvimos la desgracia o la suerte de crecer en un barrio, sabemos qué significa eso (20-21).

Esta película establece un vínculo particular con el cuento y el *film Rapado*. En *Rumble Fish*, el hermano menor ocupará el lugar del mayor luego de que a éste lo asesine la policía; el menor toma la posta y el legado, la toma final de la película lo muestra junto a su moto frente a una bahía. En *Rapado*, lo que ocurre es la ruptura de la continuidad intergeneracional, un cambio de matriz en la educación sentimental -“el chico de la moto” de Rejtman no acabará abandonando su moto robada en mitad de la ruta. La carencia de una dimensión utópica convierte al mundo en “un universo mecánico (...) y, sobre todo, carente de pasiones” (Rojas González, 2006) donde la fuerza que rige es la inercia.

Se acabó ese juego que te hacía feliz:

Los cuentos de Fabián Casas y Martín Rejtman pueden ser pensados como un sistema literario en el que las remisiones recíprocas dan cuenta de una clara complementariedad entre una y otra narrativa. Así, la infancia en Boedo a fines de los setenta se conecta con las noches de Palermo en plena euforia democrática; así pasamos del rock al punk y de la música disco al pop y la cumbia y vemos personajes de pelo largo cuyos hermanos menores acabarán por raparse y jóvenes estudiantes que se convertirán en padres trabajadores. Mientras, el telón de fondo de las historias va dando cuenta del deterioro. La épica barrial vuelve como derrota generacional porque el gordo Noriega “volvió de las islas sin transistores en el bocho” (95) o porque “el avatar” de Boedo, Máximo Disfrute, se convirtió en un descerebrado, pupilo de un campo de desintoxicación, y porque el sueño de la banda de rock se va convirtiendo en un grupo

que anima casamientos como en “Música disco –extended version-”. En estos cuentos se traza el mapa genético de un sujeto colectivo cuyo universo se ha diluido. Este testimonio ficcional concertado tácitamente entre dos autores tan aparentemente remotos entre sí señala la necesidad de desconstruir las lecturas críticas sobre las filiaciones y repensar cuán cierto y duradero es el supuesto divorcio entre la literatura y lo que existe por fuera, en el mundo. Lejos de haberse cristalizado como una retórica ineficaz, las estrategias escriturales ante las que nos colocan ambos autores, a más de dispares, son pruebas contundentes de la validez de confiar a la ficción el trabajo de tornar transferible en algún grado aquello que, por haberse constituido por medio de la experiencia, sólo soporta un sentido para quien lo detenta y no para los otros.

Para finalizar, en reiteradas ocasiones Casas hace referencia en sus cuentos y ensayos a la función de traspasar del cine Lara al que asistía una y otra vez para ver *La canción es la misma*, de *Led Zeppelin*. No podemos afirmar sin reparos la veracidad del siguiente dato (10) pero, de ser cierto que el cine Lara, después de once años ininterrumpidos, dejó de proyectar *La canción es la misma* el 30 de diciembre de 1989, el cese de esa tradición rockera bien se podría instaurar como signo profético de clausura y de fundación, dos días después empezaban los noventa con su cine y con su literatura.

Notas

(1). Para la idea de “generación”, tomamos las reflexiones de Raymond Williams (2003) según las cuales el término “generación” alude al “carácter distintivo de una época en particular o un conjunto determinado de personas, aunque con una referencia a una continuidad general” (154) y se convierte en un elemento necesario “del vocabulario de una cultura en la que el cambio histórico y social es tan notorio como consciente” (154).

(2). En *Los guantes mágicos*, último *film* de Rejtman emparentado directamente con su narrativa, la circulación sin intervención médica de antidepresivos llega a niveles

hilarantes y cumple un rol semejante, en cuanto a la reiteración de un significante, al del pelo en *Rapado*.

(3). Cabe destacar que una de las líneas más fuertes del Nuevo Cine Argentino (A. I. Caetano, P. Trapero, B. Stagnaro, entre otros muchos) se inclinará a filmar el mundo marginal y delictivo desde una nueva valoración.

(4). Nos referimos a la marginalidad de Casas en tanto, a principios de los 90', lo que hoy se denomina "poesía de los 90'" no era más que un grupo de escritores que subterráneamente empezaban a dar forma a una poesía particular (y no por eso menos heterogénea) sin ningún respaldo editorial (de hecho uno de los ítems fundamentales de aquel proyecto fue la creación de editoriales artesanales y alternativas como Eloísa Cartonera) ni publicidad masiva.

(5). La palabra *Kata* es de origen japonés y forma parte del lenguaje de las artes marciales, su significado es "forma" y designa una combinatoria de movimientos del cuerpo que emulan un enfrentamiento.

(6). Entrevista de la Revista virtual El interpretador –literatura, arte y pensamiento-, Nro 15, Abril de 2005. <http://www.elinterpretador.net/numero13.htm>

(7). Vale también recordar que en el *film Los guantes mágicos* aparece en el televisor la imagen de León Gieco, muy joven, cantando en un festival al aire libre.

(8). Alberto José Márcico es un ex jugador de fútbol, argentino. Casas asegura haber puesto el titular "Realismo Márcico" cuando trabajaba en el diario deportivo Olé. Por otro lado y para añadir un nuevo detalle a esta extraña sucesión, Casas cuenta que Alejandro Lingenti, uno de los codirectores de la reciente versión cinematográfica de *Ocio*, tuvo la revelación de atreverse a filmar después de ver en Cuba la película *Rapado*, de Martín Rejtman, en entrevista concedida al autor (Pérez Calarco/Gallina, 2010).

(9). Hay que señalar que el primero en notar esta vinculación entre Casas y Borges fue Alan Pauls (2006-7).

(10). Dato recogido de <http://lahermandaddelelcinelara.blogspot.com/> (noviembre de 2009).

Obras citadas

Agamben, Giorgio. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001.

Barthes, Roland. *La lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1986.

Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1987.

Benjamin, Walter. *Illuminaciones II Baudelaire Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.

Campo Becerra, Oscar. "El hombre que está solo y descreo o La experiencia del desencanto en la narrativa de Fabián Casas". Vox virtual N°23, mayo de 2011.

http://www.revistavox.org.ar/virtual_23.htm

Casas, Fabián. *Ensayos Bonsai*. Buenos Aires: Emecé, 2007.

Casas, Fabián. *Los Lemmings y otros*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.

Casas, Fabián. *Ocio y Veteranos del pánico*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2008.

Díaz, Marcelo. "Las ruinas de Disneylandia". *Berreta*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1998.

Jameson, Fredric. *Ensayos sobre el posmodernismo*. Buenos Aires: Imago Mundi, 1991.

Kohan, Martín. "Significación actual del realismo crítico" *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 12 (2005): 24-35.

Lejeune, Philippe. "El pacto autobiográfico". *Suplementos Anthropos*. 29 (1991): 47-62.

Minelli, María Alejandra. "Localizaciones literarias en tiempos globalizados", XI Congreso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências, USP – São Paulo, Brasil, 13 a 17 de julio de 2008.

Oubiña, David. "Martín Rejtman: el cine menguante". *Martín Rejtman. Rapado, Silvia Prieto, Los Guantes Mágicos, Doli vuelve a casa*. Buenos Aires: Colección Cine Malba, 2005.

Pauls, Alan. "Sobre *Los lemmings y otros*, de Fabián Casas", *Otra Parte*. 10 (2007): 1-5.

Pérez Calarco, Martín/ Gallina, Andrés. "La voz extraña. Entrevista a Fabián Casas". *Revista CELEHIS*, 21 (2010).

Rejtman, Martín. *Literatura y otros cuentos*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

Rejtman, Martín. *Los guantes mágicos*. Alemania, Argentina, Francia, 2004. Film.

Rejtman, Martín. *Rapado*. Buenos Aires: Planeta, 1992.

Rejtman, Martín. *Rapado*. Argentina, Holanda, 1991. Film.

Rojas González, Margarita. *La ciudad y la noche: la nueva narrativa latinoamericana*, San José: Farben-Norma, 2006.

Sarlo, Beatriz. “Plano, repetición: sobreviviendo en la ciudad nueva” en *Imágenes de los noventa*. Birgin, Alejandra y Trímboli, Javier (comps.). Buenos Aires: Libros del zorzal, 2003.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

Sartre, Jean Paul. *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires: Losada, 1967.

Speranza, Graciela. “Por un realismo idiota”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 12 (2005): 14-23.

Williams, Raymond. *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte*. Buenos Aires: Paidós, 1982.

Williams, Raymond. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

**Constructivismo y redes sociales multiculturales en *Cosmofobia*
y *Lo verdadero es un momento de lo falso* de Lucía Etxebarria**

[Luis I. Prádanos](#)

Westminster College

Las últimas décadas han supuesto la popularización y difusión general de algunas nociones derivadas de varias teorías epistemológicas interdisciplinarias basadas en perspectivas relacionales y constructivistas, como pueden ser la teoría de redes y la de sistemas. Esto se debe a varios factores. Por un lado, la globalización ha intensificado la interdependencia e interconexión entre múltiples actores, al tiempo que la expansión de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación han hecho visibles (y en ocasiones posibilitado) dichas conexiones. Por otro lado, algunos efectos negativos de la globalización económica neoliberal y asimétrica, como la inmigración masiva, la crisis financiera y ecológica o el terrorismo internacional, se van haciendo cada vez más visibles ya sea por que afecten directamente o por que adquieran mayor relevancia mediática. Estos efectos, obviamente, hacen pensar en la interdependencia y fragilidad del sistema a escala planetaria, lo cual enfatiza la importancia del concepto de sociedad global interconectada que multiplica los riesgos de catástrofe al aumentar la densidad de sus relaciones (por lo que Ulrich Beck la denominará “la sociedad del riesgo”). En el caso específico de España este fenómeno se da de modo más condensado que en otros países europeos debido a su “globalización tardía y parcial” (Noya et al. 53).

Estos aspectos no van a pasar desapercibidos en las manifestaciones culturales que pretendan representar la contemporaneidad. De hecho, la novela española de los últimos 10 años—sobre todo entre los autores más jóvenes—no ha dejado de

experimentar con estructuras en forma de red donde se enfatiza la importancia de las relaciones e interconexiones a varios niveles. Este tipo de novelas fuerzan al lector a prestar atención al modo en que la posición del individuo en la red y el sistema de relaciones en que se inscribe se afectan mutuamente, es decir, que las conexiones moldean al individuo al tiempo que éste transforma la red al interactuar con ella. El presente ensayo explora la representación de estas redes sociales en dos novelas de Lucía Etxebarria publicadas en 2007 y 2010 respectivamente. Con este fin se explicará, en primer lugar, la importancia del constructivismo epistemológico y el auge de la teoría de redes y sistemas en el contexto actual. Acto seguido se comentarán las novelas de Etxebarria a la luz de las teorías mencionadas, al tiempo que se contrastarán con la realidad social de la España contemporánea que ambas pretenden reflejar.

Durante el siglo XX, en especial a partir de la segunda mitad, el concepto de red va cobrando gran relevancia en el mundo académico y la atención se desplaza del estudio de los objetos o individuos al de sus relaciones. El pensamiento sistémico supone una nueva manera de pensar

en términos de conectividad, relaciones y contexto. Según la visión sistémica, las propiedades esenciales de un organismo o sistema viviente, son propiedades del todo que ninguna de las partes posee. Emergen de las interacciones y relaciones entre las partes. Estas propiedades son destruidas cuando el sistema es diseccionado, ya sea física o teóricamente, en elementos aislados. Si bien podemos discernir partes individuales en todo sistema, estas partes no están aisladas y la naturaleza del conjunto es siempre distinta de la mera suma de sus partes. (Capra 48)

Todo esto tiene gran cantidad de implicaciones que obligan a repensar la manera en la que describimos la realidad, pues la interdependencia de los fenómenos por la que aboga el pensamiento sistémico modifica considerablemente la percepción de la naturaleza y nuestra relación con ella. “La naturaleza es percibida como una red interconectada de relaciones, en la que la identificación de patrones específicos como ‘objetos’ depende del observador humano y del proceso de conocimiento” (60). El pensamiento sistémico, por tanto, desafía algunos conceptos muy arraigados en la ciencia positivista, como linealidad o causalidad, pues “[l]a primera y más obvia propiedad de cualquier red es su no-linealidad, va en todas direcciones” (100).

La teoría de sistemas es una teoría de la totalidad y, por ende, esencialmente interdisciplinaria. Integra conceptos de varios campos como la biología, la cibernética o el cálculo, por citar algunos. En 1969 aparece el libro seminal de Ludwig von Bertalanffy, *General System Theory*, que presenta la evolución de la teoría de sistemas y sus aplicaciones en diferentes campos del saber como la biología, la psicología o las matemáticas. Para Bertalanffy la teoría de sistemas representa una filosofía perspectivista y constructivista, pues toda percepción de la realidad no es sino una construcción emergente fruto de la interacción entre sistema observador y entorno observado. Según Bertalanffy: “the same object is something quite different if envisaged from different viewpoints” (236).

Furthermore, perception is not a reflection of “real things” (whatever their metaphysical status), and knowledge not a simple approximation to “truth” or “reality.” It is an interaction between knower and known, this dependent on a multiplicity of factors of a biological, psychological, cultural, linguistic, etc., nature. (xxii)

No existe, por ende, un observador independiente de la realidad observada, sino que durante el proceso de observación el sistema observador se transforma al mismo tiempo que transforma lo observado. Por ello, en la teoría de sistemas el concepto de observación cobra especial relevancia. El observador debe seleccionar qué observar, tiene que decidir qué estímulos de su entorno ignorar y con cuáles interaccionar para crear sentido. Es decir, que no existen objetos separados del proceso de observación que los define, ni existe un yo independiente capaz de conocer una realidad objetiva y distinta de sí mismo (Capra 304). “Para superar esta ansiedad cartesiana, necesitamos pensar sistémicamente, desplazando nuestra atención conceptual de los objetos a las relaciones. Sólo entonces podremos comprender que identidad, individualidad y autonomía no significan separatividad e independencia” (304).

Si, como se acaba de mencionar, los procesos cognitivos contribuyen a construir y dotar de sentido la experiencia del observador que interacciona con lo observado, pero no reflejan una realidad ontológica en sí, entonces la noción de “el otro” también es una construcción, pues en la interacción con “el otro” construimos y somos contruidos en un proceso de co-construcción.⁽¹⁾ En resumen, no parece tener sentido separar al observador de lo observado, al sistema de su entorno, o a los actores sociales de las redes en que emergen. Por ese motivo en los últimos años surgen nuevas terminologías y metodologías

más adecuadas para definir esta integración y poder estudiar el mundo social desde dichas premisas no dicotómicas. Así, la neurociencia social, por ejemplo, “has become a hot scientific topic for the twenty-first century” (Goleman 10). En el ámbito sociológico Bruno Latour aboga por “the Actor-Network Theory,” con el fin de considerar “at *once* the actor *and* the network in which it is embedded” (169). Manuel Castells, a su vez, propone un término, que ha tenido gran acogida, para definir la nueva sociedad global interconectada del siglo XXI: the Global Network Society. Se podrían mencionar otras muchas teorías posthumanistas, ecocríticas o de cualquier otra índole, que enfatizan no ya sólo las redes sociales humanas, sino la amalgama de objetos, tecnología y seres vivos no humanos que forman el sistema del que depende y en el cual se inscribe toda red social (Niklas Luhmann ya a finales de los años 70 comienza a teorizar sobre los sistemas sociales). Si bien estas teorías académicas no suelen llegar al gran público en toda su complejidad, sí que llegan de forma más digerida a través de los libros y programas de divulgación científica que en España han adquirido gran popularidad durante estos primeros años del siglo XXI (hasta el punto de considerarse un verdadero “boom” editorial). Además, ya se ha mencionado que la noción de interconectividad va cuajando cada vez más en una sociedad global y digital. “Al igual que los científicos se interesan por la belleza subyacente y por el poder clarificador de las redes, es cada vez más frecuente que el hombre de la calle piense en ellas. Esto parece deberse a que ahora tiene la posibilidad de conectarse a Internet desde su casa, lo cual da a todos una idea de la forma en que pueden estar interconectadas un buen número de cosas” (Christakis y Fowler 13).

La sociedad contemporánea se está transformando con la globalización, la digitalización y las nuevas tecnologías. Al modificarse la sociedad se modifica también

la manera de narrativizar y dotar de sentido a dicha sociedad. Frank Biocca afirma que la tecnología juega un papel importante en la experiencia narrativa: “Significant changes in technology have altered the sensory experience and representational codes that structure narratives” (98). En palabras de Marie-Laure Ryan refiriéndose a la manera en que “The Expansionist Approach” concibe el concepto de narrativa: “this approach regards narrative as a mutable concept that differs from culture to culture and evolves through history, crucially affected by technological innovations” (xv). Las nuevas narrativas, entonces, cambian para adaptarse a los nuevos tiempos y sus nuevos paradigmas: cada vez parece haber menos dudas de que la comunicación no es lineal, sino sistémica, y el concepto de causalidad va perdiendo peso en favor del concepto de red privilegiado por las nuevas tecnologías. Por ello no es de extrañar que la narrativa de los últimos años que pretende representar la contemporaneidad sea predominantemente una “narrativa sistémica” en forma de red.

Desarrollé el término “narrativa sistémica” en ensayos anteriores para referirme a la narrativa en forma de red de los últimos años que emerge en estrecha relación con las nuevas tecnologías y la globalización y, de este modo, distinguirla del multiperspectivismo anterior a los años 90. Este último enfatizaba la fragmentación radical mientras que la narrativa sistémica remarca la interconectividad. Las narrativas sistémicas suelen tener—además del estar formadas por la interacción de varios “yoes sistémicos” interconectados—muchos otros rasgos comunes: contar con personajes multiculturales con voz propia, servirse de grandes centros urbanos cosmopolitas como escenario debido a que es en las grandes urbes donde se pueden percibir mejor los efectos de la globalización (concepto de ciudad global: en las dos novelas a estudiar dicha ciudad es Madrid), representar las interacciones múltiples entre

sus personajes, y mostrar el uso que estos hacen de internet y otras nuevas tecnologías. La estructura de este tipo de narrativas en red imita modelos hipertextuales ya que rompe constantemente con la linealidad de la narración al descentralizarla debido a la alteración múltiple de la focalización en muchos personajes. También se caracteriza por formar una red de observaciones cambiantes que posibilitan lo que en teoría de sistemas se denomina “observación de segundo orden”: un sistema que observa a otro sistema que está observando.

La multiculturalidad tan recurrente en las nuevas narrativas se entiende con mayor facilidad—además de por la reconfiguración de las grandes ciudades y por los efectos de la inmigración y el turismo global—si consideramos que los nuevos medios de comunicación, al hacerse transnacionales, ya no sirven para reforzar discursos e identidades nacionales, sino todo lo contrario: “The new conceptual space formed by the cosmopolitan outlook can help us step outside the nation-centric discourse that can no longer account for the cultural experiences created by transnational media” (Chalaby 3). Por otro lado, en el caso de España, el paso acelerado de ser el sur pobre de Europa a convertirse en un miembro activo del neocapitalismo occidental no deja de albergar contradicciones con respecto al concepto de lo marginal. España pasa, en otras palabras, de ser el margen a ser parte del centro, por lo que emergen otros márgenes con respecto al nuevo centro. Esto se ve claramente en el caso de la inmigración. En palabras de Helen Graham y Antonio Sánchez: “Spain’s shift from Europe’s margins to its mainstream means the assimilation of a certain Eurocentrism and participation in constructing its ‘new others’; that is, new marginalized groups” (417). Uno de estos nuevos grupos marginales o “nuevos otros” son sin duda los

inmigrantes. España, al pasar de la periferia al centro de Europa genera nuevas periferias que en este caso coinciden con los límites de la Unión Europea. Las novelas a analizar deconstruyen esta construcción jerárquica de centros y periferias al mostrar, mediante la observación de segundo orden, que dicha distinción no es más que el fruto de una observación y no una realidad estable. La noción de centro (tanto para Derrida como para Luhmann) es una función epistemológica más que una realidad ontológica. Así, del mismo modo que un sistema es tal sólo en relación a un entorno y puede ser a su vez él mismo entorno en relación a otros sistemas, cada centro puede ser periférico en relación a otros centros. Esta noción coincide con lo que Deleuze y Guattari denominan *plateau*, es decir, “any multiplicity connected to other multiplicities...” donde “each plateau can be read starting anywhere and can be related to any other plateau” (22).

Para observar este cambio en la manera de narrativizar y su relación con la noción de red social multicultural se comentarán dos novelas de Lucía Etxebarria que ejemplificarán muy bien lo mencionado anteriormente: *Cosmofobia* (2007) y *Lo verdadero es un momento de lo falso* (2010).

Desde que Lucía Etxebarria (Valencia, 1966) comenzó su polémica carrera literaria a mediados de los noventa, ha publicado más de una docena de libros. Uno de los aspectos más criticados es el coqueteo descarado de la escritora con el mercado: “Etxebarria, more than any other writer of her generation, embodies the contradiction between the purportedly progressive, ‘feminist’ agenda advanced by her literary works, and her strategies of self-commodification that permit her to market her works to a mass audience” (Tsuchiya 245). Varias voces críticas acusan a Etxebarria de presentar

personajes femeninos extremadamente obsesionados con la sexualidad. “Above all, by appearing to revel in her characters’ obsession with the sexual act as an end in itself, Etxebarria appears to subscribe, in a rather unreflective way, to the liberationist assumption that ‘more [sex] is better.’ Such an approach to sexuality might be understandable in the immediate aftermath of an epoch of extreme sexual repression” (249), pero es en cambio muy cuestionable su utilidad tres décadas después de la muerte de Franco (249).

Muchas de las novelas de Etxebarria tienen muchos rasgos en común con la novelística de la llamada “Generación X,” pues como indica Catherine Bourland Ross: “In *Amor*, *curiosidad, Prozac y dudas*, she approaches topics such as workplace Generation X dissatisfaction, violence, drug use and drug abuse, and sexuality” (161). Además de dichos elementos, que en mayor o menor medida no dejan de estar presentes en toda su novelística, la escritora incluye otros como el retratar la más rabiosa actualidad dando gran visibilidad a la cultura pop y a la tecnología (154). A pesar de que Etxebarria es uno de los nombres que siempre se mencionan al hablar de la “Generación X,” la presente investigación prefiere no entrar en clasificaciones y etiquetas que más allá de su finalidad heurística no hacen sino estrechar las miras críticas. Robert Spires, en su artículo “Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium,” afirma que “the label ‘generation’ has a polarizing effect of all-inclusiveness or all-exclusiveness that works against the depolarization episteme of post-Franco Spain” (486) y aboga por la necesidad de aportaciones críticas más acordes con la realidad en que se inscriben las obras a tratar.

Varios estudios han señalado la dificultad de delinear parámetros comunes claros que unifiquen la narrativa española de los últimos años, pues “la sociedad española se ha vuelto más plural, diversa y dinámica, y de esa complejidad es una buena muestra la novelística de la última década” (López-Quiñones 37). Pero precisamente esa pluralidad se debe a que, de algún modo, España ha abandonado su tradicional aislamiento y ha pasado a formar parte de un sistema democrático y capitalista “integrado en los circuitos políticos de Occidente” (37). Antonio Gómez López-Quiñones distingue aquí una situación hasta cierto punto paradójica: “la cultura española contemporánea se distingue por una pluralidad multifacética y caleidoscópica, pero dicha pluralidad constituye el signo de una normalización y de una pérdida, la pérdida de la diferencia idiosincrática” (39). Es decir, que la pluralidad narrativa es algo común a prácticamente todas las narrativas occidentales debido a que comparten un marco social, político y económico similar. De hecho, lo que aquí se denomina “narrativa sistémica” es un fenómeno que parece común a muchas de las literaturas de otros países tecnológicamente avanzados donde la globalización se hace palpable: equivaldría a una globalización de la novela española que cada vez incluye más temas de alcance o interés global y no meramente nacional. Lo que no significa que no existan ciertas peculiaridades. Por ejemplo, España presenta un nivel de globalización débil y pasiva en comparación con los países del norte de Europa, y su cosmopolitismo social es bajo excepto en los universitarios o las nuevas clases medias (Noya et al. 446).

No nos vamos a detener más en los aspectos recurrentes de la novelística de Etxebarria que ya han sido muy discutidos por la crítica y que no son de mayor relevancia para los fines del presente estudio: examinar la representación de la contemporaneidad mediante el uso de narraciones en forma de red en las dos últimas

novelas de Etxebarria. Valga mencionar que si bien varias novelas de la escritora se componen a partir de cierta corralidad en torno a varias voces de mujer (*Amor, curiosidad, Prozac y dudas* o *Beatriz y los cuerpos celestes*), es en *Cosmofobia* donde más voces (y más diversas) encontramos. *Cosmofobia* es una narración sistémica donde más de un centenar de personajes de muchas nacionalidades diferentes interactúan entre ellos en la ciudad de Madrid (específicamente el barrio de Lavapiés). La estructura es la siguiente: algunos de estos personajes toman la antorcha de la focalización o la responsabilidad de la narración en un capítulo, para permanecer en la sombra o aparecer como personajes secundarios en otros. En muchas ocasiones el narratorio resulta ser la escritora ficcionalizada, Lucía Etxebarria, que está entrevistando a muchas de las personas del barrio de Lavapiés en torno a un Centro Social. Uno de los personajes comenta lo siguiente: “Verá usted, yo creo que para su libro yo no le voy a servir de nada. Porque usted está escribiendo un libro sobre el barrio, ¿no?” (130). En otras ocasiones la propia Etxebarria pasa a ser la narradora: “Mi entonces novio nos presentó: --Aquí, Lucía Etxebarria; aquí, Alfredo Álvarez Plágaro” (343). Es una narradora que no pretende ser fiable, ya que reconoce explícitamente el constructivismo de cualquier narración, puesto que “todas las historias se nutren de lo que creemos recordar más que de los hechos en sí” (10). En las entrevistas los personajes hablan de sí mismos y de otros personajes que en otra entrevista hablarán a su vez de los primeros, con lo que casi todos los personajes son a su vez narradores y personajes narrados, observadores y observados, focalizadores y focalizados.

Debido a dicho multiperspectivismo, la dicotomía entre sujeto y objeto se hace irrelevante ya que un observador en un capítulo puede ser el objeto observado en el siguiente. Esto se nota muy bien en *Cosmofobia*, donde un personaje narra y observa a

otros en un pasaje y, en el siguiente, es observado por otro personaje. Los personajes se evalúan unos a otros a la luz de baremos completamente diferentes. En palabras de Joseph Francese en relación al multiperspectivismo postmoderno, “[w]hen the subject sees itself being seen by what is other, the panoptic perspective of a polycentric reality is valorized” (109). Debido a la abundancia de narradores y focalizadores, el lector no es capaz de construir un modelo situacional lineal de la historia, sino un modelo fluctuante que necesita ser constantemente actualizado y modificado mediante la yuxtaposición de las diferentes focalizaciones. Uno de los muchos ejemplos que se encuentran en la novela es el siguiente: Héctor, director de cine y personaje focalizador, habla de su segunda ex-mujer, Leonor, una actriz. El cree que ella le engañó quedándose embarazada sin consultarle al dejar de tomar la píldora, pues afirma que “ella consiguió lo que quería” (247). Pero en otro capítulo Leonor es la narradora que es entrevistada y cuenta que: “una mañana descubrí que había engordado dos kilos. Me dio un ataque de rabia, y en un arrebato, ya sabes lo superimpulsiva que soy, cielo, tiré la caja de píldoras a la basura, porque sabía que las pastillas provocan retención de líquidos entre otros mil efectos secundarios” (256). Y más adelante declara: “Lo curioso es que acabamos teniendo un hijo cuando yo ni siquiera lo quería ya” (257). Aquí queda claro cómo cada observación usa distinciones diferentes y el lector, a la manera del perspectivismo orteguiano, construye una versión más completa de los eventos al yuxtaponer todas las observaciones que se le brindan.

Esta novela es, entonces, una narración sistémica generada a partir de la interacción entre sus yoes sistémicos y cuenta con una estructura de carácter hipertextual que rompe constantemente la unidireccionalidad de la narración al alternar constantemente la focalización. (2)#2 Esta narración sistémica genera una

multiplicación del centro narrativo produciendo, por un lado, una gran cantidad de historias *disnarrated* (Gerald Prince llama “the disnarrated” a la historia que se sugiere y nunca se desarrolla, es decir, a la posibilidad planteada en la narración que nunca será actualizada en dicha narración) y, por el otro, algunos eventos que son narrados varias veces desde diferentes puntos de vista, como el ejemplo del párrafo anterior. Pero obviamente esta multiplicación exponencial no se puede llevar hasta el infinito—al menos en un medio no digital—por lo que muchas historias se sugieren pero no se desarrollan y no vuelven a aparecer nunca más, mientras que otras serán privilegiadas o recuperadas por alguno de los muchos narradores o focalizadores. Un ejemplo de pasaje *disnarrated* explícito se encuentra en uno de los fragmentos narrados por Etxebarria al referirse a un ex-novio suyo: “Este proyecto de artista acabó alcoholizado, como tantos, y me lo encuentro, de cuando en cuando, en algún bar de mala reputación, pero su historia no va a aparecer en esta novela, como tampoco lo hará la de Álvarez del Manzano” (342). Otras muchas veces los fragmentos *disnarrated* no aparecen tan explícitamente, simplemente se menciona de pasada la historia de un personaje que no proliferará al no ser observada o narrada nuevamente por ningún otro personaje.

Del mismo modo que en otras muchas obras corales de los últimos años, los inmigrantes en *Cosmofobia* también tienen voz propia debido a que son en ocasiones narradores y focalizadores y no solamente entes focalizados y observados. Es decir, que no se les niega la subjetividad ficcional. Por ello, algunos aspectos que se suelen simplificar en extremo, como la percepción monolítica que algunos españoles puedan tener del fenómeno de la inmigración, se exponen en toda su complejidad al presentar a inmigrantes de muchas nacionalidades y culturas diferentes. Además, también se aprecia

cómo cada uno de estos personajes tiene una historia que está interconectada con otras muchas historias y está inmerso en una gran red de circunstancias y relaciones que le afecta y a la que afecta de igual modo. En otras palabras, las narraciones sistémicas resaltan y ponen de relieve que los yoes sistémicos sólo cobran sentido en relación a un entorno. Mohamed Abrighach ya había notado esta relación entre la inmigración y el perspectivismo polifónico en su libro *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual* (2006). Para Abrighach esta plurivocalidad es algo natural en la novelística actual española sobre la inmigración debido no sólo a su carácter híbrido y mestizo, sino también a que “contiene un fuerte discurso sobre la alteridad” (22). De las novelas que analiza Abrighach hay dos que podrían perfectamente denominarse narrativas sistémicas y ser interpretadas a la luz del marco teórico de la presente investigación. Dichas novelas son *Fátima de los naufragios* (1998) de Lourdes Ortiz y *Las voces del estrecho* (2000) de Andrés Sorel. Además, podríamos mencionar otras muchas novelas recientes que cuentan con una estructura en red y presentan una marcada multiculturalidad, como por ejemplo *Instrucciones para salvar el mundo* (2008) de Rosa Montero, *Saber perder* (2008) de David Trueba, *El padre de Blancanieves* (2007) de Belén Gopegui o *Ucrania* (2006) de Pablo Aranda.

Volviendo a *Cosmofobia*, otro aspecto sobre la representación del multiculturalismo es la introducción de un elemento mágico por un personaje de origen africano. Elemento que no puede ser racionalizado o satisfactoriamente recuperado, pero que afecta realmente al mundo diegético en el que se inscribe (exactamente lo mismo sucede en la novela de Rosa Montero mencionada en el párrafo anterior). Se trata del artista norteafricano Yamal Benani, alguna de cuyas obras parece esconder efectos mágicos y quien aparentemente hechiza a alguno de los personajes. Esta faceta mágica la

hereda Yamal de su madre: “Mi madre era libanesa, había leído mucha poesía sufí y creía firmemente en la magia...” (218). Dichos elementos quizá quieran indicar las limitaciones de la epistemología occidental que sólo puede ver la realidad que se amolda a sus marcos teóricos. O en palabras de Bertalanffy, “The danger [of the theoretical models] is oversimplification: to make it conceptually controllable, we have to reduce reality to a conceptual skeleton—the question remaining whether in doing so, we have not cut out vital parts of the anatomy” (200). Esto se aprecia muy bien en *Cosmofobia* si atendemos al análisis que Issac, terapeuta y trabajador social, hace del caso de Malika, joven marroquí que sufre una crisis de ansiedad y piensa que está hechizada. Issac elabora un informe (209-10) en el que concluye que “El discurso etiológico marroquí privilegia las figuras psicopatológicas que remiten a creencias como la posesión o los hechizos” (211). En otras palabras, las creencias mágico-religiosas de culturas no occidentales se transforman en patologías al ser observadas a la luz de las distinciones generadas por un marco teórico que intenta ser universal pero que no es sino un producto de la cultura occidental. Esto puede considerarse como una “neocolonización teórica del imperialismo cultural de las naciones occidentales que discrimina el conocimiento práctico de las zonas periféricas” (Contreras 113). Las narrativas sistémicas suponen, según la presente investigación, un esfuerzo por romper dichos marcos conceptuales con el fin de evitar simplificaciones excesivas, al tiempo que intentan dibujar mundos ficcionales multifacéticos y complejos que hagan justicia a la realidad que quieren representar. Por supuesto esto tiene sus propias limitaciones reconocidas desde el seno mismo de la teoría de sistemas, pues ésta no deja de ser otro esquema teórico para conceptualizar la realidad (no puede escapar a los puntos muertos generados en sus observaciones ni a sus propias distinciones observacionales). Sin embargo, su método de observación de segundo orden

sirve para superar, en cierto sentido, las discusiones centradas en discursos sobre centro/periferia o sujeto/objeto: distinciones de las que se han venido sirviendo los poderes coloniales dominantes como bien ha demostrado la crítica postcolonial.

La teoría de sistemas, aunque no deja nunca de considerar las relaciones de poder entre los sistemas, sustituye las dicotomías sujeto/objeto, activo/pasivo, por observador/observado, donde ninguno es pasivo y ambos se transforman en el proceso de la observación. No hay centro ni periferia que no se levante en una observación, puesto que lo que se considera centro o periferia depende siempre y en cada momento de la posición de un sistema observador que lo define y exactamente igual sucede con las otras distinciones (sujeto/objeto). En palabras de Baudrillard:

Science has got it wrong. It is true that thanks to the progress of analysis [sic] and technique, we actually discover the world in all its complexity—its atoms, particles, molecules, viruses. But never has science postulated, even as science fiction, that things discover us at the same time that we discover them, according to an inexorable reversibility. We always thought that things were passively waiting to be discovered, in much the same way that America is imagined to have been waiting for Columbus. But it is not so. At the moment when the subject discovers the object—whether it is an “Indian” or a virus—the object makes a reversible, but never innocent, discovery of the subject. More—it is actually a sort of invention of the subject by the invented object. (“The Murder of the Real,” 75-76)

Esto se relaciona directamente con el tema de la identidad como algo no estático ontológicamente, sino construido al interactuar con el otro, con el objeto descubierto. Ya hemos visto cómo la narrativa sistémica concibe la identidad como algo no estable, pues se construye en interacción con el entorno y los otros yoes sistémicos. En la actualidad es obvio que las identidades nacionales se van redefiniendo debido al multiculturalismo de las grandes ciudades y a la tendencia global a una sociedad transnacional mediatizada. Sin embargo, la identidad es un tema cada vez más relevante precisamente por el fenómeno de la globalización, pues el mercado global adapta sus contenidos a los gustos e identidades locales. “Capital is global; identities are local or national” (Castells 72). En otras palabras, lo local influye a lo global y viceversa, y las identidades—comodificadas en no pocas ocasiones—se ven afectadas y transformadas constantemente por esta negociación entre los diferentes niveles de las redes locales, regionales, nacionales y globales. Si no hay identidades sólidas entonces no tiene sentido una novela de personajes sólidos, sino una novela sistémica que transforme las identidades dependiendo de las observaciones e interacciones entre sus yoes sistémicos y sus entornos. Internet es un buen ejemplo de la expresión de identidades líquidas donde “los consumidores de información se convierten en productores” (Contreras 136). No son pasivos, sino que pueden interactuar y manipular su propia identidad constantemente. La narrativa sistémica representa muy bien dichas modificaciones e interacciones en su estructura de índole hipertextual. Dicha estructura se observa claramente en las últimas páginas (364-65) de *Cosmofobia* donde se encadenan, uno tras otro, algunos de los muchos personajes que han aparecido en la novela y, por ende, también sus historias.

Uno de los motivos que se repiten reiteradamente en la novela es la afirmación de que “el barrio es multicultural, no intercultural” (27). Esto tiene sentido, pero no desde lo explicitado en la novela: “las comunidades se toleran, pero no se mezclan” (27), sino desde la siguiente observación de Contreras: “La interculturalidad es una contradicción desde su propia nominación; cuando varias culturas se entrecruzan, la mezcla que resulta es una nueva cultura emergente. La hibridación y la liminalidad en los textos originan nuevas culturas que se prestan a combinar sus signos de identidad” (11). Y esto se aprecia en las narrativas sistémicas al observar cómo los yoes sistémicos se mueven en un ambiente transcultural que no es sino el fruto emergente de todas las interacciones entre personajes con diversos bagajes y trasfondos culturales. “Multiculturalism is the norm rather than the exception in our world” (Castells 124). Por ello, las narrativas sistémicas cuestionan consistentemente la idea de la existencia de identidades fijas y aisladas (ya sea identidad nacional, cultural, sexual, o de cualquier otro tipo).(3)

Lo verdadero es un momento de lo falso plantea una estructura con características muy similares a la novela tratada anteriormente y, por ende, no se procederá a explicar en detalle dichas características por no caer en más redundancias de las necesarias. Esta obra gira en torno a la violenta muerte del joven cantante de un grupo de música, Pumuky. La novela se divide en varios apartados no numerados que ocupan varias páginas y que pueden estar escritos en cursiva o con grafía normal. Los fragmentos en cursiva corresponden a varios narradores intradieгéticos que están siendo entrevistados por una persona que quiere escribir un libro sobre Pumuky, por lo que el narratorio (aun a riesgo de caer en alguna falacia formalista) coincidiría con la autora. El resto de los apartados son liderados por un narrador heterodieгético que focaliza en varias de las personas que conocieron a Pumuky(algunas coincidirán con los narradores mencionados antes) y que

se toma ciertas libertades metaficcionales. El recurso de los narradores que supuestamente están siendo entrevistados por una escritora con el fin de escribir una novela—aunque realmente se trata de monólogos ya que las preguntas de la entrevistadora no suelen aparecer explícitamente—ya fue empleado con anterioridad, como hemos visto, por Etxebarria en *Cosmofobia*. Además, se encuentran intertextos constantes entre ambas novelas (Yamal, propietario de La taberna encendida, o Sonia la Chunga, por ejemplo, aparecen en las dos obras). En cambio, si bien *Cosmofobia* reflejaba el Madrid multicultural en torno a un centro social del popular barrio obrero de Lavapiés, *Lo verdadero es un momento de lo falso* retrata un ambiente madrileño más selecto relacionado con la industria del entretenimiento (mundo de la moda, editorial, musical, etc.). No en vano, algunos personajes hablan explícitamente sobre las teorías de Guy Debord, quien denominó a la sociedad contemporánea “la sociedad del espectáculo,” como indica el título de su obra más conocida. En la novela también aparecen otros autores y conceptos asociados con el pensamiento postmoderno y postestructuralista, como la hiperrealidad de Jean Baudrillard o los mecanismos de control sistémico que revela Michel Foucault. En otras palabras, Etxebarria pretende asociar la estructura de la novela con los guiños críticos explícitos contenidos en ella.

Lo más interesante de esta novela no son los constantes clichés sobre sexo y psicología que inundan sus páginas, ni tampoco el mundo de mentiras, promiscuidad y banalidad en el que se mueven sus personajes. Tampoco aporta nada nuevo el tema explícito de la cultura del nuevo capitalismo como fuente de hiperrealidad, ni la trama de supuesta novela negra en que nunca se llega a resolver el misterio de la muerte de Pumuky (puesto que la subversión de la novela negra se ha convertido ya en la norma, lo raro sería escribir una novela detectivesca de estructura clásica en el siglo XXI). Lo

que más atención merece es, en cambio, la estructura en forma de red que se forma al interconectar todas las relaciones personales en torno a Pumuky. Lo importante, por ende, no es el objeto o el individuo en sí mismo, sino las relaciones que lo construyen y posibilitan. El mayor acierto de esta novela quizá sea el participar de este paradigma constructivista que bebe de la teoría de redes y sistemas, y se basa en la conectividad de todo a muchos niveles (económicos, afectivos, ambientales, etc.)

Pumuky, una vez que el lector ha yuxtapuesto todas las perspectivas de la novela, no deja de ser la construcción que de él hacen los que le han tratado con más o menos intensidad. La perspectiva depende del lugar que cada observador ocupa en la red de relaciones de Pumuky. En una red social las relaciones suelen ser multidireccionales y afectan a sus diferentes nodos, es decir, que no sólo los observadores de Pumuky le han transformando, sino que en dicho proceso de observación ellos mismos han sido transformados. Etxebarria parece intuir el enorme potencial de la estructura en red (con el que ya ha experimentado en algunas novelas anteriores), lástima que su obcecación con clichés temáticos repetidos hasta la saciedad devalúe dicho potencial. Sea como fuere, merece la pena mencionar que en esta novela aparece explícitamente en la primera página la tipología esquemática de la red social que se va a representar. En el centro de la red se sitúa Pumuky, de él salen vínculos a otros nodos hasta formar la red compuesta por los personajes (nodos) y sus conexiones (vínculos). No todos los vínculos son iguales, al leer el libro el lector comprobará que hay vínculos fuertes y vínculos débiles. Además, durante la novela, hay varias referencias también explícitas sobre la noción de red: “La vida se le presenta así como una enmarañada red de relaciones en la que todos, a la postre, están conectados unos con otros con apenas dos grados de separación” (34).

Romano, uno de los mejores amigos de Pumuky repite en varias ocasiones que “Pumuky ya ha pasado a ser parte de la hiperrealidad” (388), pues el propio libro que la escritora está componiendo a partir de las entrevistas ficticias no es más que el reflejo de la imagen mediatizada que otros tienen de Pumuky: “lo que usted va a hacer será en todo caso un retrato hiperreal de Pumuky” (390). Más que su imagen hiperreal, lo que la novela refleja es la diferente manera de ver a Pumuky desde varias perspectivas dependiendo del posicionamiento que en su red social tenga cada observador. Pero recordemos que la situación de cada nodo en la red y su relación con Pumuky también ha transformado a dichos nodos, por lo que la novela no hace un retrato de Pumuky, sino de su red social.

Ambas novelas suponen representaciones de redes sociales multiculturales. *Cosmofobia* es una red más descentralizada ya que no concentra su atención en un nodo central específico (como es el caso de Pumuky), sino que se basa en el espacio madrileño del centro social de Lavapiés. Otra diferencia radica en el tipo de multiculturalidad de dichas novelas. En *Cosmofobia* abundan más los personajes inmigrantes procedentes de varias culturas que o no trabajan o lo hacen en el sector servicios o en la economía informal y sumergida, mientras que en *Lo verdadero* hay muchos menos representantes de culturas no occidentales y la mayoría de los personajes no españoles pertenecen a una cultura de cosmopolitismo social y se dedican a la industria del espectáculo u otros negocios bastante lucrativos. Es decir que la globalización asimétrica queda reflejada, pues la primera novela representa el lado oscuro de la globalización y la segunda el lado más amable (y en ocasiones banal), aunque en ambas novelas haya elementos de los dos lados. En otro orden de cosas, dado que estas novelas dan voz directamente a multitud de personajes con diferentes bagajes culturales, la oralidad es en ellas un elemento dominante. Por otro lado, otra constante en estas obras

es el abuso incomprensible del vocabulario sexual y del número de diálogos o encuentros sexuales entre los personajes, lo cual tiene el extraño efecto de acabar desnaturalizando la sexualidad por exceso. Esta característica que para parte de la crítica pudo resultar reivindicativa en los noventa, especialmente al incluir “sexualidades disidentes” como nota Carmen de Urioste en relación a sus novelas de esos años, acaba ahora por convertirse en lugar común. En un siglo XXI globalmente dominado por la ideología neoliberal y donde el capitalismo exacerbado no parece reaccionar a su propia insostenibilidad ecológica y social, las representaciones banales y reiterativas de sexualidades no sólo están perdiendo cualquier tipo de potencial político subversivo, sino que al contrario, parecen ser fruto de la ideología dominante que promueve un hedonismo individualista consumista y postpolítico. Se trata de un sistema que promueve la gratificación inmediata y las conexiones débiles, lo cual desemboca en una sociedad poco cohesionada y nada comprometida políticamente.

Lucía Etxebarria no llega a explotar el potencial que la noción de red tiene como posibilidad de resistencia sistémica (lo que sí hará, por ejemplo, Belén Gopegui). Etxebarria se queda en una forma arquitectónica sin fondo. Quizá sea porque su discurso narrativo parece sentirse cómodo con el sistema capitalista global en que se mueven sus personajes como consumidores y objetos de consumo. Da la impresión de que estos personajes no hacen sino contribuir a reforzar las estructuras sociales que les aprisionan al propagar los estereotipos sociosexuales de la cultura consumista mediática y materialista de manera acrítica. Lo cual hace pensar en las advertencias de algunos críticos culturales postmarxistas, como Slavoj Žižek o Terry Eagleton, que se preguntan si no será el multiculturalismo laico y despolitizado dominante en las sociedades occidentales actuales la ideología del nuevo capitalismo. Es decir, que quizá la lucha por

las diferencias culturales y el reconocimiento de las identidades marginales, si se despolitiza, “deja intacta la homogeneidad de base del sistema capitalista mundial” (Zizek 59), que acepta cualquier diferencia siempre y cuando pueda ser consumida o consume. “No way of life in history has been more in love with transgression and transformation, more enamoured of the hybrid and pluralistic, than capitalism” (Eagleton 119).

Las redes sociales tienen un potencial enorme para modificar el sistema (aunque bastante menor del que pensaban los utópicos *cyberpunk* de los 90), sobre todo en una cultura digital global y descentralizada: “If power is exercised by programming and switching networks, counter-power, the deliberate attempt to change power relationships, is enacted by reprogramming networks around alternative interests and values, and/or disrupting the dominant switches while switching networks of resistance and social change” (Castells 431). Esos intereses y valores alternativos se echan de menos en las dos novelas de Etxebarria, que parece haberse quedado sólo con la parte meramente lúdica de un tipo de postmodernismo políticamente inocuo y obsoleto a estas alturas de la postmodernidad tardía, y no con el potencial para la resistencia que las lecciones digeridas de dicho postmodernismo pueden aportar. En conclusión, las obras de Etxebarria reconocen el atractivo de las redes sociales, pero no su poder transformador.

Notas

(1). Encontramos antecedentes en el existencialismo que considera que “el otro” es necesario para que “el uno” se conceptualice a sí mismo y llegue a completar su propia imagen de sí. Este concepto ha sido bastante importante para el pensamiento de Unamuno. En *Tres novelas ejemplares y un prólogo*, el escritor menciona la teoría de Oliver Wendell Holmes sobre los tres Juanes y los tres Tomases donde se hace evidente la importancia del otro en lo que uno es.

(2). Un antecedente proto-hipertextual sería la obra de Cela *Tobogán de hambrientos* (1962), que no tiene acción alguna y consiste en personajes encadenados uno tras otro. Otra obra de Cela, que lleva la interrelación de personajes a sus máximas consecuencias hasta el punto de mezclar vivos y muertos, es *Madera de Boj* (1999). Jorge Luis Borges, por otro lado, es considerado como un precursor de la narrativa hipertextual como juego intelectual.

(3). Para una profundización en el tema de la identidad sexual como algo fluctuante véase el libro de Margaret G. Frohlich en el que se comenta lo siguiente en relación a la novela de Etxebarria, *Beatriz y los cuerpos celestes*: “Beatriz does not fit nicely into any category and her subject positions are multiple and even contradictory” (126).

Obras Citadas

Abrighach, Mohamed. *La inmigración marroquí y subsahariana en la narrativa española actual*. Agadir: ORMES, 2006.

Beck, Ulrich. *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós, 1994.

Baudrillard, Jean. "The Murder of the Real." *The Vital Illusion*. New York: Columbia UP, 2000. 59-96.

Bertalanffy, Ludwing von. *General System Theory*. Rev. ed. New York: George Braziller, 2006.

Biocca, Frank. "The Evolution of Interactive Media." *Narrative Impact. Social and Cognitive Foundations*. Eds. Melanie C. Green, Jeffrey J. Strange, and Timothy C. Brock. Mahwah: LEA, 2002.
97-130.

Capra, Fritjof. *La trama de la vida. Una nueva perspectiva de los sistemas vivos*. Trad. David Sempau. Barcelona: Anagrama, 1998.

Castells, Manuel. *Communication Power*. New York: Oxford UP, 2009.

Chalaby, Jean K. *Transnational Television in Europe. Reconfiguring Global Communications Networks*. London/New York: I. B. TAURIS, 2009.

Christakis, Nicholas A. and James H. Fowler. *Conectados. El sorprendente poder de las redes sociales y cómo nos afectan*. Trad. Amado Diéguez, Laura Vidal and Eduardo Schmid. Madrid: Taurus,
2010.

Contreras, Fernando R. *Sociedad interconectada, cultura desconectada*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Trans. Brian Massumi. Minneapolis/London: U of Minnesota P, 1987.

Eagleton, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.

Etxebarria, Lucía. *Cosmofobia*. Barcelona: Destino, 2007.

---. *Lo verdadero es un momento de lo falso*. Madrid: Suma de Letras, 2010.

Francese, Joseph. *Narrating Postmodern Time and Space*. New York: State U of New York P, 1997.

Frohlich, Margaret G. *Framing the Margin: Nationality and Sexuality Across Borders*. Tempe: AILCFH (Serie Victoria Urbano de Crítica), 2008.

Goleman, Daniel. *Social Intelligence. The New Science of Human Relationships*. New York: Bantam, 2006.

Graham, Helen and Antonio Sánchez. "The Politics of 1992." *Spanish Cultural Studies: An introduction*. Eds. Graham Helen and Jo Labanyi. Oxford: Oxford UP, 1995. 406-18.

Latour, Bruno. *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network Theory*. New York: Oxford UP, 2005.

López-Quiñones, Antonio Gómez. “La península ingrávida: Sobre la novela española contemporánea.” *ALEC* 32.1 (2007): 37-88.

Noya Miranda, Javier et al. *Internacionalización, crecimiento y solidaridad. Los españoles ante la globalización*. Madrid: Tecnos, 2010.

Prince, Gerald. “The Disnarrated.” *Style* 22 (1988): 1-8.

Ross, Catherine Bourland. “Sex, Drugs and Violence in Lucía Etxebarria’s *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*.” *Novels of the Contemporary Extreme*. Ed. Alain-Philippe Durand and Naomi Mandel. London/New York: Continuum, 2006. 153-62.

Ryan, Marie-Laure. *Avatars of Story*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2006.

Spires, Robert C. “Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium.” *ALEC* 30.1-2 (2005): 485-512.

Tsuchiya, Akiko. “Gender, Sexuality, and the Literary Market in Spain at the End of the Millennium.” *Women’s Narrative and Film in Twentieth-Century Spain*. Ed. Ofelia Ferránand Kathleen M. Glenn.

New York/London: Routledge, 2002. 238-55.

Urioste, Carmen de. “Sexualidades disidentes: dos novelas de Lucía Etxebarria.” *Novela y sociedad en la España contemporánea (1994-2009)*. Madrid: Fundamentos, 2009.

José Revueltas escritor de cine:

el guión *Los albañiles*, adaptación de la novela de Vicente Leñero

[Alessandro Rocco](#)

Universidad de Bari “Aldo Moro” (Italia)

Si entendemos la *filmografía* de un escritor como el conjunto de los films en cuya realización éste figura como guionista, excluyendo las adaptaciones de sus obras realizadas sin su directa participación, entonces tenemos que la filmografía del escritor mexicano José Revueltas, establecida en base al trabajo de Emilio García Riera, empieza con la adaptación de un cuento de Jack London en 1944, y finaliza con la adaptación de su propia novela *El apando* en 1975, realizada en colaboración con José Agustín. Comprende veintiseis películas realizadas con guiones escritos por el autor, en algunos casos con argumento original del mismo, casi siempre en colaboración con otros escritores. Entre ellas, recordemos como ejemplos, *La otra*, de 1946, *La diosa arrodillada*, de 1947, *La casa chica* de 1949, *Rosaura Castro* de 1950, *El rebozo de soledad* de 1952, todas ellas dirigidas por Roberto Gavaldón; *La ilusión viaja en tranvía* dirigida por Luis Buñuel en 1953; *Donde el círculo termina* dirigida por Alfredo B. Crevenna en 1955; *Sonatas* dirigida por Juan Antonio Bardem en 1959 (Revueltas *El conocimiento cinematográfico* 1981 158-163).

También existen otros “trabajos cinematográficos (entre adaptaciones, argumentos originales, esquemas, etcétera) que se encontraron en los papeles del autor”, como, por ejemplo, un texto titulado *Los albañiles*, sin fecha, descrito como un “análisis para el tratamiento de la novela del mismo nombre de Vicente Leñero” (Revueltas 1981 161-162). El guión completo, resultado de la adaptación realizada por Revueltas de la

novela, se publicó en 1983, por la editorial Premiá de la ciudad de Puebla, en México (Revueltas 1983). José Revueltas lo escribió en 1967, y en el prólogo de la edición, fechado octubre de 1980, Vicente Leñero recuerda que la propuesta de encargarle la adaptación cinematográfica de la novela a Revueltas había sido de Rubén Broido, quien soñaba con dirigir la película, y que él mismo la acogió con entusiasmo, siendo ya en aquel entonces gran admirador del autor de *Los errores*, novela publicada en 1964 (8). Como es sabido, el guión que, años más tarde, fue utilizado para llevar a la pantalla *Los albañiles* no fue el de Revueltas, sino otro, escrito por el mismo Leñero con la colaboración del director de la película, Jorge Fons, en 1976. El texto de Revueltas, que nunca llegó a filmarse, permaneció entonces olvidado, hasta que, a principios de los ochenta, se publicó, en cuanto “pieza de literatura cinematográfica” con el intento de “ilustrar y rescatar una parte de la actividad como guionista del gran escritor mexicano”, como escribe Leñero en el prólogo (13).

Como ya se ha dicho, la actividad como guionista de José Revueltas fue sumamente rica y productiva, y en muchos casos consistió en la adaptación cinematográfica de textos literarios, como puede comprobarse en base a las fichas técnicas de algunas de las películas de su filmografía, como por ejemplo *Cantaclaro* de 1945, adaptación de la novela de Rómulo Gallegos; *La otra*, adaptación de un relato de Ryan James; *A la sombra del puente* de 1946, adaptación de una pieza de Maxwell Anderson; *Las tres perfectas casadas* de 1952 adaptación de la pieza de Alejandro Casona; o *El apando*, adaptación de su homónima novela. Tenemos también noticia de que Revueltas escribió las adaptaciones de sus novelas *El luto humano* y *Los muros de agua*, y que filmó (sin editarla) una adaptación de su cuento “Cuánta será la oscuridad” (de *Dios en la tierra*) (Revueltas 1981 162).

Veamos, por lo tanto, en qué consiste la “adaptación” cinematográfica de un texto literario; y más precisamente, cómo Revueltas entendía y llevaba a cabo el trabajo de adaptación cinematográfica.

El mismo autor lo explica, partiendo, ante todo, de una premisa general, a saber, que “la versión cinematográfica de un material no cinematográfico (es decir, no escrito específicamente para cine), no puede someterse literalmente a éste, sino que ha de ser, *en todos los casos*, una reversión del mismo al lenguaje propio y privativo del cine” (Revueltas 1981 56).

Para explicar el método de tal reversión del material no cinematográfico al lenguaje del cine Revueltas indica que es necesario “someter dicho texto a un *análisis literario* que ponga al descubierto las implicaciones *fundamentales* contenidas en el mismo”; y enumera tres objetivos fundamentales de este análisis literario:

a]Cuál es la *intención sustantiva* que se propone ese material y cuáles son los elementos o factores convergentes que contribuyen a realizar dicha intención.

b] En qué punto culmina la *intención sustantiva*, y cuál es el grado de convergencia hacia ella de los elementos o factores componentes que contribuyen a realizarla.

c]Cuál es la ordenación en que están dispuestos los elementos convergentes por cuanto al grado de su convergencia respecto a la intención sustantiva, y cuál es la forma en que mutuamente se condicionan entre sí a lo largo de su trayecto hacia el punto culminante (56).

Ya resuelto el análisis literario del texto que se quiere adaptar, es preciso pasar a la segunda fase del trabajo: el “análisis cinematográfico del mismo texto”, que comprende las siguientes operaciones básicas:

a] exclusión de los elementos innecesarios, transformación adecuada de los demás y creación de *elementos nuevos*, ya sea que éstos se encuentren implícitos en el texto original o que no existan y deban ser inventados.

b] ordenación de los elementos dentro de un rígido principio de unidad de propósitos y sujetos de modo invariable a una progresión ascendente hacia el punto donde debe culminar la intención sustantiva (56-57).

Todo ello, como dice el autor, “a fin de descubrir las equivalencias que deben proyectarse en la pantalla” (56). Como podemos observar en estas citas, Revueltas intenta exponer un método “exacto” del trabajo de adaptación: descubrir la *intención*

sustantiva del texto que se pretende adaptar, junto con la convergencia y la ordenación de los otros elementos, para revertir el material narrativo a una nueva ordenación y disposición de elementos, regida por una *intención sustantiva* que funciona como “equivalente”, en términos del lenguaje del cine, a la del texto literario. De esta forma, las operaciones de análisis descritas por Revueltas, permitirían revertir la estructura del texto literario a una estructura propia del cine, respetando las equivalencias de los componentes, de su ordenación y de la *intención sustantiva*. La selección, transformación e invención de elementos, momentos necesarios de la adaptación, parecen estar, en el discurso de Revueltas, estrictamente vinculadas a las características y propiedades formales de los distintos lenguajes artísticos en que se dan los textos, ya sean novelas, cuentos o piezas teatrales, en su pasaje hacia la forma del guión cinematográfico. Es decir que, aunque deje bien claro que el resultado de la adaptación es un texto nuevo, distinto, y nunca una traducción literal, Revueltas parece enfatizar que se trata de una diferencia debida principalmente, o exclusivamente, al hecho de pertenecer a un género o a un lenguaje artístico distinto. Por lo tanto, el buen adaptador debe ser un buen analista literario y un buen conocedor del lenguaje del cine, pero, al parecer, no necesariamente un “creador”. Sin embargo, no es difícil entender que, en el marco de las necesidades de la reversión al lenguaje “propio y privativo del cine” del material de un texto literario previo, actúa, en mayor o menor medida según los casos, la aportación creadora del escritor que realiza la adaptación.

Bien enfocaba la cuestión Vicente Leñero, en el prólogo de la edición del guión *Los albañiles* de José Revueltas, donde, con respecto a la adaptación a una forma fílmica del material de la novela, escribía:

Las primeras páginas del guión me encandilaron: el trazo cinematográfico de don Jesús correspondía muy bien al velador de la novela. También me gustaron los desdoblamientos, apenas sugeridos en la obra pero a los que el cine podía enriquecer notablemente con el recurso directo de la imagen: un mismo actor – proponía Revueltas – debería interpretar a don Jesús muchacho, a Isidro y al hijo de Jacinto, y una misma actriz a Celerina y Encarnación, lo cual era un acierto (Revueltas 1983 8-9).

Pero en seguida recordaba y subrayaba "la desilusión que me produjeron dos licencias que se tomó Revueltas en la adaptación: desentenderse de la investigación policial y dar una solución al crimen. La primera podía resultar al fin y al cabo tolerable, pero la segunda me pareció una licencia excesiva que desvirtuaba por completo el espíritu de mi novela (9)."

¿Cómo puede explicarse esto? ¿No supo Revueltas reconocer la *intención sustantiva* de la novela de Leñero, que se sustenta en la imposibilidad de solucionar el caso del asesinato del viejo don Jesús? El mismo Leñero ofrece una convincente respuesta, con una importante reflexión de teoría literaria:

Son evidentes, en su guión, la presencia de algunas constantes, de algunas obsesiones de su narrativa. Mis personajes le sirven como pretexto para reconstruir un

mundo que le es propio, y el hecho de que se valga de ellos para llevarlos a su culminación y conformar un final innegablemente revueltiano, lejos de significar una traición a mi novela representa una forma de lectura activa donde las simpatías e identificaciones pesan más que las diferencias. Así como todo lector tiene derecho a hacer la lectura que se le antoje de una novela, de manera independiente a la voluntad de su autor, un lector-escritor como Revueltas ejercitaba ante *Los albañiles* no solamente ese mismo derecho, sino el derecho añadido *de recrear literariamente, cinematográficamente*, una obra en la que descubrió afinidades (9 cursiva mía).

Se trata, pues, en la adaptación, de una transformación, de una re-creación, que no sólo se debe a las distintas características de los géneros literarios -novela, cuento, texto teatral y guión cinematográfico- sino también a la poética y a la estética del autor que realiza la adaptación, desde el punto de vista tanto de su universo creativo en general (las “constantes” y las “obsesiones” de su narrativa), como de su concepción del funcionamiento del *film* (pero sin considerar aquí la problemática de los eventuales condicionamientos impuestos por el contexto y las relaciones de producción de la industria o la realidad cinematográfica en que se desarrolla la labor del guionista).

En efecto, como subrayaba Leñero en su prólogo, la re-escritura fílmica que Revueltas propone de la novela, parte de una transformación muy evidente y radical de la *intención sustantiva* original. En la novela se trata de una investigación policial que intenta reconstruir la dinámica de un delito, y que, sin lograr descubrir al culpable, y dejando abierto el misterio, presenta una serie de reconstrucciones hipotéticas, que involucran a todos los personajes como posibles asesinos. En el texto de Revueltas, en

cambio, tenemos el relato de una serie de circunstancias conflictivas que culminan con el asesinato del viejo, sin que quede ningún misterio sobre la identidad del asesino, ni sobre el móvil del crimen. Queda claro, entonces, que en la novela la *intención sustantiva* era precisamente la de dejar el caso sin solución, barajando las hipótesis para cuestionar la posibilidad misma de llegar a “la verdad” de los acontecimientos, casi afirmando la existencia de muchas verdades distintas. Revueltas crea, en cambio, una nueva *intención sustantiva*, seleccionando, de las muchas hipótesis de la novela, la línea de acción que a su entender presentaba las mayores potencialidades de impacto dramático, y reordenando otras situaciones en cuanto *elementos convergentes*, con el objetivo de crear cierto nivel de suspenso e incertidumbre en el lector-espectador con respecto al desarrollo y a la dinámica de los hechos. Esto último, relacionado a la expresión de la imaginación, del estado de ánimo, o de los relatos -no necesariamente certeros- de algunos personajes. En efecto, en la construcción dramática y narrativa del guión de Revueltas no se cuestiona la posibilidad de establecer la verdad, pero adquiere especial relevancia la expresión de una *dimensión subjetiva* de la narración, vinculada con la subjetividad de los personajes, donde los criterios de realidad y verdad de la representación se ponen en entredicho de manera no siempre inmediatamente reconocible; en el marco de una acción dramática en la que están fuertemente implicados los impulsos, los recuerdos, los engaños y las manipulaciones de los personajes.

Entonces, puesto que la reducción a una forma fílmica del material narrativo de una novela configura siempre una reinterpretación de la misma, el resultado de la adaptación de Revueltas de la novela de Leñero puede y debe entenderse como una obra propia de aquel, coherente con su poética y su estética narrativa. El análisis crítico del texto intentará, por lo tanto, un doble objetivo, a saber, el reconocimiento de los aspectos

más característicos y significativos del guión en cuanto a la expresión del “mundo literario” de su autor; y la reflexión sobre la forma filmica del texto como expresión del *conocimiento cinematográfico* del mismo en cuanto escritor y guionista.

Para entender cuáles pudieron ser, a nivel general, las afinidades que Revueltas descubrió en la novela de Leñero al recibir la propuesta de adaptarla, debe tenerse en cuenta la importancia que tiene, en la creación y en la reflexión literaria de nuestro autor, la representación de lo extremo, de lo marginal, de la alienación y deshumanización en la sociedad contemporánea, como se manifiesta de manera evidente, por ejemplo, en *Los errores*, y más tarde en *El apando*. De hecho, considerando que la novela *Los albañiles* representa una realidad y un contexto social degradado moral y materialmente, la adaptación de Revueltas, selecciona los aspectos *más* extremos de esa realidad, los más miserables, abyectos y violentos; excluyendo precisamente aquellos elementos que podían tener una significación positiva, principalmente el personaje del investigador, que en la novela se esfuerza por establecer la verdad sin emplear métodos violentos o abusos de poder.

No cabe duda de que, en el texto de Leñero, Revueltas podía encontrar un material narrativo ya muy bien dispuesto a ser recreado en términos de una poética de lo negativo; y es también evidente que, a pesar de todas las diferencias entre sus novelas y el guión que aquí analizamos, la realidad que en él se representa se adhiere perfectamente a la descripción del trabajo literario de Revueltas que propone Evodio Escalante en su ya clásico estudio (1979):

La enajenación de sus personajes, su “desprendimiento” y aniquilación dentro de un mundo no personal, la animalización generalizada, (exhalación u hormona que ningún personaje deja de secretar), los cuerpos baldados o monstruosos, los perros que se humanizan, o al revés, que se resisten tenazmente a humanizarse, y para terminar, las conexiones excrementales [...]

La enajenación, la degradación, la animalización crecientes no pueden entenderse desde una perspectiva humanista o piadosa. No están puestas ahí por obra de una decisión arbitraria o subjetiva del narrador, con el objeto de lograr un efecto (por ejemplo: el patetismo). Si el efecto se da o deja de darse, este es otro asunto: lo que al narrador le interesa, al menos en un primer término, es presentar lo que él cree que es el movimiento interno de la realidad, desplegar en los textos la lógica del mundo, su forma de devenir, con la mayor fidelidad posible, sin pensar en una fidelidad fotográfica, por supuesto, pues lo que el narrador se propone es captar el movimiento oculto de lo real, sus contradicciones y la forma en que estas contradicciones se exacerban y tienden a agudizarse hasta llegar a lo insoportable, a lo insufrible (26-27).

O a lo que escribe Florence Oliver sobre la “estética expresionista” de Revueltas, capaz de representar “las degradaciones sociales y morales o los errores de la historia” con un estilo que

maneja con eficacia tanto el horror como el grotesco. (247)

También se ha propuesto considerar la representación negativa que Revueltas hace de la sociedad mexicana, y especialmente su predilección por los personajes socialmente marginados, pertenecientes sociológicamente al lumpenproletariado, como una ‘denuncia’ del vacío político, de la ausencia de una auténtica política popular – comunista- en el país. Bruno Bosteels, que se refiere a la tensión estructural entre las dos tramas de *Los errores* -“la del bajo mundo o el hampa, con sus prostitutas, proxenetas, pequeños delincuentes y artistas de circo, y la del Partido Comunista, con sus militantes de base, sus cuadros y sus intelectuales” (121)- escribe que

no cabe duda que la mera persistencia del hampa, abandonada a su pobre suerte lejos de los debates altisonantes entre líderes e intelectuales del partido, sirve para desenmascarar de forma brutal la hipocresía de este último [...] parece como si todo este bajo mundo, por su mera existencia física, denunciara a gritos el vacío de un deber-ser, como la tarea de una revisión ética o moral de la política comunista realmente existente (122-123).

En todo caso, Revueltas toma de la novela un mundo de miseria y marginalidad moral y material, y lo re-estructura, para descubrir en él su propio movimiento hacia la extremización y profundización de lo negativo; una tensión que, en lugar de lograr una vía de escape liberadora, culmina en una descarga de violencia aniquiladora y desconcertante. No hay que olvidar, a este respecto, que si bien Revueltas nunca abandona

la convicción de que las leyes de la dialéctica explican y describen el movimiento profundo de la realidad, sin embargo su concepción de la misma es compleja, y no se limita a la idea de la síntesis de contrarios como progreso ascendente, sino que también comprende la posibilidad de la “síntesis negativa”, como apunta Escalante (1979):

Ciertamente, Revueltas no ha hipotecado esta dialéctica, pero tampoco se ha hipotecado a sus ilusiones. Para él, no todas las síntesis son “ascendentes”; también es pensable una síntesis negativa, un movimiento progresivo en sentido inverso, precisamente el movimiento que le interesa explorar, al menos en su literatura. [...] Revueltas tenía elementos para fundamentar una dialéctica capaz de incluir no sólo el movimiento ascendente, progresivo, confortable, conciliador, sino también los procesos de una pauperización que debe exacerbarse hasta el límite de lo insoportable para hacer posible, así la desaparición del sistema que lo genera. (72-73)

En el guión *Los albañiles* Revueltas construye, entonces, una representación de la realidad muy semejante a la que había realizado a través del mundo del hampa en *Los errores*, o del contexto de la cárcel en *El apando*; una representación en la que los marginados, y el lumpenproletariado en general, terminan siendo la clave para la comprensión del funcionamiento de la realidad. Un realismo que ama las situaciones límites y los excesos, las degradaciones morales y sociales.

Pero pasando ahora a examinar más detalladamente la construcción del guión en cuanto texto *filmico revueltiano*, el primer punto a considerar es la importancia que el

mismo Revueltas le otorgaba al establecimiento del espacio o lugar donde acontece la historia en la escritura de un guión, como queda claro en la descripción que él mismo hace de su método de trabajo, refiriéndose específicamente a la transcripción cinematográfica de un texto literario: “Ante todo, la primera exigencia sería la de establecer desde un principio, en forma que no admita dudas, el sitio de la acción” (Revueltas 1981 64). “Primero anoto el material que tengo a mi disposición, generalmente lo reestructuro, pues el argumentista dice: -caminaba por la calle y se encontró a mengano- todo esto tiene que *visualizarse de alguna manera: ¿qué calle? ¿cómo?*” (Meyer 101 cursiva mía).

En *Los albañiles* es evidente la indicación inicial de una clara referencia de unidad y desarrollo espacio-temporal, constituida por la celebración en la obra de la fiesta del 3 de mayo, y también la preparación de la función de la habitación 201 del edificio como escenario de los momentos tópicos de la historia. El autor aprovecha además la evolución de la fiesta para ir conformando un ambiente cada vez más conflictivo, caótico y grotesco, debido al aumento de la borrachera general, como principal elemento de caracterización de la atmósfera del relato, haciendo de la simple indicación del transcurrir del tiempo un elemento enriquecedor de la evolución dramática.

En base a la construcción dramática, es posible distinguir en el guión dos partes. En la primera, la narración plantea el estadio inicial de la que será la línea de acción principal, pero presentada entre varios otros sucesos y antecedentes, sin que quede claro todavía cuál será el que prevalecerá como línea de acción principal. En la segunda, en cambio, la línea de acción queda cada vez más manifiesta, y se desarrolla sin interrupciones o digresiones, con gran habilidad de gestión dramática.

El desarrollo del relato se da como sucesión de choques y conflictos entre varios personajes, a partir del planteamiento del estadio inicial de la relación entre don Jesús e Isidro. Rápidamente se plantea al personaje de don Jesús como “centro de atracción” de los conflictos que se suceden, ya que los choques van estallando prevalentemente contra este personaje, y se muestra como va creciendo el odio hacia él, y cómo se va configurando su posible muerte, la intención de matarlo de varios otros personajes. Debido a la importancia que tienen los aspectos psíquicos y psicológicos en la historia del guión, es necesario considerar y analizar los procedimientos que Revueltas emplea para expresarlos. De hecho, los antecedentes explicativos de las actitudes del personaje de Jacinto, o los relatos manipuladores de los que se vale don Jesús para controlar psicológicamente a Isidro, como también los momentos de fuerte intensidad “mental” del odio de Jacinto, del Chapo y de la Malena contra don Jesús; todos ellos se expresan en el guión a través de un manejo muy hábil y creativo de las posibilidades del montaje en sus múltiples aspectos. No está de más recordar, a este respecto, que Revueltas entendía el montaje, siguiendo la línea de los grandes cineastas soviéticos de los años veinte (principalmente Eisenstein y Pudovkin), como el principio constructivo general del film, que preside todos sus momentos, y se puede concebir en todos sus niveles: desde el “emplazamiento de la cámara”, como “montaje dentro del cuadro con la cámara fija”, hasta el “montaje de las secuencias que hábilmente yuxtapuestas logran en el espectador el impacto requerido por el cinedrama” (Revueltas 1981 143-144).

Resumiendo la parte inicial de la trama del film (sec. 1), vemos que don Jesús hace beber a Isidro, y el narrador explica la actitud “anfibológica” del viejo, que tiene “la misma intención evasiva, apenas insinuante, de quien reprime un deseo que no puede manifestar ante los demás, pero cuyo derecho a sentirlo ya le ha sido tácitamente acordado

por su objeto” (Revueltas 1983 22-23). Más adelante (sec. 2), dicha intención se hace más explícita, cuando el viejo lleva a Isidro, ya del todo borracho, a la habitación 201, y se va introduciendo también, en los diálogos, el tema de los celos del viejo por la Celerina, la novia de Isidro. Empieza aquí una cadena de momentos conflictivos: Jacinto entra en la habitación 201 en defensa de Isidro; luego, al volver al patio externo donde sigue la fiesta, el mismo Jacinto se lanza contra otros albañiles para defender el honor del maestro de la obra, el Chapo, del que los otros dicen que tiene una relación con la mujer de don Jesús. Don Jesús, que parece haber escuchado todo, se lanza a su vez contra el Chapo; y después, Jacinto, ya muy borracho, le habla al Chapo con una actitud que “se dirige de la amistad al odio, agradece los favores recibidos y casi de inmediato se resiente con el sordo agravio por haberlos recibido” (33).

La continuidad espacio-temporal de la narración se interrumpe en este momento, dando lugar a dos largos flashbacks sucesivos, uno sobre el pasado de Jacinto, y otro sobre el pasado de don Jesús. El segundo flashback se interrumpe a su vez por la inserción de una secuencia cuya relación temporal con el momento de la fiesta no queda clara, pero sí su relación dramática, ya que muestra al viejo don Jesús que se aprovecha sexualmente de Isidro invitándolo a acostarse junto a él mientras termina de contarle la historia de su vida. Además, al terminar el segundo flashback, el mismo don Jesús ofrece la clave para relacionar dramáticamente el contenido del flashback con la situación principal, afirmando que: "Todo esto que te he contado no ha sido para otra cosa sino para que sepas de a cómo se rifan las mujeres. No hay una buena. Así que cuidate de la Celerina [...] Tráete un día de estos a la Cele y yo te la preparo para que le des el llegue... ¿juega? (82)."

La dimensión subjetiva de la narración en el guión se manifiesta de distintas maneras, como por ejemplo cuando el relato filmico muestra que un personaje miente al

relatar o recordar su pasado (es el caso de Jacinto); o cuando expresa la manipulación discursiva de un personaje que pretende sugestionar y mantener el control psicológico de otro (don Jesús con Isidro). También cuando, al mostrar una acción, indica que se trata de la expresión de una intención, de una acción imaginada (el Chapo que mata a don Jesús), o incluso deja en la incertidumbre sobre la naturaleza real o imaginaria, presente o futura, de otra acción (Jacinto que parece estar a punto de matar a don Jesús).

En el primer caso (sec. 6), que se da a partir del discurso de Jacinto dirigido a el Chapo, se presenta una contradicción evidente entre la voz en *over* del personaje que cuenta y la representación escénica correspondiente, es decir entre la banda sonora y la banda visual del relato filmico:

Jacinto trabaja como caminero en la construcción de una carretera. [...] Un trabajo pesado, bestial, agotador, en contraste irónico con lo que dice la voz de Jacinto, que se escucha en OS.

VOZ JACINTO (OS): ...Allá en Ixtlán tenía yo buen trabajo, pues has de saber que tengo mis letras... (35)

El segundo es más complejo, y comienza con el segundo flashback del guión (sec. 10), cuya inserción se apoya en la imagen de la Malena, seguida de espaldas por la cámara mientras camina, como elemento de transición para el cambio de tiempo y de lugar de la acción. La Malena se encuentra, en el flashback (sec. 10-13), en un campo de

paracaidistas, caminando hasta la choza de su amante. Aquí el guión propone lo siguiente:

En este punto la acción se desenvuelve hacia atrás, como si la película corriera al revés y los movimientos regresaran a su punto de partida. De este modo aparece la acción que contiene sucesivamente, a partir del final de 13, la secuencia 12, la secuencia 11, y la parte final de la secuencia 10 donde se ve a Malena, de espaldas a la cámara, *antes* de entrar a su choza. De aquí en adelante, la película corre normalmente (49-50).

Pero ese correr normalmente muestra una acción distinta de la anterior. El procedimiento de *rewind*, muy inusual, puede significar simplemente la sucesión entre las dos acciones representadas, pero no por ello deja de suscitar cierta extrañeza en el lector-espectador, incluso hasta hacerlo dudar de la veracidad de la narración. En efecto, a partir de este momento, la complejidad de la construcción narrativa aumenta cada vez más. La acción anterior termina con la toma de don Jesús en su choza, amarrado para que no se lastime durante un ataque de epilepsia, y con el rostro contra el suelo. Con las voces fuera de campo, Malena y su amante hablan de encerrarlo en un manicomio. Después vemos a don Jesús en su bodega en la obra, una noche de lluvia, con una transición que se da por reiteración del motivo del ataque de epilepsia (sec. 18): “Don Jesús se retuerce en el suelo, con la mirada fija en un punto fuera de cuadro” (56). Luego, como si se tratara de un recuerdo del viejo -a partir de su mirada fija en el vacío- sigue un INTER FLASHBACK en el que lo vemos con Isidro en la bodega, otra noche de

lluvia, aprovechándose del joven mientras le cuenta “cómo la muy desgraciada de mi vieja [...] junto con su querido me mandaron al manicomio” (57). El guión retoma ahora la continuidad narrativa del segundo flashback, mostrando el ingreso y la permanencia de don Jesús en el manicomio -donde sufre atroces violencias-, pero ya claramente indicado como relato intradiegético del personaje. El *rewind* anterior, entonces, adquiere *a posteriori* el significado de marca subjetiva de la narración, señal de una posible manipulación del relato. Lo que queda confirmado más adelante, cuando empieza un flashback en el flashback -un relato en el relato- en el que don Jesús le cuenta a un doctor del manicomio su juventud en el pueblo de Salvatierra, pero siempre como relato dirigido a Isidro (sec. 23).

Por lo tanto, todo lo “extraño” de este relato puede interpretarse como la expresión de la manipulación realizada por don Jesús para impresionar y sugestionar a Isidro. Manipulación que, como hemos visto, tiene su marca inicial en el insólito recurso del efecto *rewind*, así como más adelante queda indicada por los procedimientos de montaje que crean el efecto onírico, surreal y fantástico del relato de la juventud de don Jesús. Como ejemplo, véase cómo describe Revueltas una de las escenas que don Jesús le cuenta a Isidro, supuestamente ocurrida en el camposanto de Salvatierra (sec. 27):

El rostro de don Jesús (aún visto como Isidro) se encuentra hundido en la tierra de la tumba. Poco a poco levanta la cabeza. A poca distancia, arrástrandose contra la tierra, como si reptara, se aproxima una mujer de una belleza extraordinaria y diabólica, pero

completamente real y tangible. Se besan con intenso ardor. Mientras se sugiere la posesión, el rostro de la mujer va sufriendo alteraciones, en veces es Encarnación y luego la desconocida. Las manos de Jesús se deslizan hasta el vientre de la mujer y apartando el corpiño para acariciar aquella epidermis. Pero a tiempo que acaricia Jesús ese vientre, se va poblando de gusanos y de negras tarántulas que se deslizan con lentitud entre las entrañas descompuestas [...] (75)

Al concluir toda la anterior narración de don Jesús a Isidro, el guión vuelve a la situación inicial del film -la fiesta del 3 de mayo-, mostrando a el Chapo y a la Malena en un hotelucho en las proximidades de la obra, donde la mujer expresa el profundo odio que siente por don Jesús, y le pide a el Chapo que lo mate. El deseo de la mujer da lugar a una secuencia en la que el Chapo “piensa matar” a don Jesús, lo que queda indicado por la construcción interna de la secuencia misma, especialmente por el contraste entre la banda sonora y la banda visual:

La obra es recorrida por la cámara en todas direcciones. *Parece* como si la fiesta del 3 de mayo hubiera terminado, pero se escuchan todos los ruidos, las voces, las palabras y la música, que indica que la fiesta, en realidad, no termina todavía, aunque los personajes no sean visibles, por razones psicológicas, para quien recorre la construcción, desde le punto de vista de la cámara en busca de algo o de alguien. La soledad de la construcción es impresionante, impregnada como lo está, por el eco vivo de todos sus ruidos (84).

Después de matar a don Jesús en la habitación 201, el Chapo sale hacia el patio ocupando el punto de vista de la cámara, pero luego, al hacer ésta un PANN, se ve al Chapo que entra en cuadro procedente del hotel. De esta forma, la narración establece una transición, sin solución de continuidad escénica, entre la acción imaginada y la situación real de la fiesta. Inmediatamente después, Jacinto se da cuenta de que don Jesús está bailando con Isidro, y trata de separarlos, pero la acción se interrumpe. El corte nos traslada a un momento en que “la obra está vacía por completo, acaso una hora antes de que comience el trabajo de los albañiles, aunque no se establece en esta secuencia de qué día pueda tratarse” (88). Jacinto parece estar a punto de matar a don Jesús -siempre en la habitación 201- pero la acción otra vez se interrumpe, para mostrar nuevamente que “la fiesta de la Santa Cruz prosigue pero ya a un nivel delirante. Algunos albañiles roncan, tirados aquí y allá” (91), y tanto Jacinto como don Jesús están ahí, sin que haya pasado nada entre ellos. Debe notarse que en este caso no se indica si la acción es real o imaginaria, pero el montaje de las secuencias muestra que en realidad nada ha ocurrido, y la acción podría considerarse tanto una anticipación como una acción imaginada.

Después de estas dos secuencias ‘irreales’, la fiesta termina, y la narración retoma el hilo de la relación Isidro-don Jesús, mostrando al joven, alejado de su casa por su propia madre, que pasa la noche en compañía de don Jesús y termina por prometerle que le llevará a la Celerina. Se prepara de esta manera el principal punto de inflexión de la historia, constituido por la violación de la muchacha por parte del viejo (sec. 48, 50). El acto es una revelación del verdadero carácter violento de don Jesús, capaz de pasar de la simulación de victimismo por su miserable estado físico y por su falta de dignidad, a la

agresión sin escrúpulos de la muchacha indefensa. Inmediatamente después de la secuencia de la violación, el guión inserta (sec. 51) la visualización de la evocación de Isidro de sus primeros encuentros con la Celerina, para preparar y motivar su reacción al enterarse de lo que le ha hecho don Jesús. Es importante subrayar la manera en que Revueltas inserta estos recuerdos, cuando Isidro mira su reflejo en el espejo de una vidriería, y poco a poco éste refleja sus evocaciones (127).

Al concluir éstas, el guión añade: “las imágenes desaparecen en el espejo. El escaparate recobra su aspecto normal. Isidro se rasca la cabeza, como si sus recuerdos le suscitaran una especie de perplejidad que no puede explicarse” (130). Las evocaciones de Isidro son el prelude de su toma de conciencia, y ello explica que se visualicen enmarcadas en el espejo en el que el mismo Isidro se refleja. Isidro se mira a sí mismo a través de esas evocaciones, y entiende por fin -o empieza confusamente a entender- lo que realmente está ocurriendo. El uso del espejo en la narrativa de Revueltas es muy significativo, como queda claro, por ejemplo en las primeras líneas de *Los errores*:

Ahí a sus espaldas, visto en el cuadro del espejo, a unos cuantos pasos, entre las cobijas del camastro, dormía el pequeño cuerpo infantil, verdadero hasta lo alucinante, hasta la saciedad. [...] Mario Cobián, inmóvil ante el espejo, dejó de mirar hacia el camastro para examinarse a sí mismo [...] Le resultaba imposible decir qué era aquello: ese encontrarse con otra persona, esa metamorfosis en que apenas se reconocía. Pero sobre todo, no tanto por las alteraciones del disfraz (esto era lo de menos, como cuando

se acude a una fiesta) sino por los actos a que el disfraz le destinaba. Una incertidumbre distante y vaga, algo todavía incrédulo respecto de la acción propuesta para el hombre del espejo, que también sin remedio era Mario Cobián (13).

Refiriéndose a una escena de *Los días terrenales*, Evodio Escalante hace algunas observaciones relacionadas con la función del reflejo como toma de conciencia: “nuestra visión de nosotros mismos es una visión deforme que ha reprimido el asco que sólo nos puede devolver nuestra propia imagen vista en un espejo convexo. Mirarnos en este espejo que invierte nuestra imagen previamente invertida mostraría lo abyecto de nuestra condición” (2007 185). Según Escalante, entonces, en la obra de Revueltas el espejo tiene la función de reflejar/revelar la verdad de la condición humana, y es, en este sentido, también metáfora de la función del arte.

La metáfora del espejo aparece en algunas reflexiones estéticas de Revueltas, enfocadas sobre la Escuela Mexicana de pintura y la novela de la Revolución: “Los términos *reflejo*, *reflejar*, vienen pues a la medida del fenómeno: en ambos casos se trata de un espejo colocado frente a la realidad, sólo que en uno -la pintura- el espejo es deformante, y en el otro no”. (Revueltas 1978 262). Lo que, según Christopher Domínguez, demuestra la “obsesión” de Revueltas “por los espejos cóncavos, que registran y devuelven una imagen negativa, una mueca perturbadora” (404)

Esta “obsesión” aparece también en la escritura filmica, en los guiones de Revueltas, donde la imagen se repite con mucha frecuencia. Un gran espejo aparece, por ejemplo, desde la primera secuencia de *La casa chica*, en el salón del departamento donde

la protagonista Amalia (Dolores del Río) se encuentra “encerrada” en su condición de amante secreta; En *En la palma de tu mano*, por efecto del juego del punto de vista de las tomas, vemos que la viuda Cisneros (Leticia Palma) dispara hacia Karim (Arturo de Córdova), pero en realidad se trata de su reflejo en el espejo; también en *La noche avanza*, para rechazar a Sara (Anita Blanch) que le había mentido al protagonista Marcos Arizmendi (Pedro Armendáriz) fingiéndose millonaria, éste la pone delante del espejo obligándola a mirarse para afirmar su deprecio por su rostro ya envejecido. También en *La diosa arrodillada*, es frente al espejo donde el protagonista Antonio Ituarte (Arturo de Córdova) se enfrenta a su dilema y toma una decisión, echando el veneno en una de las copas que tiene ante sí, y que resultará letal para su esposa Elena (Rosario Granados). En *Rosaura* Castro Chabelo Campos (Carlos Navarro), que vive amenazado por el cacique Rosaura Castro, lo ve acercándose a sus espaldas, reflejado en la superficie convexa de una ampolla de cristal de la tienda del boticario del pueblo. Y finalmente, es en *La otra* donde el símbolo y recurso visual es aprovechado en todas sus posibilidades, como bien destaca, por ejemplo, Ariel Zúñiga al analizar la obra de Gavaldón: “Si hay una película que justifique nuestro interés por el manejo de la función del espejo en el cine de Gavaldón, es justamente *La otra*” (18).

Si cabe decir que el espejo puede representar simbólicamente la toma de conciencia de Isidro, es preciso recordar que para Revueltas ésta consiste en la revelación de una verdad que, si bien puede considerarse liberadora de una condición enajenada, no por ello resulta menos terrible, dolorosa y angustiante: la verdad del absurdo de la condición humana. Cuando hablamos de la condición humana como tal, según Revueltas, debemos referirnos a su concepción del desamparo y de la falta de sentido y razón de ser del hombre. Como escribía Ruffinelli,

El pesimismo/optimismo de Revueltas encuentra aquí su más brillante argumentación. ¿Cuál es la esencia del trabajo militante y el objetivo más justo del comunismo? La respuesta parece sencilla y aterradora de tan clara: no es para que el hombre deje de sufrir, sino simplemente para que deje de sufrir como animal y empiece a sufrir como hombre. El sufrimiento no acabará nunca, en la medida en que no puede suprimirse la finitud. El hombre es el único ser con conciencia de su finitud o, dicho inversamente, del Infinito. Pero esa misma condición -poseer una conciencia que no puede engañarse ni mentirse ante la realidad de la muerte- encuentra escapatorias espurias, falsas puertas de salida, en la construcción de absolutos que reprimirán, desviándola hacia el espejismo, la conciencia libre del hombre. Su libertad para sufrir como tal (73-74).

Lo anterior significa que la toma de conciencia, si bien puede liberar del espejismo de los falsos absolutos, no libra al hombre del sufrimiento. En el caso que aquí consideramos, donde se representa la toma de conciencia de Isidro con respecto a los abusos, engaños y condicionamientos psicológicos de don Jesús, la dinámica de la evolución del personaje reproduce el paso del “espejismo”, de la “escapatoria espuria”, a la comprensión de la verdadera condición en que el personaje se encuentra, pero con la consecuencia de un trastorno mental imposible de soportar, que lo llevará a su trágico gesto final. En una secuencia dedicada a la expresión simbólica del estado mental del personaje (sec. 57), Revueltas escribe:

Este estado psicológico podría expresarse en la pantalla mediante el símbolo, que representaría en este caso, los corredores de la casa en construcción: ir a ningún lado. La cámara recorrerá corredores vacíos, largos, sin fin. Luego, en un momento dado, la cámara fija, aparece la figura de Isidro, doblando la esquina de un corredor. Cuando está a punto de llegar a una puerta, la figura desaparece [...] mientras no deja de escucharse OS la voz de Marcial, obsesiva, torturante: “a los que son como él se les nombra jotos [...]” (149-150).

La conciencia de sí mismo es entonces, para Isidro, algo “violento, extraño, desazonante”, mientras que el estado anterior era aceptar un yo ilusorio, pero que no generaba ningún conflicto. La mirada de los otros, la burla de los albañiles, expresada en la voz de Marcial, confirma y afianza, profundiza, el nuevo estado anímico del personaje, confirmando la verdad de la nueva visión de sí mismo.

Esta toma de conciencia es el elemento que le confiere toda su significación dramática a la evolución del relato. En efecto, es a partir de la reacción de Isidro que se establece el juego de tensiones que desemboca en el desenlace, ya que es el rechazo de don Jesús por parte de Isidro, lo que permite que se mantenga la tensión dramática en la forma de la desesperación del viejo, que pierde definitivamente el control de sí mismo. A partir de este suceso, además, se vuelve a presentar el juego de anticipaciones del asesinato de don Jesús, ya que, en un primer momento, la reacción de Isidro es de gran violencia contra el viejo (sec. 52) y más adelante (sec. 53 A) tenemos la imagen de una

“pesadilla alcohólica que se apodera de don Jesús y que se visualiza en sobreimpresión sobre la imagen del viejo tendido bocabajo “en absoluto estado de ebriedad”:

También se dedica cierto espacio a la presencia de Sergio, el hermano de la Celerina, que amenaza a don Jesús, y al ingeniero Federico, que descubre los robos de material de la obra, y sospecha fuertemente del viejo, elementos que sirven para la dinámica de la acción del desenlace. Pero antes nos interesa aquí profundizar sobre el personaje de don Jesús, centro no sólo de la novela, sino también del guión de Revueltas. En su libro *Visibilidad y discurso*, Frank Loveland establece una línea de personajes revueltianos que va de ‘Elena’ en *Los errores* a ‘El Carajo’ en *El apando*:

Elena, marginado entre los marginados, es la pura entrega a la pulsión y el deseo, impulsivo y caprichoso. Reducido al último reducto de humanidad, Elena prefigura el protagonista de *El apando*, que lleva también por nombre un apodo: El Carajo. Elena vive por su amor/deseo hacia Mario. [...] Elena es pura intensidad, existe para satisfacer sus deseos como sea, sin recato o censura alguna, un ser en verdad aislado en tanto carece de interés alguno por quedar bien o aparentar nada con los demás (178).

Añadiríamos entonces, en esta evolución, al personaje de don Jesús, tal como, a partir de la novela de Leñero, Revueltas lo recrea seleccionando los momentos más violentos de su trayectoria, y construyendo una evolución dramática en la que su

abyección y su agresividad van emergiendo progresivamente, conforme se va delineando también su contradictoria actitud hacia Isidro, que va del cariño al abuso sexual, al engaño, al victimismo, hasta la “desesperada” agresión final, en la que el viejo parece dispuesto a matar a Isidro para no perderlo, para que no se le escape.

Como escribe Evodio Escalante, a propósito de *Los errores*, Revueltas reflexiona allí sobre la naturaleza y el estadio histórico en que se encuentra el hombre: “*en la más primitiva fase de la autofagia*. Es decir, de la bestialidad carnívora en la que habita una conciencia, es cierto, pero una conciencia que no lleva a ninguna parte *rabiosa, enloquecida, febricitante y violenta*” (2007 186).

Esta conciencia «rabiosa, enloquecida, febricitante y violenta» bien puede ser la de don Jesús en las secuencias del desenlace. En efecto, en el desarrollo del relato, don Jesús persigue a Isidro a lo largo de todo el edificio, por la noche, ya que el joven ha tenido que quedarse a dormir en la habitación 201. La aparición del ingeniero Federico, que llega a la obra para controlar las cantidades de material, interrumpe momentáneamente la persecución, pero no la intensificación de la violencia de la acción. Don Jesús baja del edificio y, a las acusaciones del ingeniero, responde con sorpresiva agresividad, mientras que el otro se acobarda, también de manera sorprendente, ante las amenazas del viejo. Luego, al irse el ingeniero, y al volver don Jesús al edificio para seguir persiguiendo a Isidro, se dan los dos golpes de efecto finales: el fulminante asesinato de don Jesús con el fuego de un soplete, cuyo autor permanece inicialmente en la oscuridad; y la doble revelación de la imagen final del film, en la que Sergio, el asesino, aparece arrodillado, rezando bajo el cadáver de Isidro, quien acaba de ahorcarse del techo, a la luz de las llamas del cuerpo del viejo que sigue ardiendo abajo, en el patio.

Hay que subrayar aquí dos aspectos de la construcción filmica del desenlace. El primero, es el uso de una restricción de saber basada en la omisión del montaje paralelo de acciones simultáneas que se dan en espacios distintos. “¿De qué medios se vale la construcción dramática para lograr sus propósitos?” se pregunta Revueltas, y en primer lugar responde mencionando “Los elementos de la información (dramática)” y sus variantes: cuando el espectador sabe algo que los personajes ignoran, o cuando los ve actuar con misterio, porque ignora algo que ellos saben (1981 143). Aquí, en la dinámica de la acción del desenlace, el punto de vista narrativo permanece anclado al de don Jesús, cuando sale a enfrentarse al ingeniero y luego se dirige nuevamente al cuerpo del edificio; y por lo tanto, la continuidad de la acción de este personaje oculta la importancia de lo que ocurre mientras tanto en el interior del edificio: que Isidro se suicida ahorcándose, y Sergio se prepara a recibir al viejo armado de soplete. La omisión se da, con toda evidencia, con el objetivo de crear el efecto dramático de la acción, que consiste en la repentina y sorpresiva violencia de la llamarada que embiste a don Jesús, y en la doble revelación de la imagen final.

Esta se realiza con el segundo recurso a subrayar, que también es propio de la imaginación filmica de Revueltas: la creación de una composición plástica de muy fuerte impacto visual, y capaz de sintetizar figurativamente el tema narrativo del guión. Revueltas reconocía explícitamente la importancia de la imagen: “Creo que éste [el guionista] debe tener capacidad para crear imágenes plásticas y pienso que yo la poseo, he sido muy aficionado a esas artes” (Meyer 102). De hecho, las imágenes finales de los guiones de Revueltas que se han publicado (en especial *El apando*, pero también *Los albañiles*) son de gran impacto dramático. Narrativa y técnicamente, resultan del detenerse de un movimiento previo (en el caso de *El apando* de una acción muy violenta,

en *La otra* de un movimiento de cámara que se detiene al completarse la composición deseada, aquí de una combinación de ambas cosas) que puede llegar a simbolizar el cumplimiento de toda la acción dramática del relato en su síntesis figurativa final (Sec 60):

En el interior del departamento, puede verse, de rodillas, a Sergio, todavía con el soplete en una mano, que reza ante algo, persignándose, al mismo tiempo que entre sus rezos se filtran los sollozos. La cámara retrocede y pone en cuadro las delgadas piernas de un ahorcado, que flotan en el aire. Sergio mira hacia el ahorcado como quien mira e implorara ante la imagen de un Cristo.

REVERSO: desde el punto de vista de Sergio: puede verse el rostro del ahorcado, cuya cabeza pende de un alambre sujeto al tubo que el propio Sergio instalara por la mañana. El ahorcado es Isidro. En el techo del cuarto, móviles, cambiantes, caprichosas, se reflejan las llamas que, desde allá abajo, en el patio, despide el cuerpo de don Jesús, quien continúa ardiendo. Sobre este reflejo de incendio en la tersa superficie de algo que parece el cielo, se hace el FADE OUT FINAL (162).

Nótese que este cuadro es el resultado de la violenta acción anterior:

Don Jesús camina como un beodo, perdido ya todo control mental. Entra en el departamento 201 y entonces sucede algo inesperado. Lo recibe en pleno rostro el

fogonazo de la llama ardiente que dispara una mano desconocida [...] Don Jesús lanza un alarido espantoso

D. Jesús: “¡Isidro, Isidro! ¿Por qué haces esto conmigo?”

El soplete sigue disparando por todas partes sobre el cuerpo de don Jesús. Las ropas de éste arden como estopa. Los brazos en alto, don Jesús retrocede sin dejar de aullar y dando tumbos. Rueda por la rampa, convertido en bola de fuego y enseguida cae por lo alto, hasta el patio, donde continúa ardiendo (161).

El estudio de Ruffinelli ya señalaba la importancia de este tipo de procedimientos en la obra narrativa de Revueltas, comentando la imagen final de *El luto humano*, que se detiene en el movimiento de los Zopilotes abalanzándose sobre sus víctimas, mostrando así “una actitud narrativa de notoria plasticidad (de la que no es ajena la inclinación del autor por el cine)” (59).

Cabe destacar que Revueltas entendía la composición del cuadro, en referencia a las artes figurativas, como una forma de *montaje*. Lo demuestran las páginas de su trabajo sobre el *conocimiento cinematográfico* dedicadas al análisis de composiciones figurativas, por ejemplo cuando afirma que:

Entre los pintores mexicanos, Siqueiros es el que en una forma más consciente aplica a su pintura los principios del montaje cinematográfico. [...] Ahí está su *Cuahutémoc contra el mito* donde el movimiento de la pintura no se muestra aislado, ni como un simple alarde técnico, sino como parte de un conjunto a la vez dramático y

lleno de ideas. [...] Es la síntesis de un destino humano profundo y cósmico. El caballo monstruoso; la lanza sangrienta en el costado de un inconcebible Cristo trágico y lleno de furia [...] (27).

“Conjunto dramático” que se convierte en “síntesis de un destino humano” es también el cuadro final de *Los albañiles*, donde también aparece la referencia a Cristo - al Cristo crucificado y víctima de la violencia de los hombres- , pero también al Dios vengador, ‘lleno de furia’, en la figura de Sergio. En efecto, el cuadro final del guión, además de mostrar al asesino y revelar el suicidio de Isidro (que recuerda el del joven Eduardo en *El cuadrante de la soledad*), demuestra un uso muy intenso, desde el punto de vista dramático, de las referencias a los símbolos religiosos, que es también una constante de la narrativa de Revueltas. Tan constante, que de Revueltas se ha dicho que “es un teólogo ateo y es un cristiano ateo” o que es uno de esos “incrédulos que ven en el Cristo despojado de dogmas al hombre mismo, ultrajado, crucificado, capaz de redimir y redimirse” (Enríquez 265). La relación entre Revueltas y la religión es sin duda profunda y compleja, y aunque siempre deba tomarse como punto de partida el hecho de que era ateo, las referencias a la religión y a sus símbolos en su obra alcanzan niveles literarios importantes. Citemos, como ejemplo, lo que escribía al respecto Ruffinelli, refiriéndose a *El luto humano*:

tampoco hay, sin duda, una novela tan bíblica en sus alusiones y connotaciones, en la que los símbolos del Génesis o del Nuevo Testamento están revertidos a la historia

mexicana [...] El fatalismo bíblico funda una perspectiva [...] el mundo visto desde esta perspectiva parece regido por un dios terrible, apenas nominado porque ya no aparecerá en la novela, dejando su lugar a las criaturas terrenales y, en el nivel de los símbolos cristianos, al Hijo muerto en el Calvario, a Cristo, que representa un sufrimiento muy humano, muy secular, muy ubicable en el “valle de lágrimas” que es la tierra (55-56).

En el guión que aquí analizamos, como se ha visto, el personaje de Isidro remite a la figura de Cristo, especialmente en la imagen final, en que Isidro ahorcado se asocia a Cristo crucificado. Se trata de un personaje inocente, que sufre y termina sacrificado. En el mismo ensayo ya citado, José Ramón Enríquez recuerda un relato “la frontera increíble” (en *Dormir en tierra*), en el cual “Revueltas habla de la muerte en general de cualquier hombre, que, por el hecho de morir, también es Cristo” (269). También se podría citar, a manera de ejemplo, un párrafo de *El luto humano*, en el que el narrador se plantea una pregunta: “¿Si no sería, en realidad, cuando sucede que así, caminando, en un hermano, en un amigo, en una mujer, en la sangre de un herido que agoniza, en un animal, *de pronto está Jesús, crucificado para siempre?*” (72 cursiva mía). La referencia a Cristo en la obra de Revueltas es en realidad muy significativa y frecuente, y como observa Edith Negrín, puede asociarse al “mito de los inocentes”, al motivo del inocente que muere, como es el caso de Isidro en *Los albañiles*:

Dentro de su obsesión con la muerte, el sujeto-narrador Revueltas encuentra en la de los niños un punto especialmente sensible y significativo [...] El mito de los inocentes

se amplía a lo largo de la narrativa de *Revueltas*. El adjetivo *inocentes* no se aplica sólo a los infantes, sino a diversos seres marginados u oprimidos. Con frecuencia *el mito de los inocentes se conjunta con el de Cristo*, sacrificado para redimir de sus culpas a la humanidad (267, 269-270 cursiva mía).

El personaje de Sergio, que en la novela aparecía como un ex seminarista, apodado “el cura”, mantiene en el guión su carácter religioso, aspecto que le permite al autor enfatizar la fuerza dramática de la imagen final, mostrando a Sergio que reza ante el cadáver de Isidro-Cristo ahorcado, después de haber matado con gran violencia a don Jesús. Es, entonces, como si representara el brazo armado de dios, su cólera y venganza. Escribe Negrín que “hay en los relatos [de *Revueltas*] una serie de alusiones a un “Dios vivo”, capaz de odio, maligno y destructor que, ambigualmente puede ser Jesucristo o el Dios todopoderoso del Antiguo Testamento” (259). La expresión “Dios vivo” se refiere a un dios furioso y castigador, o que impulsa al castigo. Negrín cita a Eliade para una definición del “Dios vivo”: “Se trataba de un poder terrible, manifestado en la cólera divina” (282). Concluyendo su reflexión sobre las referencias al “Dios vivo”, al dios colérico y vengador, en *Revueltas*, Edith Negrín expresa su convicción de que “Algún biógrafo de *Revueltas*, al ocuparse de su religiosidad, tendrá que explorar la problemática de la culpa y la expiación, de las que su producción literaria ofrece tantos indicios” (282).

Cabe preguntarse a este respecto, para concluir, si no será preciso incluir en la lista de la producción literaria de *Revueltas* también el guión *Los albañiles*, que, con respecto al tema planteado por Negrín, ofrece un nuevo y muy interesante ejemplo de un drama de la culpa y la expiación, según la nueva composición que le ha dado *Revueltas*

al material narrativo de la novela de Leñero. Y, más en general, es legítimo preguntarse si no será oportuno incluir en la “obra completa” del autor también sus guiones cinematográficos, especialmente los que ya han sido publicados, pero verificando además la posibilidad de publicar otros de los que hasta ahora han permanecido inéditos, y que seguramente esconden, a juicio de quien escribe, nuevos tesoros de la creación literaria de nuestro autor.

Bibliografía

Bosteels, Bruno. “Marxismo y melodrama. Reflexiones sobre *Los errores* de José Revueltas”. En: *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*. Puebla, Buap-Porrúa: 2007 (121-146).

Domínguez, Cristopher. *Tiros en el concierto. Literatura mexicana del siglo V*. México: Era, 1997.

Enríquez, José Ramón. “Dios, Cristo y Cíclope en la obra de Revueltas”. En: *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: Era/UNAM, 1999 (265-274).

Escalante, Evodio. *José Revueltas, una literatura del lado moridor*. México: Era, 1979.

-----. “El asunto de la inversión ideológica”. En: *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*. Puebla, Buap-Porrúa: 2007 (177-189).

García Riera, Emilio. *Historia Documental del cine mexicano*. Guadalajara/México: Universidad de Guadalajara, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1992-1997.

Loveland Smith, Frank. *Visibilidad y discurso. Lo que se ve y lo que se dice en las novelas de José Revueltas*. Puebla: LunArena-Universidad Iberoamericana Puebla, 2007.

Meyer, Eugenia (a cargo de). *Testimonios para la historia del cine mexicano (IV)*. México: Cineteca Nacional, 1976.

Negrín, Edith. *Entre la paradoja y la dialéctica: una lectura de la narrativa de José Revueltas*. México: Unam – El colegio de México, 1995.

Oliver, Florence. “Extravíos novelescos y justificaciones teóricas de un realista marxista”. En: *El terreno de los días: Homenaje a José Revueltas*. Puebla, Buap-Porrúa: 2007 (247-260).

Revueltas, José. *El luto humano*. México: Editorial México, 1943. (Era, 1980 - 1996).

- . *La otra*. México: Comisión Nacional de Cinematografía, 1949.
- . *Los errores*. México: FCE, 1964. (Era, 1979 – 1992).
- . *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*. México: UNAM, 1965. (Era, 1981)
- . *El cuadrante de la soledad*. México: Novaro, 1971.
- . *Cuestionamientos e intenciones*. México: Era, 1978.
- . *Tierra y libertad*. México: Era, 1981. (*Zapata*. México: Plaza y Valdés – Conaculta: 1995.)
- . *Los albañiles: un guión rechazado*. Tlahuapan (Puebla): Premiá, 1983.
- . *El apando (guión cinematográfico)*. México: Plaza y Valdés – Conaculta, 1995.
- Ruffinelli, Jorge. *José Revueltas: ficción, política y verdad*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 1977.
- Zúñiga Ariel. *Vasos comunicantes en la obra de Roberto Gavaldón: una relectura*. México: Equilibrista, 1990.

“Melibeo só”: La parodia como bisagra histórica en *La Celestina*

[Andrea Valenzuela](#)

Whitman College

Aturdido, atontado y cegado por el amor, Calisto confiesa a su criado Sempronio el “mal” que le aqueja. Dice, “Melibeo só”. Y con esto abre la posibilidad a una serie de preguntas que conciernen no tan sólo a lo que sucede con el lenguaje en el uso y manejo de la parodia, sino también al vínculo que se da entre la transición literaria y la transición socio-cultural del período en que fue publicada *La tragicomedia de Calisto y Melibea*, hoy llamada simplemente *La Celestina*. (1) En este cambio de siglo (del XV al XVI) se acaban de juntar los reinos de Castilla y Aragón y se acaba de expulsar a los judíos y poco antes a los moros (se ha reconquistado la península). Pese a que los valores que han acompañado la expulsión de los infieles se han apoyado en la firme adhesión de los reinos hispanos a la fe católica, aún no se ha producido la reforma protestante, por lo que España aún no ha jugado todas sus cartas a favor y en defensa de la iglesia romana—la contrarreforma queda aún por hacer. Se acaba de “descubrir” América, pero el proyecto imperialista aún no ha tomado vuelo, con lo que España está al borde de convertirse en potencia imperial y con ello de entrar en la modernidad. La propia afirmación del enamorado Calisto apunta desde ya hacia un espacio intermedio, que también puede ser *transitivo*. “Melibeo só... este amor repentino y violento ha transformado el objeto de mi devoción en un otro que no es otro, pero tampoco es yo mismo: ni Calisto ni Melibea, sino *Melibeo*.” La interpretación de esta afirmación que habitualmente encontramos también señala hacia un espacio intermedio o transitivo: se la suele leer como una de las tantas parodias del *amor cortés* que abundan en la obra. Si parodiar algo es tomar

distancia de ese algo por medio de la burla y la exageración, entonces se podría inferir que la parodia puede constituir un primer paso en el alejamiento y abandono definitivo de ese algo. Puede ser la primera etapa en un proceso que gradualmente llevará a dejar atrás el objeto de la parodia. Puede ser el comienzo de una búsqueda, aún no del todo conciente, de otra cosa —de alternativas futuras. Podría argüirse que la parodia del amor cortés en *La Celestina* funciona en este sentido de transitividad. (2) Poseída de un amor irresistible, la imaginación del amante se dedica a rondar a la amada, aproximándose más y más sin nunca llegar a tocarla. En estas palabras de Calisto, sin embargo, el paroxismo del amante cortés se excede a sí mismo (es decir: sin abandonar sus propios recursos formales y sin desviarse de sus propias convenciones, la aproximación imaginativa que no toca se vuelve contra sí, y aún sin tocar, toca), y raya en lo patético. No es cuestión arbitraria que los críticos sigan discutiendo si *La Celestina* constituye o no una obra cumbre en la producción literaria medieval, o si, por el contrario, no será más bien la primera obra renacentista española. (3) Si *a posteriori* optamos por fijar la tradición del amor cortés como ejemplo de una poética intrínsecamente medieval, entonces el hecho de que Fernando de Rojas la parodie hasta el hastío nos obliga a preguntar si se manifiesta y de qué manera, en la obra, lo que en ese momento acaba y lo que comienza.

En esta línea de reflexión, entonces, si proseguimos con el concepto de parodia y si consideramos la poética del amor cortés como una suerte de posición frente al mundo, puede sernos útil el análisis que hace de ella Judith Butler. Su idea de la especificidad que marca a la parodia está ligada a una noción de *performance*, de donde se desprende que en la parodia la relación lingüística entre la voz parodiante y su objeto se manifiesta a través de una acción que es reacción y a la vez coacción. Dice Butler:

... it is, I would argue, impossible to perform a convincing parody of an intellectual position without having a prior affiliation with what one parodies, without having and wanting an intimacy with the position one takes in or on as the object of parody. Parody requires a certain ability to identify, approximate, and draw near; it engages an intimacy with the position it appropriates that troubles the voice, the bearing, the performativity of the subject such that the audience or the reader does not quite know where it is you stand, whether you have gone over to the other side, whether you remain on your side, whether you can rehearse that other position without falling prey to it in the midst of the performance... to enter into parody is to enter into a relationship of both desire and ambivalence. (266)

Así como el movimiento de aproximación cortés con que Calisto se autodenomina “Melibeo” bordea en la identificación con su objeto sin llegar a él (ella), el movimiento de distanciamiento que intenta Fernando de Rojas con respecto a las convenciones literarias de su época bordea paradójicamente en una aproximación que raya en la identificación, y también en el deseo. Butler habla también de una cierta ambigüedad: en el esfuerzo de Rojas, esto remite a algo más complejo. La lectura fácil del *performance* formal y lingüístico que se da en *La Celestina* nos llevaría a concluir que se está negociando un período de transición formal, literaria, social, y que la parodia se vuelca en rebelión contra lo que vino antes. Pero, durante estos momentos históricos “transitivos”, no hay conciencia de estar viviendo una transición. Sólo retrospectivamente se los puede clasificar de ese modo, una vez que se ha establecido *qué* estaba cambiando,

y en qué dirección se movía ese cambio. Butler habla de “the other side”. Ese sería el objeto de la parodia. Pero, ¿desde dónde habla el sujeto que la enuncia? Según Butler hablaría—al menos en principio—desde su propia posición. Pero, en el caso de la parodia del amor cortés en manos de Rojas, no hay una posición que objetiva o incluso retrospectivamente pueda definirse claramente como *la suya*, puesto que se trata, posiblemente de un momento histórico transitivo. No se puede legítimamente afirmar que el lado o lugar de enunciación a partir del cual parodia Rojas es el futuro hacia el que tienden el discurso amoroso y las convenciones sociales y formales que rodean e informan su producción literaria. ¿Entre qué polos se desenvolvería su parodia? ¿Se trata, realmente, de una parodia polarizada, o no habría más bien que imaginar y reconfigurar este escenario de identificación, deseo y ambigüedad para adecuarnos a las realidades del cambio histórico?

En primer lugar, hace falta preguntar en mayor profundidad *qué* se está parodiando, y el significado que esto pueda tener. Michael Solomon desentierra una vertiente poco estudiada en relación a esta obra, que—así como el *De remediis* de Petrarca, o *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro, y otros textos a los que pudo acceder Rojas—puede haber informado tanto la construcción del texto como la lectura que de él hacían sus contemporáneos. (4) Esta fuente nos ayudaría, en particular, a reconstruir el significado del mal que aqueja a Calisto. Según Solomon, el lector moderno percibe las penas que vemos sufrir a este enamorado como meras hipérboles de convenciones literarias moribundas. Sin embargo, advierte que el lector contemporáneo a Rojas podía fácilmente identificarlas como síntomas *físicos* de una genuina enfermedad. Dice Solomon: “Calisto’s symptoms, and the context in which his ailment arises, would have prompted fifteenth-century physicians to identify his lovesickness as a cerebral disorder

of the imaginative faculty known as amor hereos” (42). Solomon rastrea este concepto a través de la historia de los discursos médicos producidos durante la Edad Media. El primer registro que se tiene de esta noción data de fines del siglo XI, en el *Viaticum* de Constantino el Africano, donde habla del *amor eros*: una enfermedad provocada por la abundancia de “humores superfluos” y el trato con mujeres hermosas. Según Solomon, los escribas medievales incurrieron en erratas al transcribir este texto, dando *hereos*, *hereosus*, *heros* o *ereosis* en lugar de *eros*, lo que llevó a que un comentarista del siglo XIII—Gerardus Berry—leyera *hereos* como *héros*. Más tarde, Arnaldo de Villanova escribe su *Tractatus de amore heroico*, donde elabora la epidemiología completa de la enfermedad y los métodos de curación. Asocia la palabra *hereos* con *herus* (amo o señor) y explica que en esta enfermedad el objeto deseado domina el alma, con lo que el doliente se relaciona con su imagen como con un amo. Con todo esto, se puede establecer que la enfermedad sólo afecta a los nobles, quienes son los únicos que poseen estilos de vida en los que se dispone del ocio, lo que les permite hundirse en la melancolía que caracteriza a este mal. (5) En la traducción de Solomon, Arnaldo de Villanova identifica los síntomas como “a vehement and assiduous cogitation upon a desired object, with an assurance of gaining pleasure perceived in it” (43-44). Luego, Solomon procede a encontrar ejemplos en el comportamiento de Calisto (encerrarse a cantar y llorar o pedirle a Sempronio que “tañ[a] y cant[e] la más triste canción que sepa[s]”, buscar la oscuridad, dormir durante el día y velar toda la noche, olvidarse del mundo, etc), que corroboren la tesis de que efectivamente se trata de un problema médico, para efectos de la época. No busco aquí seguir los pasos de Solomon, quien luego define como parodia el error de Calisto y quienes intentan ayudarlo, al no dejar que se imponga el tratamiento que correspondería (según el saber

médico), y en lugar de ello alimentar sus deseos y con ellos, su mal, lo que contribuye a precipitar su fin y el trágico desenlace de la obra. En este artículo el vínculo discursivo de *La Celestina* con el *amor hereos* se prestará para una discusión de otra naturaleza.

Si en efecto se trata de una enfermedad seria, entonces llama la atención que el comportamiento de Calisto, particularmente su inventiva verbal, esté en todo momento representado como algo patético, chistoso, ridículo, exagerado, redundante y absurdo. Ya sea a través del uso del perspectivismo que permite la forma dialogada, que invita a comparar las divagaciones de Calisto con el sentido común de sus interlocutores—sus sirvientes, la propia Celestina—quienes funcionan como catalizadores irónicos del estado en que se encuentra Calisto; o a través del uso de la hipérbole para caracterizar el discurso amoroso de que se vale el enamorado, cosa que cumple la doble función de ridiculizar a Calisto, verdadero muñeco que repite como loro las fórmulas gastadas del amor cortés sin luego mostrar demasiada consistencia con ellas en su trato con Melibea, y de desprestigiar la tradición discursiva de la cual se alimenta. Si surgiera la necesidad de definir el modo en el cual esta posible “enfermedad” está representada en la obra, habría que decir que recuerda mucho más al (futuro) *enfermo imaginario* de Molière, un personaje ridículo que en realidad *no* está enfermo y que, además, es capaz de convertirse en un médico en pocas horas. Este famoso hipocondríaco del teatro francés en el siglo XVII tiene mucho más en común con la representación de Calisto y su posible enfermedad que el desamparado hablante lírico de Petrarca, quien sólo puede evocar a Laura a través del lenguaje y el ejercicio poético, nunca en carne y hueso, y que de todos modos ni siquiera aspira a mucho más que los frutos inmateriales de ese esfuerzo vacuo. Más que una parodia, o además de parodia, o como manera de *llegar* a la parodia, la representación de Calisto es un *ejercicio formal* en el que de manera similar a lo que

un siglo más tarde hará Cervantes en *Don Quijote*, se combina la imitación de determinadas convenciones fijas (el amor cortés), con otros ingredientes, como lo son los personajes de clase baja con que interactúa el supuesto amante cortés (sus sirvientes, la Celestina, algunas prostitutas), o el propio Calisto, en sus momentos menos etéreos. (6)

A través de esta *combinación formal* de factores, lo que está en juego es la yuxtaposición, a veces extraña, a veces nueva, a veces simplemente ridícula, de factores múltiples en lugar de un solo discurso o género monolítico. Lo que otorga sentido a estas parodias es el hecho de que surgen a partir de juegos con el lenguaje de la obra que dan vuelta algunas convenciones heredadas; que las cambian o las niegan; las combinan en forma extraña y originan otras aún más extrañas, como lo sería la mezcla, en un mismo personaje, de él mismo y su amada (Melibeo), o de un melancólico enfermo de amor y un desvergonzado “saltaparedes” en el mismo pecho. Y lo que interesa en este contexto, entonces, son las repercusiones lingüísticas—que conciernen a la creación de una nueva poética—a partir del hecho de que un objeto de la parodia sea además uno de sus ingredientes: el *amor hereos*; una supuesta enfermedad o una enfermedad que, todo lo indica, el personaje principal tiene pero no tiene. Una enfermedad que ni siquiera queda claro qué lugar ocupa en la obra, si se la debe tomar en serio o no, y hasta qué grado. Un elemento de la obra, en breve, que ocupa un lugar transitivo.

Según Giorgio Agamben, el vínculo entre el *amor hereos* y la poética del amor cortés no es simplemente el hecho de que hayan sido nociones contemporáneas entre sí y que por ende se justifique leer el segundo como expresión artística del primero, o el primero como supuesta realidad biológica frente al artificio que involucra el segundo. El concepto médico del *amor hereos* no es más que una pieza en la noción cosmológica que se elaboró y predominó durante la Edad Media, pero que ya había sido desplazada en la

época de Fernando de Rojas—debido a que en el siglo XIII la teología escolástica desarrollada por Albertus Magnus y su discípulo Tomás de Aquino acabó por determinar lo que sería la concepción medieval tardía del universo. No dispongo aquí del espacio para elaborar en demasiado detalle la cosmología (p)neumática de donde se desprende el *amor hereos*. (7) Para efectos de la discusión bastará con explicar que en esta visión, derivada de los estoicos, de los neoplatónicos y de ciertos aspectos de la ciencia aristotélica, la substancia que Aristóteles llamó *pneuma*, que se encuentra en el cuerpo (desde el cerebro hasta el semen) pero también en las estrellas (a las que asciende cuando el cuerpo muere), se confunde en el medioevo con el *fantasma* (la imagen incorpórea del objeto y de la sensación que—según la teoría platónica de la memoria—se graba en el alma) y constituye el nexo entre el cuerpo y el alma. En la elaboración medieval de estas ideas, la confusión entre *pneuma* y *fantasma* dio un objeto que llegó a denominarse *espíritu*, cosa que dio lugar a un nuevo uso de este concepto. En su acepción medieval, esta palabra acarrió connotaciones diferentes a la vaguedad con que se la conoce y utiliza hoy en día. El espíritu era aquello que mediaba entre el cuerpo y el alma; lo terrenal y lo divino; lo irracional y lo racional. (8) La circulación entre cuerpo y alma posibilitada por el espíritu autorizó que se leyera las cosas del alma como fenómenos físicos, materiales, corpóreos. Asimismo, permitió que se leyera los asuntos del cuerpo como cosas del alma. La eterna pregunta de la metafísica occidental—cuál es el vínculo, si lo hay, entre el cuerpo y el alma—no existía para los pensadores neumáticos, o les era indiferente. Situación completamente diferente a la evidente carga moral con que en *La Celestina* se plantean las contradicciones internas de Calisto, por un lado su amor galante por Melibea y por el otro su afán por quitarle a esa dama las plumas lo antes posible. No existe unidad o armonía entre ambos Calistos. Y la separación entre “ambos” personajes

se traduce en parodia, ambigüedad y, en definitiva, una *tragicomedia*. Por el contrario, las penas de amor que en el *amor hereos* aquejan el alma son al mismo tiempo dolencias fisiológicas: el *amor hereos* es tanto una poética como una enfermedad física. Interesantemente, en el contexto del personaje Celestina, el pneuma fantástico (de fantasmático) o espíritu era también el vehículo y el sujeto de la magia. Agamben explica con lucidez que es imposible concebir la pneumatología por separado de la magia, dado que lo que posibilita la separación entre magia y ciencia (y también religión), es precisamente la oposición categórica entre cuerpo y alma—instaurada sólo a través de la teología escolástica que sucede a la cosmología pneumática en el medioevo tardío (90-101). (9) De este modo, la teología escolástica, ya firmemente establecida en vida de Rojas, no rechaza del todo la noción del *amor hereos* como una enfermedad del alma (aunque ya no del cuerpo), ni tampoco los métodos de cura sugeridos en los manuales de medicina. Lo que busca, sin embargo, es sustraer de ella toda connotación mágica, se podría decir que busca secularizarla, privarla de todo animismo, de toda realidad ontológica o corporal; que busca desmaterializarla. Como enfermedad, el *amor hereos* no sería más que un desorden del alma que debe ser tratado como tal y sólo como tal. Pero, ¿qué era antes de verse privado, justamente, de esa materialidad y de verse reducido a convenciones lingüísticas parodiadas y, en efecto, parodiadas? ¿En que se transforma luego de esa transición, que en este caso viene a ser lo mismo que una *resta*?

En su peculiar historia de la epistemología occidental (ya citada), Agamben sugiere que el único ámbito de la cultura en que sobrevivió, por un tiempo, la cosmología pneumática, fue el de la lírica amorosa. El amor cortés. Agamben dedica un capítulo de su libro a re-leer una serie de poemas de Dante y

Guido Cavalcanti, utilizando una re-interpretación *literal* de la forma en que se utilizan conceptos que se pueden asociar al léxico pneumático. En estos poemas la palabra espíritu no debe leerse, según nos alecciona el crítico italiano, en su vago sentido moderno, sino que deben adjudicársele todas la resonancias pneumáticas de la mediación entre el cuerpo y el alma. Las abundantes alusiones a la imaginación deben leerse como referencias directas a la imagen que se graba en el pneuma del alma—que se guarda en la memoria, según los neoplatónicos—y que despierta el deseo. Las referencias al movimiento ascendente de los espíritus del deseo hacia las estrellas, no son sino alusiones al retorno del pneuma fantástico a su entorno originario. De este modo, Dante pone en boca de Virgilio los siguientes versos (citados por Agamben): “così l’animo preso entra in disire, / ch’è moto spiritale” (107). Si Agamben está en lo correcto, lo único que permite decir que un movimiento hacia el interior del deseo es espiritual, es una concepción de “lo espiritual” como aquella substancia mágica en que confluye también “lo carnal”. Tratándose de poesía, sin embargo, la forma de ligar lo carnal con lo espiritual se da a través de la literalidad. Dante añade (en cita de Agamben) que el movimiento espiritual “mai non posa / fin che la cosa amata il fa gioire” (107). Es aquí donde el amor cortés desempeña un rol fundamental: ese goce se obtiene del *joi d’amor*, que es el acto mismo de escribir. O, en el caso de quien padece el *amor hereos*, de su “vehemente y asidua cogitación”. Ambas acciones involucran poner palabras a una internalización que, dibujando una imagen en el pneuma del alma, ha despertado el deseo. La transcripción literal de la imagen, al mismo tiempo que la restituye, incorpora la palabra en el proceso del cual se vale el sujeto para adentrarse en el deseo. La imagen retorna a si misma a través de las palabras, y el ciclo recomienza. Esto es lo que Agamben denomina el *círculo pneumático*. El proceso de significación en que se involucran las palabras en

este círculo se basa—como bien dice su nombre—en la circulación y re-circulación de un proceso espiritual (o sea, tanto físico como emocional o psicológico), sin llegar a depender de la correlación entre significante y significado. El goce se obtiene de la experiencia de este proceso de significación (124-31).

A la luz de las acepciones del placer contenidas en el *joi d'amor*, se puede re-leer la descripción de Arnaldo de Villanova del *amor hereos* ya citada: “a vehement and assiduous cogitation upon a desired object, with an assurance of gaining pleasure perceived *in it*” (43-44, énfasis mío). El documento médico, que data ya del siglo XIII, se reserva un tono de escepticismo para referirse a cualquier placer que pudiese obtener de su “asidua cogitación” el enfermo. El doliente percibe la posibilidad de obtener placer con su comportamiento. Pero se engaña, y habrá que ayudarlo a salir del engaño con la rigidez del tratamiento médico. Sin embargo, desde la lírica y muy situado afuera de ese discurso médico, Dante puede decir de sí mismo (en cita de Agamben) que es “un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando” (124). En la lectura de Agamben, la lírica del amor cortés justifica su elocuencia verbal con el valor que adjudica al hecho de significar; de producir palabras; de escribir la imagen que se tiene dentro (en el alma). Gracias a la mediación del espíritu, el abismo (moderno) entre el significante—el poema, las palabras—y el significado a que alude se minimiza al punto de volverse imperceptible, irrelevante. En palabras de Agamben, el sistema cosmológico de la pneumática medieval ha sido “the sole coherent attempt in Western thought to overcome the metaphysical fracture of presence” (130). Luego de su reemplazo por la teología escolástica y después la metafísica, la distancia entre el signo representativo y su significado no hará más que aumentar, hasta culminar en la famosa aporía en que, a comienzos del siglo XX, desemboca el pensamiento de Saussure

(la indescifrabilidad de la línea que separa el significado del significante, S/s). La poesía se justificará a través de otras propiedades; otros valores: didácticos, expresivos, metafóricos, etc. (10)

Las connotaciones filosóficas del amor cortés en la lectura de Agamben ayudan a localizar la escisión interna del personaje Calisto en un contexto histórico concreto. La locuacidad del tragicómico enamorado recuerda la tradición del *joi d'amor*, pero la supuesta fecundidad de sus palabras no tiene el mismo poder de procurar algún goce. Y cuando finalmente se encuentra con la amada, se queda sin palabras. Calisto desea el cuerpo escolásticamente dissociado del alma de Melibea. Llegado el momento, no presta atención a las palabras de ella, ni le interesa a él mismo hablarle:

MELIBEA: ... ¿cómo mandas a mi lengua hablar y no a tus manos que estén quedas? ¿Por qué no olvidas estas mañas? Mándalas estar sossegadas y dexar su enojoso uso y conversación incomportable. Cata, ángel mío, que assí como me es agradable tu vista sossegada, me es enojoso tu riguroso trato; tus honestas burlas me dan plazer, tus deshonestas manos me fatigan quando passan de la razón. Dexa estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o de paño ¿para qué me tocas en la camisa?, pues cierto es de lienço. Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?

CALISTO: Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas.

LUCRECIA: Mala landre me mate si más lo escucho. (*Decimono auto*)

La lengua de Calisto, (11) que hasta antes de obtener a su amada estaba ocupada en manifestar en exceso una verbosidad que en algo recordaba al amante cortés, ha perdido toda su elocuencia. La conversación queda finalmente en manos de... sus manos. La lengua (verbal) de Melibea debe tomar el papel de voz narrativa para beneficio de quien lee, pero cuando finalmente ya no se puede prolongar más el parlamento de Melibea, la forma dialogada sufre un *impasse*. No queda más alternativa que hacer hablar a la sirvienta Lucrecia. En vista de esta transformación de la lengua de Calisto, cambia (retrospectivamente) el significado retórico de la primera descripción que ha hecho de Melibea, poco después de confesar su estado a Sempronio:

CALISTO: Comienço por los cabellos. ¿Vees tú las madexas del oro delgado que hilan en Aravia? Más lindas son y no replandecen menos; su longura hasta el postrero asiento de sus pies; después crinados y atados con la delgada cuerda, como ella se los pone, no ha más menester para convertir los hombres en piedras... Los ojos verdes, rasgados, las pestañas luengas, las cejas delgadas y alçadas, la nariz mediana, la boca pequeña, los dientes menudos y blancos. (*Primer auto*)

Como muchos críticos han notado, este retrato de Melibea concuerda con el canon medieval de belleza, y la descripción sigue todos los rasgos de la retórica que acompaña y regula su expresión literaria. Stephen Gilman nota que el propio enamorado se refiere a esto al recalcar que su retrato hablado procede en el orden indicado, “Comienço por los

cabellos” (332-33). Sin embargo, en el contexto de esta examinación de la verbosidad cortés estos recursos retóricos, especialmente el carácter auto-referente con que se los enfatiza al comienzo, funcionan como negación de si mismos. Al llamar atención sobre si mismo, el artificio cumple la doble función de representar algo, y de recordar al lector que la representación no es una imitación de la realidad, sino mero artificio; que las palabras y lo que construimos con ellas son meramente convenciones. Así funcionan también las interrupciones irónicas de Sempronio a lo largo de la descripción: “para convertir a los hombres en piedras. / SEMPRONIO: (¡Más en asnos!) / CALISTO: ¿Qué dices? / SEMPRONIO: Dixe que esos tales no serían cerdas de asno. / CALISTO: ¡Veed qué torpe y qué comparación! / SEMPRONIO: (¿Tu cuerdo?) / CALISTO: Los ojos verdes...” (*Primer auto*). Estos comentarios apuntan hacia una verdad que el sirviente sabe y el amo desconoce: que sus palabras son meros artificios que carecen de significado y no representan (imitan) nada excepto a si mismas (las fórmulas verbales del amor cortés). Esto no es solamente en el sentido de la parodia del amor cortés que todos conocemos y que muchos críticos han discutido, sino en el sentido filosófico de significar en el *joi d’amor* —que el dramático y gracioso contraste entre Sempronio y Calisto, al traducirse en una nueva forma de crear sentido, en el fondo *rechaza*. Las burlas de Sempronio logran una efectiva banalización del círculo pneumático. No las palabras, sino otras cosas, brindarán el placer (ya no de la imaginación) a quien las enuncia. De hecho, es el propio Sempronio quien debe fingir placer ante las palabras de su amo, para incitarlo a describir a su amada: “Dixe que digas, que muy gran plazer avré de lo oír. (¡Assí te medre Dios, como me será agradable esse sermón!)” (*Primer auto*). Las palabras en lengua del amante desesperado no tienen significado. Quedan impresas en la hoja como meras palabras, cuencos vacíos, ausencias, repeticiones circulares (y no cíclicas), en

breve: significantes puros. Se evapora el espíritu pneumático; se separan el cuerpo y el alma; las palabras no restituyen la imagen: se re-abre el abismo entre significante y significado; se reanuda el camino hacia la famosa aporía de Saussure.

Agamben sugiere que una de las formas de expresión que surge en la modernidad, la caricatura, llega a depender de la indescifrable separación entre significante y significado. En la representación caricaturesca (así como en la metáfora, el fetichismo y el emblema alegórico del barroco) se hace deliberadamente perceptible la inconmensurable distancia que separa a la representación de su objeto (133-58). (12) Y aunque la parodia no es lo mismo que la caricatura—la primera requiere que se entre en diálogo con el objeto (de ahí la idea de *performance* de que habla Judith Butler), mientras la segunda reduce su objeto a la pasividad absoluta, estableciendo con él una relación de representación directa (que entonces, debido a la falta de inmediatez en la similitud resultante, acentúa la diferencia entre representación y objeto)—se puede argüir que de la parodia del amor cortés surge una representación de Calisto que también es *caricatura* del amante cortés. Después de todo, la distancia entre Calisto y el amante cortés es lo suficientemente abismal... Un importante espacio transitivo en este trabajo, entonces, es la aparición de convenciones relacionadas con el amor cortés pero sometidas a usos nuevos por medio de la combinación con otros elementos que introducen la comicidad. Extrañamente con ella (con la comicidad) llega una dramática escisión de valores, que el texto cristaliza al apoyarse en la firme escisión del cuerpo y el alma.

Si se reconoce en la representación de Calisto al menos la posibilidad de una caricatura, se vuelve por otro lado al tema de las transiciones históricas. Otra diferencia,

más práctica, entre la parodia y la caricatura, es que la segunda es más reciente y ha surgido en respuesta a la incipiente cultura de masas. Ni la parodia ni la caricatura dependen de la imprenta, pero esta última se popularizará dos siglos más tarde (en el siglo XVIII), y a partir de ese momento la caricatura, no así la parodia, pasará a depender casi exclusivamente de ella; de su capacidad para la distribución masiva. La imprenta es un artefacto cuya invención asociamos con una especie de precipitación histórica hacia la modernidad. Walter Benjamin escribe acerca de sus más tardías consecuencias, la pérdida del aura en los libros y las obras de arte a través de su reproducción en serie y distribución masiva (211-44). Por aura aquí podemos entender también *significado*. Lo que nos interesa en el contexto de *La Celestina* es la sintomatología transitiva que en el texto apunta hacia aquella futura situación. Nos interesa la tensión entre la parodia, la caricatura, el deseo y una posible *nostalgia* de lo que había antes, frente a los emergentes rasgos modernos y modernizantes de la propia obra y su sistema de creencias. Nos interesa la ambigüedad de la cual habla Judith Butler.

En el contexto de estas cuestiones, será necesario discutir en mayor detalle las transformaciones sociales del período histórico en que se escribió *La Celestina*, puesto que desde el punto de vista del materialismo histórico se puede hablar de clases privilegiadas que son reemplazadas por otras. En esas transiciones se puede asumir que existirán manifestaciones de nostalgia y al mismo tiempo anticipación, por parte de los afectados y en más de un estrato. Buena parte de la ambigüedad en la voz parodiante de *La Celestina* tendría que ver con esta tensión o incluso *contradicción* socio-cultural.

José Antonio Maravall escribe acerca de los grandes cambios que estaban afectando las relaciones sociales en la Europa de Rojas. Maravall discute el surgimiento de las nuevas clases ociosas, la primera alta burguesía, y también la clase de sus sirvientes. Sacando a Bataillon de su contexto moralista cristiano, Maravall lo cita para referirse a un *dérèglement des critères moraux* según el cual hacia fines del siglo XV el status social de nobleza se deja de asociar con el rígido código de moral caballeresca que lo caracterizó durante la Edad Media, y pasa a depender de la propiedad de bienes. En este “desarreglo” se olvida justamente la moral, y se asimilan riqueza y nobleza (27-49). El dinero pasa a ser el único criterio en torno al cual se estructura y estratifica la sociedad. Esto se captura con bastante claridad en el lamento de Pleberio, al final de la obra. Cuando el anciano apela a la “fortuna variable” por arremeter contra él tan tarde en la vida, pregunta desconsolado: “¿Por qué no executaste tu cruel yra, tus mudables ondas, en aquello que a ti es sujeto? ¿Por qué no destruíste mi patrimonio; por qué no quemaste mi morada; por qué no asolaste mis grandes heredamientos?” (*Veynte e un auto*). En este parlamento Pleberio reniega de sus bienes materiales, pero en su negación descansa su confirmación: la jerarquía valórica en que se basa este lamento, y que le brinda dramatismo, es una en que, después de su hija, lo más importante y determinante en la vida de Pleberio ha sido su riqueza. La inutilidad que súbitamente adquieren sus pasados esfuerzos llega al punto de desbaratar su identidad: “¿Para quién edificué torres; para quién adquirí honrras; para quién planté árboles, para quién fabriqué navíos?” (*Veynte e un auto*). La inclusión de este largo parlamento de un personaje que hasta ese momento no ha tenido ningún tipo de protagonismo obliga a otorgarle más importancia de la que normalmente tendría una intervención tan secundaria. Al irrumpir tan súbitamente con este trágico parlamento, Pleberio contribuye a la ambigüedad parodiante de la obra,

definitivamente dejando de lado la distancia (cómica o burlona) que caracteriza a la parodia, a favor de la ya mencionada nostalgia por los valores semi-perdidos que describía Maravall. La crisis de Pleberio es que todos los valores “modernos” según los cuales ha vivido pierden consistencia, se vuelven fantasmagóricos o simplemente nada, ante el dolor inconmensurable de perder a una hija.

Un nuevo signo de nobleza que Maravall considera relevante para comprender las dinámicas entre amo y sirvientes en *La Celestina*, consiste en disponer de una vasta servidumbre. El criterio, por supuesto, es exclusivamente económico. Según Maravall, esto da origen a una clase ociosa subalterna, puesto que los deberes de estos sirvientes nunca quedan bien definidos. Su función consiste simplemente en dejarse ver en la esfera pública y no está claro qué más hacen: “acompañan al amo” (68-83). Maravall señala que, en el caso ilustrativo de Pleberio, la razón por la cual todos en la obra hablan de él con mayor respeto que del amante de su hija, guarda relación con el hecho de que sus criados “son muchos más y mucho mejores que los de Calisto” (70). Agrega que, de haber habido obstáculos de tipo social para que los enamorados contrajesen matrimonio, éstos se hubieran debido a la inferioridad social y económica de Calisto. Bien nota que, en el *decimosesto auto* Pleberio y Alisa dan por sentado que no tendrán ningún problema en casar a Melibea con cualquiera de los jóvenes más nobles de la ciudad.

En vida de Rojas, entonces, el dinero adquiere más y mayor importancia en la determinación de la estratificación social. Desaparecen viejas clases como la nobleza patricia y surgen nuevas, como la alta burguesía y la clase ociosa subalterna. Lo que determina las relaciones sociales—lo que les da sentido, adjudicándoles una función dentro de la estructura de la comunidad—es el dinero. Las consecuencias humanas de

esto las captura sagazmente el sociólogo alemán Georg Simmel. Escribiendo acerca de la prostitución, dice que “only transactions for money have that character of a purely momentary relationship which leaves no traces... with the giving of money, one completely withdraws from the relationship; one has settled matters more completely than by giving an object... money is completely detached from the person and puts an end to any further ramifications” (121). Quizá el *otro* nombre de Celestina, aquel que “si passa por los perros... suena su ladrido; si está cerca las aves, otra cosa no cantan; si cerca los ganados, balando lo pregonan; si cerca las bestias, rebuznando dizen: ¡Putá vieja!” (*Primer auto*); sea uno que no se remite en esta obra sólo a la vieja alcahueta, ni alude exclusivamente a la profesión de Elicia y Areúsa. Se puede leer el texto en su totalidad como testimonio de una suerte de prostitución de las relaciones sociales, que en vida de Rojas progresivamente fueron volviéndose más impersonales, en la medida en que se vieron definidas y *valuadas*, cada vez más, de acuerdo a estándares económicos y en base a transacciones monetarias. Al escribir acerca del significado sociológico del *secreto*—fenómeno psicosocial que también desempeña un rol fundamental en las dinámicas que rigen las relaciones personales a través de las clases sociales en *La Celestina*—Simmel identifica lo que llama *relaciones de fines*. Similar al caso de las relaciones entre personas que se dan a través de la prostitución, uno establece relaciones de fines con alguien que sabe o puede hacer algo que a uno le sea de beneficio, sin buscar otros puntos de contacto ni mayores ramificaciones que la relación pudiera tener. Simmel se refiere primordialmente a relaciones de trabajo, pues le interesa explorar los grados de confianza que se consideran necesarios para la asociación profesional (357-86). En el contexto de *La Celestina*, sin embargo, vemos cómo bajo el signo del dinero se inmiscuye en relaciones que parecen ser personales, una serie de relaciones de fines

entre los personajes. La motivación de Celestina para visitar a Calisto en su casa y luego a Melibea, es, según queda bastante claro, estrictamente económica. Obtendrá a cambio una elevada remuneración, probablemente superior a sus ganancias habituales. Por su parte, los sirvientes viven con Calisto, sus vidas giran en torno a la suya, lo acompañan a todas partes. Sin embargo, tal intimidad entre jóvenes de clase baja y un joven adinerado no sería posible de no haber alguna remuneración de por medio. Del mismo modo, pese a haber compartido tanto de su tiempo con ellos, Calisto olvida rápidamente su congoja ante el horrendo fin de Sempronio y Pármeno: con sus muertes se cierra la transacción económica en que se basaba la intimidad que tenía con ellos. Particularmente dramática es la forma en que se manifiesta la naturaleza impersonal de estas relaciones a través de los lazos que supuestamente unen a Celestina y los criados de Calisto. En un principio parece unir a la vieja y los jóvenes criados una feliz complicidad de clase, buscando juntos los medios de aprovecharse de los amos, en particular Calisto. Aún así, se ve que desde un comienzo nada es desinteresado: Celestina necesita la complicidad de los criados del enamorado, sin la cual jamás podría obtener su confianza. Al mismo tiempo, los criados no se dejan ganar fácilmente. Para obtener la complicidad de Pármeno, la vieja debe conseguirle los favores de Areúsa, y desde un principio debe prometer a Sempronio una parte de las ganancias que obtendrá de Calisto. El límite de lo que Simmel llama *ramificaciones*, y también la arraigada impersonalidad que subyace esta supuesta amistad entre Celestina y los criados sale a la luz hacia el final, por supuesto, cuando a raíz de una pelea en torno a la repartición de los beneficios, éstos acaban matándola. Como si se tratase del significante fálico de Lacan, el dinero se encuentra al centro de estas relaciones sociales, y ellas se miden contra él.

Por el solo hecho de que la obra ofrece un desenlace trágico, se puede inferir que como tal, como obra, habla hasta cierto punto desde el lugar de la nostalgia por un pasado en que las relaciones habrían sido más humanas. Pero la obra hace mucho más (o mucho *menos*) que esto, ya que se trata de la enunciación de una voz parodiante *ambigua*. Es así como, de medirse todo solamente en términos de los *finés*, se trataría aquí de un mundo exclusivamente moderno en que o todo—también las relaciones personales—tendría valor de mercancía o el dinero, como medida de todas las cosas, excedería a la mercancía y entonces se extendería a las relaciones personales. Pero entonces ya no estaríamos hablando de dinero, sino de *capital*, es decir: no estaríamos hablando de un mundo en transición sino, como ya se ha dicho más arriba, de un mundo *exclusivamente* moderno. Lo interesante de *La Celestina* consiste en que, a pesar de que se desarrolla en ella una feroz parodia de convenciones sociales y literarias moribundas, la mirada hacia el pasado no es del todo de rechazo: involucra también el deseo, la añoranza o la nostalgia. Asimismo, la mirada hacia el futuro no carece de pesimismo. Se trata de una verdadera ambigüedad en la voz parodiante, que se manifiesta a través de algunas de las tensiones en la construcción de la obra que han sido examinadas más arriba, y otras. Por ejemplo: hay momentos, al principio, en que tanto Sempronio como Pármeno genuinamente quieren ayudar a Calisto. Antes que se le ocurra involucrar a Celestina en el asunto y con ello beneficiarse, Sempronio escucha las quejas de Calisto, si no con demasiada paciencia, al menos con preocupación. Esto se nota cuando consigue por unos instantes trascender las dolencias de Calisto, y así provocar su risa:

SEMPRONIO: Ríome, que no pensava que había peor invención de peccado que en Sodoma.

CALISTO: ¿Cómo?

SEMPRONIO: Porque aquéllos procuraron abominable uso con los ángeles no conocidos, y tú con el que confieffas ser Dios.

CALISTO: ¡Maldito seas! Que hecho me has reýr, lo que no pensé ogaño.

SEMPRONIO: ¿Pues qué? ¿Toda tu vida avías de llorar? (*Primer auto*)

Por un momento, el diálogo parece ser entre dos amigos. Incluso más adelante, cuando Calisto cae otra vez en las lamentaciones y se dice indigno de Melibea, Sempronio murmura uno de sus tantos *para sí* en los que insulta al amo—pero en el contexto de este diálogo la intervención no opera como ironía sino como una suerte de compinchería afectuosa. Lo mismo se puede decir acerca de los intentos de Pármeno por disuadir a su amo de tratar con Celestina. Independientemente de la transformación que más tarde vive este personaje, su honestidad al principio no se debe exclusivamente a sus intereses en el servicio de Calisto: sus conminaciones a veces rayan en genuinas confesiones autobiográficas que en realidad no le convendría discutir con su amo. En ambas instancias se apunta hacia algo en la relación que excede a la mera transacción económica. (13) Del mismo modo, llama la atención la relación entre ambos criados y sus respectivas amantes, las prostitutas Elicia y Areúsa. La prostitución es, según Simmel, la relación impersonal por excelencia, basada exclusivamente en el dinero. Sin embargo,

Elicia siente celos y arma un escándalo cuando Sempronio elogia a Melibea. Areúsa monta una verdadera intriga con Sosia y Centurio para vengar la muerte de Pármeno. Sin asumir que lo que ahí hay es amor, se puede decir que hay algo que excede la mera transacción económica.

Otro importante espacio transitivo en este trabajo, entonces, es el de las transformaciones sociales. Tanto el reconocimiento de ellas y hasta cierto punto el entusiasmo por ellas, pero al mismo tiempo el desencanto con ellas e incluso el miedo a ellas se manifiestan formalmente en *La Celestina* a través de sus modos diversos y, observados en conjunto, *indecisos*, de representación de las relaciones sociales e incluso de familia.

Toda la tensión entre un pasado y un futuro en ascuas parece estar contenida en uno de los *objetos* que se maneja en la obra: la cadena que Calisto otorga a Celestina en (segundo) pago por sus servicios. Aunque se trata de un objeto de valor dado, como se da el dinero, en remuneración, no es impersonal como el dinero. Es una cadenilla que hasta ese momento el propio Calisto ha considerado digna de poseer, y que puesta en manos de la vieja significa algo más profundo que un éxito financiero cualquiera: representa una cierta movilidad social, no por parte de la vieja, sino por parte de la alhaja, que “desciende a ella”. Se convierte, también, en un símbolo de la situación absurda que acarrea la muerte a Celestina: incontable e indivisible, falla donde el dinero conciliaría, interponiéndose entre la vieja y sus cómplices. Sin embargo, es en el significado más superficial y banal de esta cadena que se revelan las tensiones con mayor precisión: es dada en pago a cambio del amor de Melibea. Es lo que, en el momento de la transacción *vale*, o *significa*, el amor de Melibea. Un signo separado de su objeto por un abismo que aún no es tan

inconmensurable como el del dinero. De cierto modo, esta cadenilla es la trágica, pero también cómica representación—o metáfora, o emblema, o fetiche: incluso caricatura—de una nueva clase de amor que se distancia cada vez más de su propio significado, o del modo de significación que le es y que alguna vez le fue propio, pero que quizás nunca más le sea propio.

Notas

(1). Hasta donde se sabe, la primera edición de esta obra se publicó en Burgos, a cargo del impresor Fadrique Alemán. Nos dice Dorothy Severin que posiblemente en el año 1499. La siguiente edición la publicó Pedro Hagenbach en Toledo, en 1500. Los especialistas debaten acerca de cuál de las dos constituye la verdadera primera edición, ya que la de Burgos es incompleta (Ed. Severin 11-16).

(2). Muchos son los críticos y especialistas que han señalado y analizado las parodias de la novela sentimental española en *La Celestina*. (Devlin, Abbate, McCash, Castells, Severin [2001, 1984, 1980]). El estudio más reciente sobre este tema es el libro de Yolanda Iglesias *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*, donde Iglesias arguye que la voz parodiante se extiende a lo largo de toda la obra, de comienzo a fin, y no en fragmentos o espasmos paródicos, como normalmente se ha pensado en la crítica. Véase Iglesias. Este artículo se apoya mayormente en un entendimiento de la versión *italiana* del amor cortés, es decir, el ejercicio estilístico practicado por poetas líricos italianos como Dante y Petrarca. La lectura y traducción de algunas convenciones impuestas por el amor cortés italiano era obligatoria para los autores españoles de novelas sentimentales, y por lo tanto también para Fernando de Rojas.

(3). No tengo aquí el espacio para contribuir a ese debate, excepto tangencialmente —como se verá más adelante. Para mayor información sobre esta importante discusión, véase Menéndez Pelayo, de Malkiel, Maravall, Maestro, Rodríguez-Puértolas y Severin [1982]).

(4). Para una discusión más detallada de la influencia de Diego de San Pedro en Fernando de Rojas, véase Severin 1984. Para el influjo de Petrarca, véase Deyermund.

(5). En su estudio sobre *La Celestina*, José Antonio Maravall habla del surgimiento, hacia fines del siglo XV, de nuevas “clases ociosas”: la alta burguesía, y clases ociosas subalternas. Esto ayuda a entender las características concretas del tipo de ocio de que dispone Calisto, pero se debe recordar que muchos de los escritos acerca del *amor hereos* datan de siglos anteriores. El ocio del “héroe” se remonta a la nobleza más tradicional de la Edad Media (Maravall 27-49).

(6). La obra constantemente superpone el Calisto más carnal al Calisto melancólico o “enfermo”. El momento clásico en que se manifiesta el primero de éstos es cuando el joven enamorado finalmente logra encontrarse con su amada e insiste en “quitarle las plumas”. La Celestina percibe muy bien esa otra cara del joven y por eso se ríe de él diciendo que el único dolor que jamás ha padecido es el “dolor de muelas” porque le impide “moler”, es decir, copular.

(7). En español se puede escribir tanto “*pneumática*” como simplemente “*neumática*”. Opto de aquí en adelante por la primera forma, pues es la que utiliza Agamben.

(8). Agamben cita a Alfred the Englishman: “It is necessary that the body, whose material is solid and obtuse, and the soul, which is of a very subtle and incorporeal nature, should be joined by a certain medium which, participating in the nature of both, unites in a single compact so discordant a diversity. If this medium were of a wholly incorporeal nature, it would not be distinguished from the soul; if it were wholly subordinate to the laws of matter, it would not differ from the dullness of the body. It is therefore necessary that it be neither fully sensible nor wholly incorporeal... This union of extremes and organ of corporeal movement is called spirit” (37ff).

(9). Muchos críticos han estudiado el rol de la magia en *La Celestina*. El artículo más completo en relación a este tópico es “La magia, tema integral de *La Celestina*”, de Peter Russell (241-76). En él Russell investiga los modos en que la hechicería aparece en la obra, y sitúa estos modos en los contextos cultural y social de ésta, arguyendo que aquellos elementos son más que figuras decorativas y que todo indica que Fernando de Rojas y sus contemporáneos los tomaban en serio. Del mismo modo, este artículo pretende apoyarse en una proyección de lo que podemos suponer fue la noción del *amor hereos* y del *pneuma* en el entorno cultural de Fernando de Rojas y su escritura de *La Celestina*. En este sentido, el artículo diferirá del estudio de Russell, pues al pensar el contexto de la autoría de *La Celestina* como uno de transición histórica, según se planteó más arriba, la relación de los sujetos y del propio autor con el *amor hereos*, el *pneuma* y, por consiguiente, la magia, será más ambivalente de lo que plantea Russell.

(10). Para la elaboración detallada de estos asuntos, véase Agamben 61-131.

(11). En la obra se da muchas veces que, para referirse al habla de ciertos personajes (de Celestina y Calisto, especialmente), se utiliza la voz popular “lengua”. Es con su lengua, por ejemplo, que en el *décimo auto* provoca Celestina el desmayo de Melibea al pronunciar el nombre de Calisto. Le ha dicho poco antes Melibea que “páreceme que veo mi corazón entre tus manos hecho pedaços, el qual, si tú quisiesses, con muy poco trabajo juntarías con la virtud de tu lengua” Interesante “fiscalización” del lenguaje, que es incorpóreo.

(12). Por *objeto* entiendo “lo representado” según su forma y significado en la representación, no según su materialidad o “realidad”.

(13). Personajes con esta clase de atributos sociales y políticos aparecen en la literatura española de los siglos XV, XVI y XVII, desde el *Lazarillo* hasta Sancho Panza.

Estos personajes son por lo general sirvientes y en principio, ya sea por su ignorancia o por su inferioridad social, pueden parecer algo bobos o poco mundanos. Al mismo tiempo, se espera que el lector o el público perciba su idiotez aparente como lucidez y esta duplicidad se expresa *dramáticamente* con la ayuda del prejuicio de clase. Para estos “graciosos” el mundo es un lugar horrible, injusto. Reírse en la cara de los amos es una forma “carnavalesca” de invertir aquello. Sin embargo, el “gracioso” es una figura muy seria y a veces incluso trágica, a pesar de ser un verdadero mecanismo generador de comicidad. De ahí, por ejemplo, el final sangriento y en nada “gracioso” del anteriormente “gracioso” Sempronio, y su compañero Pármeno.

Obras citadas

Abbate, Gay. “The *Celestina* as a Parody of Courtly Love.” *Ariel* 3 (1974): 29-32.

Agamben, Giorgio. *Stanzas: Word and Phantasm in Western Culture*. Trans. R. L. Martínez. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.

Benjamin, Walter. “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.” *Illuminations*. Trans. H. Zohn. London: Fontana, 1973. 211-44.

Butler, Judith. “Merely Cultural.” *Social Text* Fall-Winter 1997: 265-77.

Castells, Ricardo. “Calisto and the Imputed Parody of Courtly Love in *Celestina*.” *Journal of Hispanic Philology* XV:3 (1991): 209-20.

Malkiel, María Rosa Lida. “El género literario de *La Celestina*.” *La originalidad artística de “La Celestina*.” Buenos Aires: EUDEBA, 1970. 29-50.

Rojas, Fernando. *La Celestina*. Ed. Dorothy Severin. Madrid: Cátedra, 1997.

Devlin, John. “*The Celestina*”: *A Parody of Courtly Love. Toward a Realistic Interpretation of the “Tragicomedia de Calisto y Melibea*.” New York: L.A. Pub. Co., 1971.

Deyermond, Alan. “Las fuentes petrarquescas de *La Celestina*.” Trans. Isabel Morán García. En *Estudios sobre “La Celestina”*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Istmo, 2001. 105-27. (Publicado originalmente como Deyermond, Alan. “Conclusion.” *The Petrarchan Sources of “La Celestina*”. London: Oxford University Press, 1961. 108-121.).

Gilman, Stephen. *The Spain of Fernando de Rojas; The Intellectual and Social Landscape of La Celestina*. Princeton: Princeton University Press, 1972.

Iglesias, Yolanda. *Una nueva mirada a la parodia de la novela sentimental en La Celestina*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.

Maestro, Jesús G. *Tragedia, comedia y canon desde la teoría literaria moderna. El personaje nihilista en “La Celestina”*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de

Cervantes, 2003
<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=11646>> (Versión digital de Maestro, Jesús G. "Tragedia, comedia y canon." *Theatralia: Revista de Poética del Teatro*(2000): 15-96.).

Maravall, José Antonio. *El mundo social de "La Celestina"*. Madrid: Gredos, 1964.

McCash, June H.M. "Calisto y la parodia del amante cortés." Trans. Isabel Morán García. En *Estudios sobre "La Celestina"*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Istmo, 2001. 475-545. (Publicado originalmente en McCash, June H.M. *Love's Fools: Aucassin, Troilus, Calisto and the Parody of the Courtly Lover*. London: Tamesis Books Ltd., 1972. 71-134.).

Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La Celestina. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999
<<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=2335>>. (Versión digital de Menéndez y Pelayo, Marcelino. *La Celestina. Razones para tratar de esta obra dramática en la historia de la novela española*. Buenos Aires: Espasa Calpe, 1947.).

Read, Malcolm K. "The Rhetoric of Social Encounter: *La Celestina* and the Renaissance Philosophy of Language." *The Birth and Death of Language: Spanish Literature and Linguistics: 1300-1700*. Madrid: Porrúa, 1983. 70-96.

Rodríguez-Puértolas, Julio. *La Celestina, o la negación de la negación*. En *Literatura, Historia, Alienación*. Ed. Julio Rodríguez-Puértolas. Barcelona: Labor, 1976. 147-71.

Russell, Peter. *La magia, tema integral de La Celestina*. En *Temas de La Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*. Ed. Peter Russell. Barcelona: Ariel, 1978. 241-76.

Severin, Dorothy. "El humor en La Celestina." Trans. Isabel Morán García. En *Estudios sobre "La Celestina"*. Ed. Santiago López Ríos. Madrid: Istmo, 2001. 327-54. (Publicado originalmente como Severin, Dorothy. "Humour in *La Celestina*." *Romance Philology* 32 (1979): 274-291.).

—. "La parodia del amor cortés en *La Celestina*". *Edad de Oro* 3 (1984): 351-82

—. "Is *La Celestina* the First Modern Novel?" *Revista de Estudios Hispánicos* 9 (1982): 205-09.

—. *Parodia y sátira en La Celestina*. En *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Ed. Alan M. Gordon & Evelyn Rugg. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980. 695-97.

—. *Memory in "La Celestina."* London: Tamesis, 1970.

Simmel, Georg. "El secreto y la sociedad secreta". Trans. M. García Pelayo. En *Sociología: Estudios sobre las formas de socialización*. *Revista de Occidente* 1 (1977): 357-424.

—. *On Individuality and Social Forms; Selected Writings*. Ed. and trans. and with an introd. Donald N. Levine. English. Chicago: University of Chicago Press, 1971.

Solomon Michael. "Calisto's Ailment: Bitextual Diagnostics and Parody in *Celestina*." *Revista de Estudios Hispánicos* 23 (1989): 41-64.

***La novela perfecta* de Carmen Boullosa:**

Una aventura sin límites en el espacio textual

[Erja Vettenranta](#)
Graduate Center, CUNY

La novela perfecta (2006) es la primera novela de Carmen Boullosa que desarrolla su acción en Nueva York, la ciudad de residencia de la autora desde 2001. Así, la novela forma parte de un corpus de libros en español que han aparecido en los últimos años, donde los autores hispanos dejan sentir su voz particular dentro del marco de esta ciudad cosmopolita. Algunas de estas obras son *Ventanas de Manhattan* (2004) de Antonio Muñoz Molina, *Llámame Brooklyn* (2006) de Eduardo Lago y *Chiquita* (2008) (1) de Antonio Orlando Rodríguez. Aunque de estilos muy diferentes, comparten características claves con la novela de Boullosa. Una de éstas es el intento de captar, de una manera u otra, la variedad de experiencias y vidas entrecruzadas que se presencian en el quehacer diario de Nueva York. Además, junto con el de Boullosa, estos libros recientes en español celebran la lengua y, sobre todo, la palabra escrita como un recurso imprescindible no sólo para retratar la realidad vertiginosa de la ciudad sino para entender y sentirse parte de este entorno caótico y a veces hasta incomprensible.

En *La novela perfecta*, se narra la historia de un escritor mexicano expatriado en Brooklyn en la misma calle Dean donde vive Boullosa. De forma autobiográfica, Vértiz, el narrador protagonista, nos relata el proyecto utópico de crear una “novela perfecta” con el nuevo artefacto y *software* que un vecino suyo ha inventado para grabar y transmitir a la realidad la imaginación completa del autor sin perder el más minucioso detalle o matiz—y todo sin el penoso trabajo de escribir—. Mediante las relaciones interpersonales

de Vértiz, la novela de Boulosa desmitifica concepciones tradicionales sobre papeles de género e identidades nacionales mientras rinde homenaje a la diversidad cultural de su comunidad heterogénea dentro del crisol por excelencia que es Nueva York. A la vez, pone de relieve la vigencia de las tensiones y prejuicios culturales que siguen manifestándose dentro del globalismo contemporáneo, marginalizando a ciertos sectores sociales, étnicos o raciales. Por lo tanto, con este nuevo escenario cosmopolita como su trasfondo cultural, Boulosa continúa en *La novela perfecta* su tarea literaria revisionista que cuestiona tanto el orden categórico del mundo como la visión hegemónica de las historias oficiales. Con su humor e ironía Boulosa hace caer el discurso autoritario y monológico de estas estructuras, precipitando la destrucción simbólica de la “novela perfecta” que presenta únicamente la visión de su autor sin ninguna posibilidad de interpretación. En cambio, como el espacio intermedio de la ciudad, la textualidad de la novela permite un discurso dialógico, sirviendo así de puente comunicativo que arriesga las percepciones previas tanto del autor como de sus lectores.

Estos temas y recursos literarios no son ninguna novedad en la obra de Boulosa, porque toda su producción literaria se caracteriza por esta voz diferencial y revisionista que rechaza etiquetas estereotípicas y que no vacila en enfrentar lo prohibido, lo oculto o lo grotesco (lo otro). Al contrario, busca salir de la zona de comodidad del yo a territorios desconocidos para ofrecer perspectivas nuevas que alteran las oposiciones binarias y tradicionales entre hombre/mujer, civilización/barbarie, centro/periferia, historia/ficción, etc. Es una postura crítica que acerca la obra literaria de Boulosa a la ficción latinoamericana del presente que Josefina Ludmer caracteriza por su “negación sistemática de fronteras: mezcla géneros, mezcla cultura alta y popular, mezcla lo fantástico y lo realista y trata, precisamente, de *desdiferenciar la realidad de la ficción*”

(360, énfasis original). Por su falta de reconocimiento de las divisiones ideológicas de estas categorías, concluye Ludmer, las nuevas escrituras “son ambivalentes en cuanto a las posiciones políticas o ideológicas . . . [mostrando], desde abajo por así decirlo, desde el subsuelo . . . *la crisis de la subdivisión de la experiencia humana*” (362, énfasis original).

Las novelas históricas de Boulosa son casos por excelencia de esta escritura inconformista, puesto que se llenan de personajes marginales cuya voz auténtica usualmente se ve silenciada por las historias oficiales. Surgidas del interés por la conquista y la historia colonial que la crisis de identidad mexicana de los años noventa despierta en los escritores y artistas mexicanos, (2) estas novelas re-escriben y reinterpretan el pasado para cuestionar el valor de la historiografía y diferentes aspectos del discurso nacional.

Por ejemplo, en *Llanto: novelas imposibles* (1992), reaparece Moctezuma en la Ciudad de México contemporánea para polemizar sobre su muerte controversial y el verdadero significado de la raza mestiza mexicana. Por otro lado, en *Duerme* (1994), una mujer travesti en el Virreinato de la Nueva España desafía papeles de género de su época. Mientras tanto, en *Cielos de la tierra* (1997), se superpone, mediante la escritura y la lectura, la historia de un discípulo indígena del Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco en el siglo XVI, con la de una mujer mexicana contemporánea y la de una antropóloga en la utópica comunidad futura que quiere eliminar el uso del lenguaje. Se trata de historias, personajes y memorias revisitadas e imaginadas para ofrecer versiones y puntos de vista nuevos del pasado que define nuestro presente.

De esta manera, la ficción se convierte en un tipo de mensajero, en las palabras de Verónica Salles-Reese, “unas veces llenando . . . aquellos silencios y vacíos que se encuentran en la historia oficial y otras apuntando al carácter ficticio de la historia” (142). Por lo tanto, como anota Carrie Chorba en su ensayo “Llanto: A Challenging Approach to Historical Literature and National Identity”, el proyecto literario de Boulosa destaca por su “postmodern commitment to replacing authoritarian, monologic historiography with a plurality of voices” (172).

Otro aspecto crítico de la escritura de Boulosa que nos interesa mencionar antes de empezar el análisis de *La novela perfecta* es su particular perspectiva femenina, la cual forma parte de la ya mencionada voluntad de destruir discursos y categorías institucionalizados. Aunque Boulosa confiesa escribir desde el punto de vista femenino y su cuerpo de mujer, es difícil clasificar sus obras como literatura femenina según se entiende este término tradicionalmente. Como dice la propia Boulosa, comparada con las obras de algunas otras escritoras mexicanas de gran éxito, su primera novela *Mejor desaparece* (1987) “era un fraude total para los lectores de los libros de mujeres, porque el nivel de lenguaje es totalmente otro. . . . porque no es una novela sobre una familia, es una novela sobre el mal, sobre el demonio, sobre la muerte . . .” (“Procuero” 38). En la misma entrevista afirma que no le interesa para nada la feminidad dulce y sentimental del orden doméstico sino “el lado oculto de la feminidad, lo salvaje, lo indomesticable, la oscura ley del cuerpo, lo incivilizable del hombre y la mujer o lo que la civilización ha dejado al lado de las palabras, al margen moral. Así me interesa ser una autora femenina. . . . procuro pulir mi ‘feminidad’ asalvajándola” (39-40). En un poema de su colección *La salvaja*—un título un tanto revelador—se cristaliza perfectamente la actitud

distintiva de Boulosa ante las estructuras establecidas: “Pongo mi dedo en el mundo./ Aprieto fuertemente. / Vuelvo rompecabezas la unidad” (150).

En su estudio *Gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad*, Eleonora Cróquer Pedrón iguala esta postura radical con la tradición femenina iniciada en la América Latina por Sor Juana; en las palabras de Cróquer Pedrón, estas voces se colocan conscientemente en el “*lugar-mujer-maldiciente* . . . [desde el cual articulan] su desacuerdo” (40). Sin embargo, hay que destacar que aunque hablamos de una posición diferencial femenina, no es una posición determinada biológicamente. Al contrario, en otra entrevista, Boulosa define este tipo de escritura como una manera específica de “percibir la realidad, de comprender la vida. . . . [que] no es exclusiva de las mujeres” (en De Beer 210) sino que también caracteriza la obra de muchos escritores.

Más bien entonces, es una actitud rebelde hacia todo tipo de normas patriarcales que pretenden representar el mundo con nítidas jerarquías. Como subraya Cróquer Pedrón, rompe con las historias oficiales y formas canónicas, sugiriendo catástrofes devastadoras para emprender el camino hacia la restauración de formas más justas (114). Y es esta noción la que nos permite leer en conjunto la diversa obra de Boulosa; toda su escritura se engendra desde la “misma monstruosidad que lleva consigo el poder de desestructurar el orden del mundo, de poner en cuestión las categorías únicas, de recuperar la memoria y de devastar el concreto armado con el cual parece diseñada la civilización” (Cróquer Pedrón 107).

En *La novela perfecta*,⁽³⁾ la voz disidente de Boulosa deja sentirse a través del tono juguetón e irónico de la historia de Vértiz, todo un antihéroe en su mediocridad y falta de voluntad de superarla. Como ya hemos mencionado, es un escritor mexicano que

vive en Brooklyn, Nueva York con su mujer Sarah, una abogada norteamericana. Completamente mantenido por ésta, Vértiz se describe como “un perezoso grandes huevos” (18) mientras su mujer y su vecino Paul Lederer—el inventor con quien trabaja para crear la “novela perfecta”—lo perciben tan alejado del mundo que lo rodea que les parece que vive “en la luna” (47, 82). Por un lado, se recrea con la memoria del éxito de su primera—y única—novela *Blond Flame*, publicada en inglés en México doce años antes. Por otro, se engolosina con su próximo triunfo novelesco que tiene en su cabeza “a punto de estar maduro y llegar completito a la página” (16). Sin embargo, el letargo de su vida cómoda y patrocinada le impide empezar, en las palabras de su vecino, con “la pesadez fastidiosísima” (24) de la escritura. Por tanto, nada más conveniente para nuestro escritor indolente que realizar su nueva novela con el aparato de Lederer que le ahorra todo esfuerzo de escribirla.

Desde luego, en la personalidad de Vértiz parecen haberse reunido las peores características de la hidalguía española, de la cultura hacendada de las colonias y de la nueva hegemonía cultural de los Estados Unidos en la vida mexicana. Este último aspecto se manifiesta en la relación exageradamente polarizada de la pareja dispareja que forman Vértiz y Sarah. Aparte de lo poco que todavía “gotea” (14) su primera novela, Vértiz no ha vuelto a ganar un centavo en Nueva York sino que vive a costa de su esposa, su “Sariux” como le gusta, de forma reveladora, llamarla. Ella, según Vértiz, “adora su papel de abogángster” (52) en esta ciudad prometida de negocios y litigios, de manera que además de depender de su esposa económicamente, ella lo representa verbal y legalmente al trazarse el contrato de la “novela perfecta”. Cuando le piden que autograbie una copia de su primera novela, Vértiz responde con un tono sarcástico que “[n]o firmaría yo nada sin la autorización de mi abogada” (63). Ignorando la evidente

veracidad de su broma, acaba confirmando su sumisión completa ante el poder jurídico y discursivo de su esposa-ama.

También es Sarah quien se ocupa de todos los aspectos prácticos de la vida y el hogar del matrimonio, y lo hace con una energía que escandaliza a Vértiz. Hasta los días libres, él observa horrorizado cómo ella se dedica a un sinfín de actividades “como si le hubieran puesto un cuete en la cola” (52). Pero aunque su mujer sea “una chinche” (54) oficinista, Vértiz admite que se encuentra completamente desarmado ante su belleza divina. Para no verse obligado a bajar de la “ermita de [su] patrona” (54), él la corteja con obsequios verbales disculpándose a sí mismo. Por lo tanto, aunque Vértiz fantasea con ser el estereotípico *Latin lover* que “la tumba” (140) a su esposa para reconciliar sus riñas, el lector se da plena cuenta de que es Sarah quien lleva los pantalones en esta relación. Ella se sirve de su apariencia y posición para manipular a Vértiz mientras éste parece encadenado por las esperanzas casi inverosímiles de Sarah de que “cualquier día de éstos . . . [esa segunda] novela sí va a pegar y ¡a ganarnos la lotería, señores!” (15).

Cruelmente irónico en esta caracterización burlona de su protagonista, el texto de Boullosa subvierte completamente los papeles de género tradicionales. Reducido a su ámbito doméstico, Vértiz se ve cada vez más mujeril en su pasividad y su retiro del discurso público. Por ejemplo, sus perezosas rutinas matutinas se han convertido, en sus propias palabras, en “*femeninales*[sic], aunque la verdad es que *femenininiles*” (29, énfasis original). Asimismo se enorgullece de saber “todos los chismes en español de la cuadra” (82), un discurso típicamente privado, femenino.

De este modo, Boullosa no sólo anula el machismo hispanoamericano de Vértiz sino que logra pintar en su protagonista una verdadera caricatura del sujeto

(neo)colonial, vencido constantemente por la virilidad potente de la “Sariux”, su nueva divinidad espiritual y cultural. Al encarnar las amonestaciones centenarias de José Martí sobre la amenaza norteña para las naciones latinoamericanas (76), Vértiz acaba personificando la figura estereotípica de una “Malinche” contemporánea. Como caracteriza Octavio Paz a esta figura mítica de la conciencia mexicana en su influyente *Laberinto de soledad* (1950), es la presencia extranjerizante que “se da voluntariamente al conquistador” (224), traicionando así su propia identidad cultural.

Por consecuencia, las observaciones y los encuentros de Vértiz con los demás inmigrantes hispanoamericanos se caracterizan por la superioridad racial y cultural que Vértiz asume por su vinculación con la civilización occidental y su fácil identificación con la cultura estadounidense gracias a su mamá “mediogringa” (12). Esto se refleja, sobre todo, en sus descripciones peyorativas de los hispanos de evidente sangre indígena o africana. En la mente de Vértiz estos seres siempre quedan relegados al plano marginado del otro, es decir del salvaje, pagano y caduco desde su adoptado punto de vista occidental que niega su propio origen e historia. Sus ataques mentales se dirigen tanto a las nanas oaxaqueñas y poblanas—para él unas “chaparritas cuerpo de uva” (55)— como a los errores ortográficos en la ventana de una tienda espiritual que Vértiz denomina una “versión muchospesos de herbolaria caribeña” (57). Otro tanto lo enojan el “puertoinglés” de una adivina “gorda de cabellos mochados y teñidos de un rubio rájale” y el novio “negrísimo” (59) de ésta que le recomienda los servicios de su novia.

La descripción más completa y elaborada se dedica a una tienda de la esquina con dueños indígenas que se llama “El Indio Mexicano”. Según Vértiz, es “una bodega o supercito o deli o tienda de abarrotes, como le quieran decir, de unos

más depricanos que mexis” (57). Le fastidian, sobre todo, la incompetencia culinaria y el atraso estético y tecnológico del lugar que le parecen personificar todo lo peor de una cultura inferior: empleados holgazanes, falta de cajero automático, una selección limitada de productos “invariablemente malísimos” (58), y una evidente falta de voluntad de participar en el renacimiento del resto del barrio. Gente mejor dotada se ha adueñado recientemente del vecindario, el cual Vértiz describe como “*gentrificado*” (15, énfasis original). Siendo él y Sarah algunos de los “cuasi recién llegados” (15), los ultrajes monológicos de Vértiz—que se justifica ante la decrepitud física y espiritual del “Indio”—nos recuerdan irremediamente tanto la incompetencia cultural de los conquistadores españoles del Nuevo Mundo como el celo civilizador, europeizante, de sus descendientes criollos.

Son las crónicas e historias unidimensionales—si no completamente deficientes—de éstos las que muchos de los autores hispanoamericanos desde *Comentarios reales* (1605; 1609) del Inca Garcilaso de la Vega han deseado “declarar y ampliar” (156). En su libro *Mexico, From Mestizo to Multicultural: National Identity and Recent Representations of the Conquest*, Carrie Chorba observa cómo en el México del siglo XX, los ideales posrevolucionarios de una identidad nacional uniforme han incitado a las autoridades a valorar la figura mestiza como el mexicano emblemático. Aunque esto haya ayudado a elevar el estatus social del mestizo, Chorba subraya que “[y]et, as a totalizing vision, this mestizophile identity discourse reduced society into a single racial and ethnic essence, thus subordinating—if not denying—the heterogeneous reality of the country” (10). En *La novela perfecta*, Boullosa se opone a este tipo de “normative and closed masculine historiography” (Oropesa 109) tanto a

través de la masculinidad cuestionable de Vértiz como mediante los espacios intermedios de la ciudad que ponen los diversos grupos en contacto de manera casi carnavalesca.

Como consecuencia, la postura arrogante de Vértiz se ve desafiada en cuanto se establece un diálogo entre un empleado de “El Indio Mexicano” y Vértiz—quien se ha detenido a leer el aglomeramiento de anuncios en la puerta, una mezcla ecléctica de inglés y español—. Cuando el empleado le dirige la palabra a Vértiz en mal inglés, éste le contesta en español, incitando la curiosidad del otro: “¿pusquíhablas español, güero?”, ‘soy mexicano’, ‘¿pusdónde?’, ‘chilango’, ‘¡aaah!’, y escupiendo su ‘¡aaaah!’ se echó a correr hacia la puerta de la deli y se metió sin terminarlo—‘¡aaa!’—, como si yo le hubiera dicho ‘tengo tiña y de la que deveras contagia’” (58-9). En este episodio vemos cómo, al asegurarle que él también es mexicano, Vértiz le impone al empleado su propia experiencia e identidad mexicanas con sus tendencias “malinchistas” (4) ya mencionadas. Así, vistiendo al otro metafóricamente de un tipo de camisa de fuerza, llamada México y definida desde el punto de vista “chilanga” del centro oficial del país, Vértiz ejerce una apropiación casi violenta de la identidad de su interlocutor.

Por otro lado, el comentario cómico de Vértiz sobre el indio que huye adquiere importancia en el texto de Boullosa. De modo inadvertido para el propio Vértiz, parece aludir a la grave amenaza física que las enfermedades europeas causaron a la población indígena y que se documentan, por ejemplo, en las relaciones indígenas de la conquista (Leon-Portilla 117-18). Aunque no esté tiñoso, la máscara extranjerizante de Vértiz es quizás igualmente peligrosa, puesto que acaba sacrificando la identidad propia del otro. Las palabras de Vértiz nos recuerdan otra vez las famosas observaciones de Martí sobre la pervivencia de la colonia y la falta de entendimiento constructivo de la pluralidad racial

del continente americano (75) no sólo en las repúblicas de su época sino también en las de hoy y hasta en la diáspora latinoamericana actual. Así, la reacción del empleado puede leerse como un acto de defensa propia para escaparse de las limitaciones culturales que Vértiz le impone. Por lo tanto, causar desagrado es acaso el efecto deseado por el indio para llamar la atención al inapropiado discurso unificador de Vértiz. (5)

Además, poco después presenciamos otro episodio muy demostrativo de este tipo de opresión discursiva que intenta establecer una visión armoniosa donde las voces diferenciales se ven literalmente silenciadas por la cultura dominante. Ocurre en la casa de Bergen Street de Paul Lederer, donde los abogados de todos los partidos interesados en la “novela perfecta” se han reunido para firmar los contratos necesarios. De repente aparece ante todos la nana del inventor, según la caracterización de Vértiz “una vieja viejísima, negra como la noche, visiblemente descompuesta” (65) a la cual la aflige una angustia terrible. El dueño de la casa ha apagado sus máquinas productoras de apariencias irreales durante las negociaciones, dejando a su nana sin su peluche virtual que le habla a ella con la voz consoladora del propio Lederer, la cual es, como éste explica, “la que le da más serenidad” (66).

Irónicamente, es Vértiz quien ahora nota con aversión la evidente insensibilidad del inventor hacia la voz particular de este ser vejado que no parece ser más que “una sombra” (66) intangible. Escucha las palabras casi incomprensibles de la criatura salir como “por unas enciotas [sic] hinchadas y secas, llenas de vocales que parecían *sangrar*” (65, énfasis mío), perturbando el control de Lederer sobre el sosiego de su casa. Por su parte, el propietario admite que no soporta ni quiere “tratos ningunos” con los aullidos salvajes de su nana que expresan, según él, un “dolor de no ser ya lo que fue” (68). Para

mantener la apariencia de orden dentro de su hogar, Lederer prefiere extender su propia perspectiva patriarcal mediante las “ensoñaciones que tiene [ella] cuando, satisfecha y segura, se abraza al muñeco que le da la máquina” (68).

Por tanto, sin apenas empezar el proyecto de “la novela perfecta”, este incidente le reitera al lector las sospechas de la naturaleza siniestra del artefacto del Lederer y de las visiones unilaterales que es capaz de captar y proyectar. Como el inventor le ha explicado a Vértiz, la imagen—o la novela—realizada por el aparato no sólo transmite la imaginación completa de su creador sino que también garantiza una lectura “impecable” de ella sin que el lector pueda “escurrírsele al autor y caminar para donde no debiera” (24). Es decir, produce una situación donde el lector/súbdito se queda completamente a merced de la versión del autor/autoridad. En cuanto al efecto que la compañía virtual le da a la vieja negra, a Vértiz se le escapa un comentario sardónico sobre los indiscutibles beneficios sociales y económicos del aparato, lo cual incomoda bastante a las demás personas presentes. A saber, señala su capacidad escalofriante de producir “[s]eres impecables, ejemplares, sin voluntad propia” (69), insinuando así su verdadera utilidad para silenciar las perspectivas diferenciales al orden establecido.

Gracias a esta maquinaria, la nana de la familia de Paul Lederer—procedente del Sur de los Estados Unidos con una historia infame de esclavitud—se mantiene tranquila en su espacio oculto en el sótano de la casa que Vértiz describe como “un mierdero desordenado y sucio” (34). Tanto literal como metafóricamente, este sujeto subalterno se ve completamente subyugado por el poder discursivo del Lederer. Sólo la breve interrupción en el funcionamiento del aparato le permite a la nana el momentáneo ascenso

desde las honduras de su escondite y la consecuente ocasión de verdadero contacto entre su realidad desconsolada y la aparente elegancia exclusiva del piso superior de su amo.

En *Llanto: novelas imposibles* Boullosa ha utilizado una metáfora parecida al hacer renacer a Moctezuma, por las galerías de un hormiguero subterráneo, para que se repensara su figura y la memoria indígena olvidadas en la imaginación nacional. Como esta aparición en *Llanto*, la presencia reiterada de los personajes subalternos en *La novela perfecta* sirve el mismo propósito de cuestionar las historias oficiales e identidades nacionales desde la perspectiva de los marginados. Por lo tanto, en las palabras de Chorba, estos roces novelescos con el otro “advocate tolerance and understanding—pillars of multiculturalism” (*México 76*). En *La novela perfecta*, Boullosa aplica esta postura revisionista no sólo a México sino a todo el mundo contemporáneo que se caracteriza cada vez más por las experiencias transnacionales tan típicas de Nueva York.

En su libro *The Location of Culture*, Homi K. Bhabha enfatiza la importancia de los espacios intermedios en la negociación de los significados dentro de esta realidad posmoderna que borra límites extremos. Según Bhabha, la cualidad esencial de esta tendencia es “the need to think beyond narratives of origin and initial subjectivities and to focus on those moments or processes that are produced in the articulation of cultural differences” (1). Los episodios con el “Indio Mexicano” y la nana del Lederer demuestran claramente esta vocación desmitificadora de Boullosa que coloca a sus personajes en las fronteras culturales donde estos diálogos ocurren.

Otras veces, la comunicación fracasada subraya la falta crítica de esta dimensión intercesora, como, por ejemplo, cuando Vértiz se detiene a contemplar las figuras oscuras

de las mujeres árabes en las calles de su comunidad. Las describe “cubiertas de negro de pe a pa, [porque] la burkha [sic] les deja fuera sólo sus ojitos y los zapatos siempre chancleados” (117). Parece intrigado por la manera en que sólo se puede intuir si la persona bajo la tela es muy flaca o muy gorda y si camina “como cargando una depresión de aúpa. . . . o con una elegancia altanera” (117). Es como si la burka les negara todas las características y emociones intermedias a estas mujeres, ahorrándole a su observador la necesidad de ajustar su visión totalizadora de esta masa monótona. Sin embargo, hasta estos personajes logran desmentir el efecto unificador de la perspectiva dominante cuando se les ve, como lo pone Vértiz, “los puños de sus vestidos, las más de las veces de colores” (117). Como lo comprueban el “Indio” y la nana del Lederer, cualquier rajadura en la unidad aparente basta para que el subalterno aproveche siquiera estos instantes pasajeros para manifestar su personalidad particular detrás de la fachada unificadora.

Al explicar sus percepciones sobre los otros grupos étnicos del barrio, la narración de Vértiz se contenta con un papel más o menos objetivo, anotando la mezcla típica neoyorquina donde las oleadas demográficas ocasionan cambios inevitables en cada vecindad. Enumera, por ejemplo, las mezquitas y tiendas árabes al lado de los puestos judíos, un bar de música country, los cafés independientes que todavía resisten la invasión de Starbucks, y la tienda de jabones naturales al lado de alguna farmacia de cadena (117-9). En este vaivén constante, las comunidades anteriores parecen luchar por su existencia—juntas con las de otras religiones o etnicidades—ante la presión inmobiliaria y contra las diferencias y tensiones culturales que puedan separarlas en facciones antagónicas.

Entre los problemas que la novela de Boullosa señala en las encrucijadas interpersonales de este entorno urbano son las inevitables dificultades de traducción cultural y lingüística. Por un lado, Vértiz comenta el letrero de un negocio pakistani que se anuncia “for all ages”, es decir “para todas las edades”. Revelando su propia voluntad de malinterpretar la intención del “autor” de este rótulo, Vértiz se pregunta con un tono mordaz si con eso “¿quieren decir que no venden pornografía o qué?” (117-8). Por otro lado, el propio Vértiz afronta a lo largo de la novela la dificultad de trasladar de manera exacta las expresiones inglesas de su entorno físico al español de su narración. Duda, por ejemplo, al traducir los poemas que él y Lederer citan mientras trabajan para crear la “novela perfecta”. Sin comprometerse a una sola versión, Vértiz recurre a menudo a ofrecer varias interpretaciones de versos como “[s]he walks in beauty” de Lord Byron, y propone: “[e]lla camina arropada—¿envuelta?, ¿vestida?—en su belleza” (21). Son momentos como éstos los que destacan la variedad de lecturas y visiones posibles que una sola frase puede insinuar, por no mencionar lo difícil de captar la complejidad de la realidad contemporánea bajo historias oficiales o identidades nacionales uniformes.

A pesar de estas aparentes confluencias y fricciones interculturales e interlingüísticas, los grupos étnicos que Vértiz observa en su narración logran coexistir en ese espacio intermedio de la ciudad. No pierden sus características individuales aunque adopten nuevas identidades híbridas en este espacio internacional, o como lo expresa Bhabha, “the cutting edge of translation and negotiation, the *in-between* space . . . that carries the burden of the meaning of culture” (38). Por lo tanto, la novela de Boullosa rinde homenaje a este vecindario heterogéneo de Prospect Heights que, en el momento de la publicación de la novela, se ve conminado por la construcción de un enorme complejo comercial, deportivo y habitacional que

amenaza demoler partes de la comunidad junto con edificios históricos que caracterizan esta parte de Brooklyn.⁽⁶⁾ Como el discurso autoritario de Vértiz sobre el “Indio Mexicano” y la opresión de los chillidos de su nana por el Lederer—con su trasfondo colonial y segregacionista respectivamente—los intereses políticos y económicos contemporáneos se imponen aquí sobre los territorios por conquistar sin reconocimiento de las vidas y comunidades humanas que se ven reemplazadas en el nombre del progreso.

Vértiz alude directamente a esta controversia local cuando describe su asombro al entrar por primera vez en la casa-estudio del Lederer en la calle Dean al lado de su propia “brownstone”.⁽⁷⁾ Sin paredes y pisos intermedios, la casa del inventor le parece a Vértiz “un inmenso cascarón vacío, pura piel o sólo el esqueleto del XIX” (30). Sigue comentando la hipocresía del vecino en cuya ventana cree haber visto un cartel que abogaba por la preservación de “Brownstone Brooklyn” contra la construcción de “Ratner’s Arena”. Aturdido, se pregunta: “¿[y] esto era una brownstone de Brooklyn? . . . era todo menos eso, un huevo rojizo y vacío” (31). La extracción de las divisiones interiores le parece haber extirpado su esencia, de manera que Vértiz la describe “tan vacía que ni casa era” (31).

De modo satírico, aunque Vértiz confiesa haber preferido vivir sin los problemas estructurales de su propia casa histórica—con todos los “meados que venían lloviéndole por décadas” (34)—la casa-estudio del Lederer le parece casi incomprensible. Es como si la falta de interacción simbólica entre los niveles y estancias diferentes le hubiera quitado el significado y la capacidad de funcionar como “casa” aunque lo parezca desde fuera. Por otro lado, como la voz sangrienta de la nana del Lederer, la luz violentamente

colorida que sostiene a esta caverna enorme subraya la atrocidad de esta apropiación de sentido.

En contraste con la casa de Bergen Street y las calles de la ciudad donde los espacios intermedios facilitan—aunque sólo momentáneamente—que los márgenes se asomen a refutar la autoridad de los centros tradicionales, esta “anti-casa” sirve de metáfora para todas las transgresiones de identidad que se presencian en la novela. Representa—como la invasión comercial del vecindario, las visiones totalizadoras de Vértiz, el despotismo del Lederer y las burkas de las mujeres árabes—sólo una imagen totalizadora, superficial, que la despoja de toda complejidad interior y característica particular. En resumen, es como el apodo— estereotípico y sin ninguna profundidad cultural—que Sarah le da a Vértiz y con el cual éste, conforme a su carácter “malinchista”, se contenta: “El Taco de Brooklyn, Nueva York” (115). (8)

Por lo tanto, no parece accidental que esta casa sea el espacio donde se va a realizar la “novela perfecta”, la historia de amor y sexo de Ana y Manuel, dos adúlteros en la Ciudad de México. Como ya se ha indicado, al transmitir al lector la imaginación intacta del autor—en las palabras del Lederer, “[e]l espejo fiel, y *ya leído*” (25, énfasis original) de su visión—esta novela tendrá el mismo efecto paralizante que el peluche virtual que apacigua los chillidos inquietantes de la nana del Lederer. Con su puro efecto sensorial de belleza incuestionable, representa el primer paso en la conquista máxima que nos volverá, como explica el Lederer, “uno con las computadoras” (119). Inmediatamente, este plan de su colega le insinúa a Vértiz el discurso cristiano que, desde la conquista española del Nuevo Mundo, ha intentado crear una sola voluntad cultural y política de la heterogeneidad precolombina.(9) En otras palabras, procura crear una

Utopía que, como caracteriza Boullosa la de L'Atlàntide en su novela *Cielos de la tierra*, tiene “un defecto” (“Escribo” 67): al deshacerse del lenguaje, borra tanto la historia social como la memoria individual y, consecuentemente, la identidad de sus habitantes.

Tampoco nos sorprende que esta visión hegemónica que se pretende presentar con la “novela perfecta” implique sus propios problemas. Aunque bien le fascina la capacidad genial del artefacto de proyectar su imaginación completa, Vértiz—quien se identifica como escritor—instintivamente se rebela contra la declaración del Lederer de que las palabras son insuficientes y hasta inútiles “para retratar con precisión la verdad” (23). De modo que ya desde el principio, Vértiz se desilusiona y pierde “el gusto” (42) con esta novela que él no puede controlar ni completar aparte de sus ensoñaciones, siempre imprevisibles. En otro comentario punzante, Vértiz acepta que su papel se ha reducido a meros “ojos” del “cerebro” (123), es decir, del Lederer, quien lo maneja todo desde su base de controles. Es como si Vértiz también llevara una burka que limita su experiencia a la de un observador pasivo, presentándonos otra vez la imagen del otro, dominado por el discurso del centro de poder.

Como consecuencia, Vértiz empieza a resentir cada vez más esta posición oprimida que las ambiciones del Lederer y su propia esposa le imponen. Gradualmente se convence de que los dos se han aliado para sacarle el máximo rendimiento a sus imaginaciones, aprovechándose así de esta parte más íntima de su ser o, como lo pone el propio Vértiz, de “lo mío, *mío*” (80 énfasis original). Por lo tanto, se siente sumamente “robado, ultrajado” (81) de su propia identidad, y para justificar su creciente impaciencia con su socio, Vértiz se dice: “soy un artista, no *una vaca de establo* a la que medicinan para hincharle las ubres y sacarle jugo noche y día, o nomás a veces, pero nunca he dejado

de tener mi dignidad. ¿Creía que podía *exprimirme* así como así? ¡Nomás faltaba! Me enchilé” (106, énfasis mío).

Esta imagen que Vértiz nos pinta de la evidente violación corporal que él experimenta remite otra vez al análisis—tan caricaturesco como el protagonista de *Boullosa*—que Octavio Paz ofrece de la personalidad mexicana. Según deduce Paz, la vida se presenta al mexicano como “una posibilidad de chingar o ser chingado” (215-6). Por lo tanto, como buena “vaca de establo”, Vértiz encuentra su integridad personal irreversiblemente lastimada, es decir “chingada”, una condición que Paz caracteriza como “lo pasivo, lo inerte y *abierto*, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior” (214, énfasis mío).

Mortificado ante esta humillación extrema de su mexicanidad enmascarada, la misión de Vértiz se convierte en un intento desesperado de recuperar su identidad cerrada y la autoridad absoluta sobre sí mismo y su novela. Los recursos literarios que autores como Cervantes han utilizado para borrar oposiciones binarias entre historia/ficción o autor/lector se convierten, en las manos de Vértiz, en una parodia de monólogos creativos. Esta determinación de evitar cualquier entrega/abertura propia se aproxima a lo ridículo cuando declara su identificación como autor con “una erección en vivo y un cuerpo, un yo, que es fardo” (96). En una palabra, pretende ser el “chingón”.

Como se puede esperar, esta tentativa acaba en una serie de desastres, puesto que la imaginación del propio Vértiz sigue presentándole posibilidades inesperadas e inconformes con la versión original de su relato. Por ejemplo, las repetidas imágenes controversiales que surgen de la subconciencia de Ana, la protagonista de Vértiz, logran

descentrar la monológica historia de Vértiz hasta que él mismo reconoce que su novela no es más que una “retahíla de mentiras” (111). Un doble de ésta se puede ver en el códice falso que un artista azteca del siglo XVI le prepara a su emperador Moctezuma en uno de los sueños de Ana. Fingiendo una escena de paz mientras ya se sabe de la llegada de unos extranjeros armados en la costa, este códice no tiene nada que ver con la complejidad del momento histórico en que se encuentra el imperio mexicana. Como la novela de Vértiz, el peluche de la nana y las burkas de las árabes, dicho códice sólo sirve de bocina para los poderes discursivos que, según Chorba, “concretize and institutionalize a singular optic or perspective and contribute to a controlled, configured world vision” (“Actualization” 301).

Al hartarse de la falsedad de su historia y de su propia docilidad “colonial” (112), a Vértiz se le aparece por casualidad una nueva novela alternativa que acaba rompiendo definitivamente la representación impecable de la “novela perfecta”. Es una historia con protagonistas inmigrantes—un traficante de diamantes judío y una aspirante mexicana a estrella de cine—que luchan por sobrevivir y dejar su impronta en la Nueva York del año 1940. Con su trasfondo de guerra y sustancia social auténticas, es una novela bien merecedora de ser escrita. Como las novelas históricas de Boullosa, sería una reapropiación ficcional de la historia que, en las palabras de Chorba, podría servir para “salvage the narrative material of each tale while at the same time incorporating critical commentary or suggestively manipulative reformations” (310-11). Sus ensoñaciones con esta nueva historia le dan a Vértiz la sensación de ser “un escritor *de verdad*” (138, énfasis original) y la impresión de que sus palabras y frases de veras podrían llenarse de significado—si sólo, como se da cuenta el lector, Vértiz dejara de adueñarse de ellas—.

Mientras estos nuevos fantasmas van cobrando vida en la mente de Vértiz, la utópica “novela perfecta” se auto-destruye en un remolino apocalíptico de su propio sinsentido. Los personajes proyectados por el aparato del Lederer le parecen a Vértiz como si fueran simples “cascarones a los que faltara la clara y la yema” (144). Como las visiones autoritarias y estereotípicas que la novela de Boullosa nos expone, no permiten lecturas que vayan más allá de su apariencia. Este discurso “perfecto” es metafórico del tipo de literatura que Boullosa describe como “desechable, pura baraja de ‘anécdotas’, sin valor en las palabras” (“Destrucción” 216). No estimula más que olvido, y por lo tanto, los personajes acaban siendo víctimas de la misma amnesia social que Anna Reid señala como la causa de la destrucción de L’Atlàntide en *Cielos de la tierra* y de Macondo en *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez (“Operation” 190).

Lo que sí sobrevive este torbellino de alienación es el manuscrito de Vértiz, quien nos narra lo sucedido porque, como confiesa él, tiene la necesidad urgente de desahogarse. Dice: “[lo] hago porque no me agunto cuanto traigo adentro de mí mismo” (16). Irónicamente, con este relato imperfecto y obviamente abierto—puesto que se escribe desde su condición “chingada”—Vértiz logra escribir una verdadera novela que, según Boullosa “es cinismo, aspira a ser porosa, a tener un cuerpo deforme, a ser un espejo de lo real, y lo real nunca es perfecto” (en Salmerón). Es evidente que la escritura le da sentido tanto a Vértiz como a sus experiencias desconcertantes, rescatándolas del olvido histórico. Al mismo tiempo, sin embargo, permite que sus cosas privadas salgan “chutando hacia el ancho mundo, vueltas mierda” (130), sujetándolas así al juicio e interpretación de sus lectores. Por lo tanto, crea otro espacio intermedio, esta vez textual, donde el diálogo entre el texto y su lector completa la imagen propuesta por el autor. Como las encrucijadas culturales que hemos analizado y como toda literatura,

según Boulosa, este espacio es inquietante y peligroso, puesto que “pone en riesgo” (“Destrucción” 216) todas las concepciones previas sobre la realidad.

El escritor argentino Mempo Giardinelli caracteriza la literatura latinoamericana del postboom sobre todo por su voluntad “to question, to experiment, to know and to discover. . . . and above all, to remember and perhaps, in this way, to survive” (224, énfasis original). Como hemos intentado demostrar, *La novela perfecta* de Carmen Boulosa se inserta en esta corriente, extendiendo la mirada revisionista de la autora desde el mundo hispano al entorno cosmopolita de Nueva York. En esta novela, la voz socarrona de Boulosa desafía las oposiciones binarias que siguen fraccionando nuestro mundo a pesar de las aportaciones tecnológicas y comunicativas que podrían ayudar a derrumbar fronteras tradicionales. Por lo tanto, el contacto y traducción culturales en los espacios intermedios de la novela causan que las burkas discursivas se levanten y que las historias “subterráneas”, olvidadas, se asomen para negociar nuevas representaciones culturales. Además, en este contexto híbrido y multicultural, Boulosa lanza su voz particular y mexicana para establecer un importante diálogo con el mundo hispano y su tradición literaria para que este legado cultural no se olvide en la diáspora contemporánea.

Notas

(1). Incluimos esta novela de Rodríguez que también tiene Nueva York como uno de sus escenarios, aunque sea el de los fines del siglo XIX y principios del XX.

(2). Véase el primer capítulo del libro de Carrie Chorba para una descripción más detallada sobre esta crisis y las manifestaciones artísticas que precipita.

(3). Todas las citas de esta novela provienen de la edición de Alfaguara.

(4). Paz explica el uso de este adjetivo para denunciar las simpatías extranjerizantes en México (224).

(5). Véase el libro de Doris Sommer para su revelador análisis de los recursos que los escritores minoritarios utilizan para esquivar la mirada aparentemente comprensiva de la cultura dominante.

(6). Véase, por ejemplo, el artículo de Tom Angotti sobre la polémica en cuanto a la construcción de *Ratner's arena* en el centro de Brooklyn.

(7). Véase la descripción de Edwin G. Burrows y Mike Wallace de este tipo de casas que, a mediados del siglo XIX, empezaron a definir los nuevos vecindarios de Manhattan y Brooklyn (716-718).

(8). Véase el artículo de Jesús Martín Barbero sobre el papel de los medios de comunicación en crear un sentido de pluralismo falso en que los estereotipos hacen del otro una entidad "assimilable without any need to understand him" (53).

(9). Véase, por ejemplo, el análisis de Octavio Paz sobre la conquista de Nueva España (240).

Obras consultadas

- Angotti, Tom. "The Nets Arena Is Not The Real Issue In Development Of Downtown Brooklyn". *Gotham Gazette: New York City News and Policy* abril 2004. 16 abr. 2008 <<http://www.gothamgazette.com/article/landuse/20040422/12/958>>.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. New York: Routledge, 1994.
- Birkenmaier, Anke. "El realismo sucio en América Latina. Reflexiones a partir de Pedro Juan Gutiérrez". *Miradas: revista del audiovisual* 6 (2004). 25 abr. 2008 <http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=34&Itemid=56>.
- Boullosa, Carmen. Entrevista. "Carmen Boullosa: Portrait of Creating, Portrait of Teaching". By Tony P. Martínez and Alison P. Martínez. *Hispanic Outlook*. 26 February 2007: 10-12.
- . Entrevista. "Escribir es una actividad dolorosa". *Entrevistas con dioses y demonios: Perfiles y conversaciones con personajes de la literatura y el arte*. Ed. Garza, José. Monterrey: Castillo, 2002. 207-209.
- . Entrevista. "Escribo en un acto doloroso". *Testigos de nuestro tiempo: Diálogos con personajes de hoy*. Ed. Ana Cruz. México: Fondo de Cultura Económica, 1999. 57-69.
- . Entrevista. "Procuró pulir mi 'feminidad' asalvajándola". *Exiliadas, emigrantes, viajeras: Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Ed. Pfeiffer, Erna. Madrid: Iberoamericana, 1995. 35-52.
- . Entrevista. "Una religión sin Dios". *Primero Dios: los escritores mexicanos hablan de sus amores, odios, peleas y reconciliaciones con la divinidad*. Ed. Alina Salinas. México: Editorial Colibrí, 1999. 157-168.

- . "La destrucción en la escritura". *Inti: Revista de literatura hispánica* 42 (1995): 215-220.
- . *La novela perfecta*. México: Alfaguara, 2006.
- . *La salvaja*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Boullosa, Carmen, et al. "Manifiesto neoyorquino". Café Nueva York. 26 abr. 2008 <<http://www.carmenboullosa.net/esp/projects/manifiesto.pdf>>.
- Burrows, Edwin G., y Mike Wallace. *Gotham: a History of New York City to 1898*. New York: Oxford U P, 1999.
- Chorba, Carrie. "Llanto: A Challenging Approach to Historical Literature and National Identity". Dröscher y Rincón 171-180.
- . *Mexico, From Mestizo to Multicultural: National Identity and Recent Representations of the Conquest*. Nashville: Vanderbilt U P, 2007.
- . "The Actualization of a Distant Past: Carmen Boullosa's Historiographic Metafiction". *Inti: Revista de literatura hispánica* 42 (1995): 301-14.
- Croquer Pedrón, Eleonora. *El gesto de Antígona o la escritura como responsabilidad (Clarice Lispector, Diamela Eltit, y Carmen Boullosa)*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- De Beer, Gabriella. *Escritoras mexicanas contemporáneas: cinco voces*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Dröscher, Barbara y Carlos Rincón, eds. *Acercamientos a Carmen Boullosa: Actas del Simposio "Conjugarse en infinitivo—la escritora Carmen Boullosa"*. Berlín: Tranvía, 1999.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios reales*. Ed. Enrique Pupo-Walker. Madrid: Cátedra, 1996.
- Giardinelli, Mempo. "Variations on Postmodernity, or, What Does the Latin American Postboom Mean?". Trad. Daniel Joseph Smith. Volek 217-224.
- Ibsen, Kristine, ed. *The Other Mirror: Women's Narrative in Mexico 1980-1995*. Westport, CT: Greenwood P, 1997.
- León-Portilla, Miguel, ed. *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*. México: UNAM, 1959.
- Ludmer, Josefina. "Ficciones cubanas de los últimos años: El problema de la literatura política". *Cuba: un siglo de literatura (1902-2002)*. Coord. Anke Birkenmaier y Roberto González Echevarría. Madrid: Colibrí, 2002. 357-371.
- Madrid Moctezuma, Paola. "Las narraciones históricas de Carmen Boullosa: el retorno de Moctezuma, un sueño virreinal y la utopía de futuro". Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. 9 abr. 2008 <<http://www.cervantesvirtual.com>>.
- Martí, José. "Nuestra América". *Antología mayor*. Ed. Carlos Ripoll. New York: Unión de Cubanos en el Exilio, 1995. 72-7.
- Martín Barbero, Jesús. "Communications: Decentering Modernity". Trad. Kristina Ríos de Lumbreras. Volek 39-56.
- Martínez, Tony P., y Alison P. Martínez. "Carmen Boullosa: Portrait of Creating, Portrait of Teaching". *Hispanic Outlook* 26 feb. 2007: 10-12.
- Minardi, Giovanna. "Duerme: La mascarada, ¿pérdida o conquista de una identidad?" Dröscher y Rincón 153-161.

Oropesa, Salvador. "Cross-Dressing and the Birth of a Nation: *Duerme* by Carmen Boullosa". Ibsen 99-110.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Ed. Enrico Mario Santí. 10ª ed. Madrid: Cátedra, 2003.

Prieto, José Manuel. "Museo de la novela perfecta". Reseña de *La novela perfecta* de Carmen Boullosa. *Letras libres* 8.95 (2006): 75-7.

Reid, Anna. "Cielos de la tierra: ¿Utopía o apocalipsis?" *Espéculo: Revista de estudios literarios* 35 (2007): 16 ene. 2008 <<http://www.ucm.es/info/especulo/>>.

---. "The Operation of Orality and Memory in Carmen Boullosa's Fiction". Dröscher y Rincón 181-192.

Ruiz Mantilla, Jesús. "La literatura mexicana refuerza su cosmopolitismo frente a la mirada interna". *El País*. 27 abril 2006. 28 marzo 2008 <www.elpais.com>.

Salles-Reese, Verónica. "Colonizando la colonia: versiones postcoloniales de las crónicas". *Revista canadiense de estudios hispánicos* 26. 1-2 (2001-2002): 141-153.

Salmerón, Cristina. "Carmen Boullosa juega a la antinovela". Reseña de *La novela perfecta* de Carmen Boullosa. *El Universal* 23 agosto 2006. 29 mayo 2008 <<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/49709.html>>.

Sommer, Doris. *Proceed with Caution, when Engaged by Minority Writing in the Americas*. Cambridge: Harvard U P, 1999.

Tompkins, Cynthia M. "Historiographic Metafiction or the Rewriting of History in *Son vacas, somos puercos*". Ibsen 85-98.

Volek, Emil, ed. *Latin America Writes Back: Postmodernity in the Periphery (An Interdisciplinary Perspective)*. New York: Routledge, 2002.

NOTES

Carmen de Burgos desde Melilla

[Carmen Arranz](#)

Centre College

En la segunda mitad del siglo XIX y debido principalmente a la influencia del positivismo, nace la antropología. Esta nueva rama, que une los conocimientos de las ciencias naturales y sociales, trata de explicar el comportamiento humano mediante el uso del método científico. Es en el seno de esta nueva ciencia donde cobra relevancia el concepto de raza española, y como Joshua Goode afirma, el discurso de raza “accrued power over time as both a scientific and cultural explanation for Spain's social problems” (8). El discurso de raza, en su calidad de mera construcción cultural pero revestido de tintes científicos, se convierte en un instrumento común entre los intelectuales de principios del siglo XX para indagar en las causas de los problemas de España y sus posibles soluciones.

Entre los muchos intelectuales que se sirven de este concepto, destaca la maestra y escritora Carmen de Burgos. Durante su tiempo como corresponsal de guerra en Melilla, Burgos escribe la novela corta *En la guerra. Episodios de Melilla* (1909), en que describe dos razas enfrentadas, la española y la musulmana. Consciente de la necesidad del público (familiares y conocidos de los soldados en el frente) de diferenciarse del enemigo, la autora polariza las características generales de ambas razas, exaltando la española y denigrando la árabe, como apunta Ana Rueda: “La crónica de *Colombine* está vertebrada por una agenda ideológica antisolidaria con el marroquí y que revela un odio de razas que entronca con el de siglos pasados” (231). Burgos se hace eco de un sólo aspecto común a ambas razas, el tratamiento de las mujeres: “Tal vez el retraimiento de

las mujeres [españolas en Melilla] no era voluntario: las sujetaba la costumbre tradicional que dejaron los musulmanes en España, imperante aún entre los mismos que combatían a los moros en nombre del progreso” (167). Esta frase al comienzo de la novela pone de relieve que Burgos va a luchar contra el sistema patriarcal por ser meramente resultado del contacto con la raza con la que ahora se lucha. Es decir, Burgos elabora una ideología y defensa de la raza española, opuesta a la musulmana, como forma de impulsar su agenda feminista y atestar un golpe certero al sistema patriarcal.

El conflicto en Melilla en que se encuadra la obra de Burgos era herencia decimonónica. Tras la pérdida de las colonias americanas, España busca recuperar su puesto de relevancia entre los países europeos aumentando su influencia en África. A principios del siglo XX, los tonos de esta política de influencia son pacíficos, gracias a las ideas de la Sociedad Española de Africanistas y Colonistas y a la actitud de Francia, que “lanza la idea de la penetración pacífica como forma de mantener el status quo en Marruecos y así encontrar apoyo internacional a sus aspiraciones” (Alejandro del Valle 73). No obstante, las tensiones entre Francia y España para repartirse las zonas de influencia, por un lado, y entre colonizadores y colonizados por otro, ponen de manifiesto que la paz es ilusoria en Marruecos. En 1909 la Compañía Española de Minas del Rif construye la infraestructura ferroviaria para transportar la materia prima de las minas a la costa, cuando las tribus locales atacaron a los trabajadores. El gobierno español se vio presionado para intervenir (1) y así da comienzo la guerra de Melilla o segunda guerra del Rif, que se prolonga hasta 1927 (2).

Desde su comienzo, esta lucha con Marruecos carece del apoyo popular debido principalmente al desgaste humano que supone, dando lugar a episodios como la Semana

Trágica de Barcelona en 1909. Es precisamente ese interés humano en la contienda lo que anima a uno de los periódicos más leídos del momento, *El Heraldo* de Madrid, a enviar al frente a una mujer, Carmen de Burgos. Su misión en Melilla estaba relacionada con su género sexual: se esperaba que como mujer tuviera cierta sensibilidad para narrar las noticias que habían de interesar a los familiares y amigos de los soldados en el frente. Así se convierte la maestra y escritora en una de las primeras mujeres corresponsales de guerra.

Carmen de Burgos, como corresponsal de *El Heraldo* en Melilla, observa los efectos de la guerra de primera mano. A diferencia de otros intelectuales que, desde la península, tratan de elaborar una justificación para el conflicto, la principal preocupación de Burgos es la retransmisión de la realidad del mismo. No obstante, su agenda feminista moldea su informe periodístico y literario, y la lleva a una nueva forma de escribir sobre la guerra que Ana Rueda ha calificada como “escritura del dolor”. Rueda afirma sobre la obra de Burgos en el frente que “la manera subjetiva, personalizada y permeable a toda una gama de emociones de 'interés humano' o de valores considerados 'femeninos'—y, por tanto, desvalorizados—abre el camino a un nuevo estilo para escribir la guerra y sus efectos” (230). Sus crónicas por tanto se caracterizan por hacerse eco del dolor de la guerra a fin de denunciarla (Rueda 235).

Desde el género novelístico, como vemos en *En la guerra*, tal denuncia no se limita al conflicto bélico y sus lamentables consecuencias, sino que va más allá para apuntar a la política de géneros. Aprovechándose del sentimiento patriótico de los españoles y del desprecio hacia los musulmanes —otro frente al cual autodefinirse—, Burgos asocia la raza musulmana con el patriarcado como estrategia para conseguir que

los españoles se muevan en dirección contraria, esto es, que se alejen de tal ideología por tratarse de un concepto no sólo extranjero sino representativo de la raza a la que se desprecia y con la que se está en conflicto.

En la guerra. Episodios de Melilla narra la historia de Alina, joven que acude al campo de batalla en Melilla con su esposo, el comandante del ejército español Luis Ramírez. Allí la muchacha se enamora, sin embargo, del mejor amigo de su marido, cuya muerte en el campo de batalla provoca tales demostraciones de dolor de la protagonista, que su esposo comprende la situación y busca la muerte en la lucha. El triángulo amoroso, que es principalmente el pretexto para narrar las impresiones –o más bien, horrores– de la guerra, lleva también inscritos ciertos significados que atañen al concepto de raza española y de los roles femeninos. El comienzo de la trama, ambientado en el hotel Victoria de Melilla, recoge la figura de Alina como la única mujer que sale al espacio público, que no se ve obligada a permanecer oculta. Aunque en ningún momento explica la narradora directamente la razón para esta diferencia entre Alina y el resto de las mujeres, sí menciona que tiene una “educación cosmopolita” (168) y que su esposo, el comandante Gonzalo Ramírez, había pasado algunos años viajando por el extranjero. Roberta Johnson, analizando algunas obras de Carmen de Burgos, se refiere al hecho de que la autora recurre en varias ocasiones a matrimonios entre extranjeros y españoles, o matrimonios españoles que viajan por el extranjero, para mostrar estructuras e instituciones diferentes a las españolas e igualmente válidas –si no lo son más (143). Burgos está así proponiendo una reforma para la raza española: el alejamiento de las formas de vida que tiene en común con la raza musulmana y el acercamiento a los modos europeos, que se concretan en la protagonista de la trama amorosa, con quien la autora

parece identificarse en cuanto a experiencias, reflexiones y sentimientos hacia la guerra en Melilla.

A fin de modernizar sus estructuras sociales, principalmente las que afectan a las mujeres, España debe europeizarse. La narradora de *En la guerra* critica abiertamente el apego a tradiciones inútiles y la necesidad de renovación de España a través del modelo europeo: “Un espíritu atávico, que indica los siglos de nuestro atraso, en relación a la cultura mundial, privaba al ejército de los consuelos y del aliento vivificante con que el alma de las mujeres dignas sabe envolver la misión del combatiente” (167). En realidad, la palabra “mundial” aquí es sinónimo de “europea”, y el atraso, que bien podría referirse a lo material, se extiende a las bases ideológicas de la sociedad. A lo largo de la obra las referencias a este proyecto, o más bien necesidad, de España de salir de su atraso son constantes. La europeización es en realidad uno de los pilares sobre los que se construye la empresa de expansión por África. Como afirma Antonio Elorza, en su reflexión sobre el discurso regeneracionista de Joaquín Costa, “[e]l punto de partida de la reflexión costista había sido la configuración de España como nacionalidad expansiva: de ahí el acento puesto sobre la proyección colonial en África. Es una perspectiva de 'autoeuropeización'” (343). Es decir, la guerra en Marruecos es una forma para España de consolidarse como país moderno, puesto que implica la expansión de los valores europeos sobre el continente vecino. Por tanto, el discurso feminista de Burgos está ligado en esta obra a otros dos tipos de discurso, el europeísta y el colonialista (3), y los tres se combinan para crear una definición específica de lo que es y lo que debe ser la raza española.

La raza española se define en *En la guerra* por oposición a la musulmana. La raza musulmana es retratada como una raza inferior y poco desarrollada, lo que según Edward

Said es uno de los dogmas del orientalismo: “the absolute and systematic difference between the West (which is rational, developed, humane, superior) and the Orient (which is aberrant, undeveloped, inferior)” (104). La raza musulmana, correspondiente con el Oriente descrito por Said, es aberrante tanto desde el punto de vista físico como psicológico: “los rifeños, de doble estatura, feos como demonios, que con los ropajes de fantasmas se precipitaban desde las lomas dando gritos extraños, furiosos, como lobos hambrientos” (192). Vemos aquí que la narradora animaliza a los musulmanes, incluso les atribuye rasgos sobrenaturales (demonios, fantasmas) estableciendo cierta asociación entre estos personajes y un más allá incomprensible (gritos extraños) que atemoriza al lector a nivel extradiegético de la misma forma que a los soldados a nivel diegético. Una vez establecida la inferioridad de la raza musulmana en general, la narradora de *En la guerra* establece las características de las mujeres de esta raza y la posición que ocupan dentro de su sociedad.

En la guerra retrata a las mujeres musulmanas de dos formas bien diferenciadas. Al comienzo de la novela, en que el tema de la guerra, aunque presente, no es inmediato, el discurso toma matices del exotismo tan de moda en la literatura del siglo XIX: las tiendecillas que eran “pequeños bazares”, los comerciantes que “evocaban las figuras de aquellos mágicos mercaderes de Bagdad” y las “figuras femeninas, que erguían la airosa cabeza, coronada de un casquete polícromo, con majestad de reinas” (174). Según Lily Litvak, el exotismo de Oriente era una forma de escapar a un mundo moderno que resultaba incomprensible para el hombre: “Las regiones islámicas, sumidas en su inmovilidad, conservaban lo que había desaparecido desde hace siglos en la sociedad moderna. El tiempo cronológico carecía de sentido en una región de santos y místicos absortos en un silencio 'lleno de sueño, que ve pasar los siglos como perlas desgranadas'

” (27). Aunque Litvak habla de este exotismo como un fenómeno positivo por sus muchos resultados artísticos, a medida que Carmen de Burgos pasa tiempo en Melilla y comprende más profundamente sus estructuras socioeconómicas, reconoce el exotismo como construcción y su discurso adquiere tintes colonialistas.

Las mujeres musulmanas pasan de ser retratadas como elemento exótico en *En la guerra* a ser objetos por conquistar. Alina –junto con la narradora, que se identifica con ella– al principio observa a las musulmanas desde la perspectiva romantizada con la que llega a Melilla, pero acaba con tal romanticismo ante el campo de batalla, donde las musulmanas

apaleaban con porras de madera, claveteadas de hierro, a los soldados rendidos y moribundos. Más de una mora había perecido en el campo de batalla y algunas se arañaban el rostro con desesperación de furias infernales cuando sufrían una derrota. No iban a la lucha por amor a los suyos, sino por ferocidad, por odio al enemigo. Las leyendas de su apasionamiento eran tan falsas como las de su belleza. (211)

Este discurso obedece a la agenda feminista de la autora. La descripción negativa de la mora sirve hasta cierto punto como justificación del sistema patriarcal dentro de la raza musulmana. Dado que la imagen de la mujer española es completamente diferente y, por supuesto, extremadamente positiva, carece de lógica la perpetuación de un sistema de géneros que había sido introducido por la raza con la que ahora se lucha. En otras palabras, Burgos configura una ideología de raza musulmana en que el patriarcado es

necesario y una ideología de raza española que, por contraposición, debe rechazar el sistema patriarcal.

Por tanto, el concepto de raza (española como oposición a la musulmana) está al servicio de la agenda feminista de Burgos, y no enfrentado a la misma. Gabriela Pozzi afirma que “the text itself also constitutes the locus of a war within an individual, Burgos—or at least her textual persona—, a site where competing and irreconcilable discourses vie for hegemony. Militarism, nationalism, racism and patriotism are pitted against pacifism, universalism, maternalism and feminism” (189). Aunque es cierto que en el texto podemos observar todos estos -ismos, y cierta lucha metatextual entre ellos, el feminismo de Burgos trasciende a todos los demás. La escritora justifica la necesidad de repudiar el sistema patriarcal en la península mediante el discurso de raza: la raza musulmana requiere un sistema patriarcal duro para controlar a sus salvajes mujeres, sin embargo, dada la naturaleza buena y dulce de las mujeres españoles, el sistema patriarcal es completamente innecesario en esa sociedad. El discurso feminista de Burgos en esta obra se manifiesta en ese deseo patente de que los españoles renuncien al patriarcado.

El feminismo en *En la guerra* adopta ciertas peculiaridades. En primer lugar, no pretende ser universal pues, como ya hemos mencionado, critica específicamente la figura de la mujer árabe. Consciente de que su público es español, la representación negativa de esta figura sirve para ensalzar indirectamente a la española, personificada en Alina, que tiene una actitud maternal y tierna con todos los que se cruzan en su camino y se siente “orgullosa de haber nacido en la tierra española, con la superioridad innegable de una raza ennoblecida por la selección natural del sentimiento” (192). El retrato peyorativo de

las mujeres musulmanas justifica, hasta cierto punto, la existencia del sistema patriarcal en Marruecos; no obstante, dado que las españolas se diferencian en todo de las moras, resulta ilógico que el mismo sistema de género se aplique a las mujeres de España. Por tanto, el feminismo de Burgos está únicamente orientado en esta obra a la mejora de la situación femenina en la península.

En segundo lugar, el feminismo está subordinado al rol de Burgos como enlace entre los soldados en el frente y sus familiares y amigos en la península. Este aspecto determina algunos de los contenidos de la novela, como la mención a las abundantes raciones de comida para los soldados (que posiblemente no fueran tan abundantes) o la fealdad de las mujeres moras (de efecto tranquilizador para las esposas y novias que esperan el regreso de los militares). La inmediatez del conflicto y la preocupación de sus lectores por sus familiares o amigos en el frente llevan a Burgos a tratar de establecer cierto confort en la escritura para sus lectores. Parte de este confort está relacionado con la pervivencia de los roles de género tradicionales, al menos, hasta cierto punto. Aunque en la novela hay una subversión de los roles de género, ésta no es tan abierta como lo será en obras más tardías. Según Zaplana, en dos de sus novelas posteriores *El fin de la guerra* (1920) y *El permisionario* (1927), Burgos acaba con las connotaciones de género tradicionalmente inscritas en el discurso de guerra: el deseo de gloria y lucha vinculados al hombre, y el rechazo bélico de la mujer desde su preocupación maternal por los soldados.

No podemos olvidar, sin embargo, que el feminismo es todavía naciente en España a principios del siglo XX, y que como Mary Nash confirma en “El aprendizaje del feminismo histórico en España”, se basa en el discurso de la diferencia de género en

vez de su igualdad. En este contexto español, en que las feministas buscan más cambios sociales que políticos, principalmente en lo referente a educación y a la protección de la mujer en el mundo laboral, Burgos perpetúa en *En la guerra* la idea tradicional de que el instinto maternal de la mujer define su posición ante la guerra a través de la figura de Alina: “sentí al contemplarlos cierta respetuosa ternura que no había experimentado nunca en tiempo de paz, cuando los veía en las calles, en las plazas o en los cuarteles. Sentía abrírsese las entrañas en un amor maternal hacia todos ellos” (192). A pesar de perpetuar el rol femenino tradicional como madre, en realidad esta representación implica cierto reformismo, ya que lo encarnan las mujeres en el frente, aunque sea en calidad de acompañantes en vez de guerreras. En vez de observarse el instinto maternal en el espacio privado del hogar y la familia, se desarrolla en el espacio público de la guerra – tradicionalmente masculino–, lo que lleva inscrito una ampliación de los ámbitos de actuación femeninos.

La misma presencia de Carmen de Burgos en el campo de batalla y su labor como corresponsal implica la ampliación de los roles femeninos y despierta reacciones muy diversas tanto en el frente como en la península. Algunos sólo podían comprender la realidad de una mujer como corresponsal de guerra en cuanto a que su labor tuviese un carácter más humanitario que periodístico. Tal es el caso del periódico *El Telegrama del Rif*, que el 24 de agosto de 1909 da la bienvenida a Carmen de Burgos y a su tarea de llevar noticias a las familias de los soldados en el frente o bajo la atención de la Cruz Roja. Ciertamente la labor de la periodista estuvo muy vinculada con esa organización – fue la principal impulsora de la Asociación de Damas de la Cruz Roja en Melilla– pero no se limitó a eso, como demuestra el hecho de que escribe detalladamente sobre la organización militar y las diversas campañas.

Aunque reconocidos sus méritos por los lectores de *El Herald*, que le corresponden con gran cantidad de respuestas epistolares, recibe muchas críticas por parte de aquellos que consideran que la guerra no es un tema apropiado para los escritos de una mujer. En consecuencia, sus crónicas son censuradas, muchas de ellas nunca ven la luz, lo que, según Esther Zaplana, era motivo de lamento para Burgos, que temía que los españoles no fueran informados de la realidad de la guerra (37). Además de la censura, recibe amenazas de encarcelamiento (Zaplana 38) y finalmente “El Gobernador Militar, general Arizón, fuerza al poco tiempo de su llegada su marcha, considerando que debe dar por cumplido su deber” (Velázquez García 655). Pero no todos sus contemporáneos muestran el mismo recelo, también aparecen críticas positivas ante la labor de Burgos, como vemos en el artículo aparecido en *La Correspondencia Militar* el 17 de agosto de 1910 (recogido en *La flor de la playa y otras novelas cortas* 217-8) en que se elogia la labor de Burgos, su sensibilidad para retratar los diversos aspectos del conflicto, y se pide se la considere para recibir algún reconocimiento oficial, medalla o cruz.

La controversia en torno a su presencia en el frente es una clara muestra del éxito de Burgos en cuanto a conseguir el debate público de la ideología de géneros, posibilitando una nueva negociación de los roles permitidos para la mujer en la sociedad española de principios de siglo. En *En la guerra. Episodios de Melilla* también trae a colación sus reclamos feministas, para los que se sirve de un discurso de raza que enmarca en la trama de la novela. Desde su función de corresponsal de guerra, el discurso de Burgos sobre la raza permite establecer diferencias inexorables con el bando contrario y exaltar el nacionalismo español. En su función como defensora del feminismo en España, el discurso de raza en el contexto histórico de la guerra en Marruecos permite minar el discurso patriarcal como parte integrante de la identidad nacional española y establece así

la necesidad de una política de géneros nueva que sea paralela a los intentos de modernización del país en otras áreas.

Notas

(1). Martínez Gallego ratifica el poder de las empresas españolas sobre el gobierno y su dirección de la política africanista: “a partir de 1908 la política española en el norte de África gira en torno a las presiones que las compañías mineras ejercen sobre su gobierno” (28).

(2) La relación entre España y Marruecos es compleja y se prolonga a lo largo de siglos. García-Sala resume los momentos principales de conflicto entre ambos:

La historia de las tensiones entre los dos países vecinos, España y Marruecos, se remonta a la caída de Granada en 1492 y a las posteriores guerras y enfrentamientos armados cuyos frentes se centraron en su mayoría en las costas mediterráneas, siendo los más importantes la invasión de Melilla en 1497, la guerra de Tetuán en 1860 y la guerra del Rif que se prolongó de 1909 a 1956, siendo el enfrentamiento más importante y más violento entre ambas partes, sobre todo en el período entre 1920 y 1927. (138)

En realidad, de 1927 a 1956 (año que marca la independencia de Marruecos), no podemos hablar de guerra del Rif tanto como de una época de protectorado español sobre la zona.

(3) A través de la recopilación de las entrevistas a Edward Said recopilada por Gauri Viswanathan en *Power, Politics and Culture*, podemos comprender más

ampliamente la estrecha relación entre el movimiento feminista occidental y el imperialismo.

Obras citadas

Burgos, Carmen de. *En la guerra. Episodios de Melilla*. 1909. En *La flor de la playa y otras novelas cortas*. Madrid: Castalia, 1989. 163-218.

Elorza, Antonio. *La modernización política en España (Ensayos de historia del pensamiento político)*. Madrid: Endymion, 1988.

García-Sala, Carla Fibla. *España-Marruecos desde la orilla sur. La relación hispano-marroquí: opiniones e ideas*. Barcelona: Icaria, 2005. Goode, Joshua. *Impurity of Blood. Defining Race in Spain, 1870-1930*. Baton Rouge, LA: Louisiana State UP, 2009.

Johnson, Roberta. "Carmen de Burgos: Marriage and Nationalism". *La generación del 98 frente al fin del nuevo siglo*. Ed. Jesús Torrecilla. Amsterdam: Rodopi, 2000. 140-51.

Litvak, Lily. *El jardín de Aláh. Temas del exotismo musulmán en España. 1880-1913* Granada, España: Don Quijote, 1985.

Martínez Gallego, Francesc-Andreu, et al. *Valencia, 1900: Movimientos sociales y conflictos políticos durante la guerra de Marruecos, 1906-1914*. Castellón de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2001.

Nash, Mary. "El aprendizaje del feminismo histórico en España". *Mujeres en Red. Periódico feminista*. 9 enero 2009. <<http://www.nodo50.org/mujeresred/historia-MaryNash1.html#20-a>>

Pozzi, Gabriela. "Carmen de Burgos and the War in Morocco". *Modern Language Notes* 115.2 (2000): 188-204.

Rueda, Ana. "El dolor de la guerra: mujeres y cronistas de la campaña de Marruecos". *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Eds. Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel. Madrid: Visor, 2009. 225-42.

Said, Edward. "Arabs, Islam and the Dogmas of the West". *Orientalism. A Reader*. Ed. Alexander Lyon Macfie. Nueva York: New York UP, 2000. 104-5.

Valle, Alejandro del. *España y Marruecos: en el centenario de la conferencia de Algeciras*. Madrid: Dykinson, 2007.

Viswanathan, Sauri, ed. *Power, Politics, and Culture: Interviews with Edward W. Said*. Nueva York: Vintage, 2001.

Zaplana, Esther. "Rewriting the Patria: War, Militarism and the Feminine Habitus in the Writings of Rosario de Acuña, Carmen de Burgos and Emilia Pardo Bazán". *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal, and Latin America* 82.1 (2005): 37-58.

Santa Evita. Historia, ficción y mito.

Una narrativa a partir del otro lado

[Marcelo Coddou](#)

Drew University

Gerard Genette denomina *paratexto* a la vía de acceso al texto, a la que define como una gran zona indecisa entre un adentro y un afuera, donde se mezclan los códigos sociales que rigen el "afuera" del texto con los códigos productores que regulan su "dentro". Esta mezcla, puntualiza el narratólogo francés, implica y significa siempre una *transacción* donde se deciden las estrategias y protocolos de recibimiento por los que se acogerá al texto en la sociedad (7-8). Resulta así que la aparición (social) del texto se cumple siempre de modo precondicionado: a su lectura se anticipa una pre-lectura, realizada con conciencia más o menos plena, que los conocedores del autor, o de su complejo contorno literario, social, político, etc., harán de su escrito en función, precisamente, de los paratextos.

Con intención de ofrecer una lectura crítica de *Santa Evita*, la célebre novela de Tomás Eloy Martínez, nos gustaría atender a su paratexto de modo tal que nuestras reflexiones se cumplan más allá de los procedimientos paratextuales internos (título, dedicatoria, epígrafes, reconocimientos) para abarcar también parte de los externos. La recepción paratextual externa que podría haber precondicionado la lectura de *Santa Evita* obedece a muchos factores. El primero --quizás el más importante--: la asunción "en serio" que seguramente iba a hacerse del discurso dirigido a una figura histórica sobre la que al parecer no cabía sino asumir actitudes extremas, despectiva o laudatoria: *prostituta* o *santa*. Esto fue lo que llevó al autor, según él mismo ha

declarado, a exigir que sus editores pusieran bajo el título, la denominación literaria genérica: *novela*. TEM sabía, cómo no, que todo lo que su texto dijera sobre Eva Duarte encontraría un contexto socio-político y escritural ya establecido. Por eso quiso exigir que la recepción de lo por él escrito fuera la que había decidido su voluntad autorial. El mundo narrado en *Santa Evita* es, definitivamente, *ficticio* (1). Hasta un punto tal que, como lo atestigua el novelista, en su obra hay sólo un hecho narrado que se corresponde totalmente con el referente: es el capítulo final en que se cuenta cómo llegaron a manos del autor los principales materiales e informaciones sobre la suerte del cadáver de Evita (Mora).

Esta génesis inmediata de la novela --no la más profunda, claro está, y a la que también nos referiremos-- la contó TEM en más de una ocasión en las muchas entrevistas que se le hicieron. Relata que en el invierno de 1989 se le presentaron tres militares afirmándole que conocían la verdad sobre el cadáver de Evita. Como en esos mismos momentos había una gran polémica con los historiadores argentinos por su libro anterior, *La novela de Perón*, que suscitó un debate sobre los derechos de los novelistas a modificar la historia oficial (2), antes de comenzar *Santa Evita*, escribió la novela lírica *La mano del amo*, lo que demostraba y a él mismo lo convencía, de que "era capaz de la diversidad y de que no [se] iba a convertir inmediatamente en *peronólogo*" (son palabras suyas). Pero poco después --*La mano del amo* es de 1991-- dice que le volvió la preocupación por Evita, en cuya historia establecida detectó puntos oscuros, por lo que se le ocurrió "narrar una historia ficticia con las técnicas del periodismo". Para poder escribirla se tomó un año sabático en Rutgers University, donde era profesor. El escritor cuenta: "mi mujer me mantenía con sus clases: la llamó *la beca Santa Evita*". Estaban llenos de deudas (le debían 10.000 dólares al editor de Seix Barral) y cuando terminó de

escribirla se dijeron: "si al menos nos alcanzara para pagar...". No sabían --no podían saberlo, que la novela iba a convertirse en uno de los mayores *best-sellers* de la literatura argentina, traducida a treinta y seis lenguas.

Volvamos a ese año 1989 en que TEM se entera de *la verdad sobre el cadáver de Evita*. Transcribo la reconstitución de lo narrado por él al semanario *Noticias*, tal como éste lo publicó (3):

En una turbia medianoche de invierno de 1989 sonó el teléfono en la casa de San Telmo de Tomás Eloy, que decidió atender "por letargo o por desconcierto". Era el Coronel Héctor A. Cabanillas (en la novela se llama Tulio Ricardo Corominas), era el hombre que había pivotado, por expresa disposición de Pedro Eugenio Aramburu, el "Operativo Traslado" de los restos de Eva Perón a lugar seguro. Cabanillas había tenido unpredecesor frustrado y demencialmente castigado por la obsesión de Evita: el teniente coronel Carlos Moori Koenig (en la novela aparece con su nombre real). Moori Koenig nunca pudo dar cristiana sepultura al cuerpo de la segunda esposa de Perón. Una cadena de enigmáticas desgracias lo derrotaron antes y lo ahogaron en un río de ginebra y de delirio. Esa noche, la del llamado, fue una noche de cita. Tomás Eloy fue al café Tabac de Libertador y Coronel Díaz. Y allí se encontro con Cabanillas (Corominas); con Jorge Rojas Silveyra --embajador en España en los tiempos de Alejandro Agustín Lanusse. Rojas fue el encargado de devolver a Juan Perón el cuerpo de su mujer después de décadas de secretos ambulatorios. También estaba otro testigo crucial, fantasmagórico y desdoblado, que la cautela del novelista decidió llamar "Maggi". Ellos le entregaron

toda la documentación que tenían en sus manos, porque "el secreto los ahogaba". La historia del cuerpo de Evita empezaba a develarse.

Aclarada la génesis "externa" de la novela, procuremos acercarnos a algunos de los problemas que su lectura suscita a una reflexión crítica. Las novelas de TEM, tal como ellas se presentan a la lectura y a la recepción crítica, y según fueron elaboradas, de acuerdo a unos presupuestos claramente establecidos por su autor, en definitiva niegan la distinción que, según Hayden White, existe entre las historias "históricas" y las "ficcionalas" y que consistiría en que el contenido de las primeras son *los hechos reales, hechos que sucedieron realmente* y en la segunda son *hechos imaginarios, inventados por el narrador* (42). TEM postulaba, y realizó en su obra, lo que con respecto al *efecto de realidad* ha sostenido Barthes:

hay que descartar las afirmaciones relativas al *realismo de la narrativa* (...) La función de la narrativa no es *representar*, es construir un espectáculo (...) La narrativa no muestra, no imita. "Lo que tiene lugar" en una narrativa desde el punto referencial (realidad) es literalmente *nada*, "lo que sucede" es sólo lenguaje (Introducción : 3-4).

Para Barthes la *estructura narrativa* es reveladora de que el discurso histórico -- el de la *historiografía*, como modo de representación narrativa-- es una de las formas de elaboración ideológica o imaginaria, y llama la atención al hecho de que: "la estructura

narrativa que surgió originalmente de la caldera de la ficción devino en la historiografía tradicional, tanto el signo como la prueba de realidad. (7)

Al igual que el teórico francés, TEM cuestionaría tanto la distinción tajante entre lo *histórico* y lo *ficticio*, como la presunción de objetividad de la historiografía que se ofrece en los modos de representación narrativos. Vale decir, los discursos no son para él meros vehículos para transmitir un contenido: ellos producen significados.

La *narración* realiza el tránsito del *acontecimiento* al *discurso* (4) por un procedimiento tropológico, que TEM llamaba *transfiguración* y que White define como "un desplazamiento de los hechos a las ficciones literarias (...) la transición se efectúa mediante un proceso de transcodificación" (op.cit : 9).

TEM se enfrentó a la idea establecida de que a la verdad se llega sólo por medio de la *objetividad científica*, adscribiéndose al pensamiento de quienes sostienen que lo verdadero también puede transmitirse por medio de *discursos figurativos*, los propios de la ficción literaria y que también lo son de la narración historiográfica y mitológica. Al igual que Barthes, pensaba que las ficciones (no sólo la "verdaderas", pero sobre todo ellas) son más que un mero medio para proporcionar información: representan el *significado* de los acontecimientos, lo que se logra con la simbolización (5). En términos suyos, refiriéndose a lo que en la actualidad está haciendo la historia -- entendida como historiografía-- con la literatura:

la "nouvelle histoire" o "intellectual history" ha adoptado las herramientas técnicas y las tradiciones narrativas de la literatura para hacer a su modo la historia tradicional (...) Cuando digo que la novela sobre la historia tiende a reconstruir, estoy diciendo también que intenta recuperar el imaginario y las tradiciones culturales de la comunidad y que, luego de apropiárselas, les da vida de otro modo (...) La ficción crea otra realidad y, a la vez, renueva el mito. Forjamos imágenes, esas imágenes son modificadas por el tiempo y al final no importa ya si lo que creemos que fue es lo que de veras fue ("Argentina..." : 18).

Y no le resultaba extraño que el género privilegiado fuera el de la novela, lo que se entiende bien si se tiene en cuenta el concepto de Bajtin que ella es un macrogénero en el que están contenidos otros géneros y que tiene la capacidad de decir la verdad por medio de su discurso figurativo. La ficción concebida entonces en su aptitud para mostrar en toda su complejidad una realidad que otros discursos (el historiográfico, el de la biografía no novelesca, el de la ensayística de orientación psicológica, social o política, el del reportaje periodístico tradicional) no alcanzan a diseñar como definitivamente verdadera, aunque así programáticamente lo postulen. El novelista, escritor *con licencia para mentir*, como solía destacar TEM, puede hacer uso de todos esos discursos y en su entrecruzamiento encontrar cómo darle vida a la verdad que se busca establecer y que no es nunca definitiva (en *La novela de Perón* leemos: "esa pasión de los hombres por la verdad le ha parecido siempre insensata". Por eso: *no importa ya si lo que creemos que fue es lo que de veras fue*).

Retengamos también lo dicho por TEM acerca de que la novela histórica ("*sobre la historia*", precisaba el autor) por un lado *reconstruye recuperando el imaginario y las tradiciones culturales*; por otro, *dándole vida de modo distinto* y con ello *renueva el mito*. Todos los términos son decisivos si se quiere entender hacia dónde se dirige el tipo de novela que este escritor produjera: lo hacía *reconstruyendo* la "realidad" que los documentos pretenden ofrecer como verdadera. Los instrumentos serán la *imaginación* recreadora y el lenguaje *forjador de imágenes*, con lo cual se renueva el *mito*. Atendamos a esto último en *Santa Evita*.

Es muy bien sabido que desde sus orígenes la historia y la literatura estuvieron unidas por el mito. El historiador Mario Cancel explica tal hecho así:

lo que daba unidad a aquellos géneros era el fondo mítico que estructuraba la visión del mundo del ser humano. Detrás del deseo de "ordenar" la realidad circundante en un todo coherente estaba también la necesidad de saber cómo las cosas llegaron a ser (...) Por eso la historia se compenetraba con el mito y tomaba ese cuerpo literario que le permitió convertirse en un instrumento de poder, en un mecanismo útil para justificar las estructuras políticas, aunque difícilmente hubiera podido convertirse en lo contrario (43).

El que un mito cuente la historia, o sea parte significativa de ella, tiene una gran trascendencia cuando se trata de la historia de una nación o de un momento significativo de ella. TEM encontraba vigente la apreciación mítica que de Evita tenía el pueblo argentino. Lo que él hizo fue *recoger* ese mito, atendiendo a componentes fundamentales

suyos, y *contribuir*, con su reelaboración, a mantenerlo vivo. Proponiéndoselo o no, magnifica aquello ya existente, con lo cual se logra producir una identificación cabal de la figura de la "Santa Evita" por parte de quienes creen en ella con veneración y de *la otra* Evita que ven los que la demonizan. También logra actualizar el mito al relacionarlo con la lucha política entablada durante el largo período de presencia activa del peronismo. Argentina vivió --¿vive?-- dos historias: una de aceptación plena de la dimensión mítica de la defensora de los descamisados y otra que impugna tal aceptación para, en las antípodas, reducirla con los peores calificativos. Unos y otros usan el mito de Evita en sus pugnas por el poder.

La apropiación del mito en Santa Evita tiene un sentido que nos parece muy claro: relativizar las historias oficiales de tantos ensayos --y ficciones-- que se han escrito sobre el personaje real y proponer una nueva versión, que incluirá, según decimos, los modos de apreciación de grupos sociales y políticos de la misma figura. Re-elabora relatos con los cuales un contingente significativo de argentinos se identifica y que les da, o confirma, un sentido a su existencia. Todo relato mítico, toda narración de tal dimensión, toca de alguna manera al receptor, que se siente así parte del pasado que se le narra, pues le da seguridad a sus propias creencias y concepciones, otorgándole un sentido de pertenencia a una comunidad que comparte o contrasta las mismas apreciaciones del hacer de sus héroes o anti-héroes. El mito, al revés de la historia, que se distancia con frialdad o serenidad "científica" de los personajes, permite la acción de lo imaginario y produce un relato con el cual esos sectores de la comunidad podrán identificarse. El pueblo peronista mira la historia de Evita como *su* historia, cuando ella es contada en todo su poderío mítico. No estoy afirmando que TEM haya pensado en ceder a las exigencias de determinados lectores --sabemos que él sostenía que un escritor, a diferencia del

periodista, no debe tener nunca en cuenta el "para quién se escribe"--, pero sí estimo que, al respetar la dimensión mítica de Evita, pudo crear un personaje literario --esa entidad ficticia que es todo personaje novelesco-- que llega a sus lectores como éstos (acepten o no la validez de tal concepción), *saben* que es vivido el personaje histórico que sirvió de referente al ficticio. En sus ensayos sobre Eva Perón, TEM tocó con distancia crítica ese componente mítico suyo, pero en la novela aparece plenamente encarnado.

Y el mito de Eva Perón es complejo, por lo que habrá que verse cómo lo renueva la novela de TEM. Pensamos que lo hace desarticulando los elementos que más marcadamente componen ese mito. Al igual de lo que acontece con *La novela de Perón, Santa Evita* se compone de varios discursos que se imbrican, yuxtaponen, cruzan y fecundan: a las reflexiones metaliterarias que recurren en toda la obra, se suman e integran relatos de vidas fictivas que tienen referentes reales (el más importante lo es el referido al Coronel Carlos Moorí Koenig y junto a él el de muchos otros), y la ficcionalización medular sobre las investigaciones que buscaban informarse del destino del cuerpo embalsamado. A todo ello se agrega el escrutinio y comentario de parte significativa de los escritos sobre el tema: "en *Santa Evita* intenté recuperar la esencia mítica de un personaje central de historia argentina reuniendo en un solo texto todo lo que los argentinos hemos imaginado y sentido sobre Eva Perón durante dos o tres generaciones

("Argentina: 23")

Y, en efecto, en ella se recogen escritos de Rodolfo Walsh, Julio Cortázar, Borges, Perlongher, Ezequiel Martínez Estrada, entre muchísimos otros. TEM recepcionó,

entonces, una variedad amplia de discursos y *re-escribió* --el autor sabía que la suya era una re-escritura más, no la definitiva--el mito (los mitos) de Evita, renovándolo(s). Su narrador reconoce que está "armando un rompecabezas", consciente que hace una *historia que es literatura*, ficción, pero *ficción verdadera*. Lo que la historiografía mostró como su impotencia, quizás pueda darlo la novela. El *vacío*, el *silencio* de la historia frente al cuerpo de Evita, será llenado, hablado, con la palabra de lo imaginario. Hasta que aparezcan otras renovaciones del mismo mito... .

El mito de Eva Perón tiene sus elementos progenitores en los *relatos* sobre su origen oscuro, la muerte prematura (como Cristo, como el Che), sus "milagros", la momia profanada. Pero hay que actuar con precaución ante lo que sucedió con estos mitos después de la muerte de Evita, si se quiere entender tanto lo que Sebrelí ha llamado su "cosificación" como lo que TEM hiciera en su novela al revivificarlo. Sebrelí en su obra clásica *Eva Perón ¿aventurera o militante?* nos ha permitido ver, y cito en extenso, que:

El mito de Evita como expresión simbólica de los anhelos de justicia e igualdad de las mujeres y los trabajadores argentinos, sólo a medias realizados en la realidad, y a la vez como expresión del temor por la pérdida de sus privilegios por parte de las clases burguesas, fue como tal un mito de carácter dinámico, creador y progresivo, estaba dirigido hacia el futuro y no hacia el pasado, como los regresivos. Pero después de la muerte de Evita comenzó el proceso de cosificación del mito, la tendencia a convertir la imagen del mito en algo fijo e inamovible, esencia eterna de un pueblo ahistórico, estático y sin desarrollo (109).

TEM no permite que el mito se vuelva regresivo: proponiéndoselo o no, lo hace recuperar su fuerza impulsora de nuevos procesos de desarrollo histórico. Su *renovación* desvela conflictos no resueltos de la sociedad argentina; no "remite a un pasado cristalizado que la evolución incesante de los acontecimientos históricos va dejando atrás" (Sebreli:110) y, por lo tanto, permite "enriquecernos con nuevas experiencias de nuevas situaciones ahora más extremas" (110).

Y es que, en efecto, la *imagen* que nos da *Santa Evita* es que la muerte de *la abanderada de los descamisados* coincidió con el fin del poder de lo que el mismo Sebreli ha designado como "el ala plebeya del peronismo", el debilitamiento de la Central General de Trabajadores obrera y el surgimiento de la Central General de Empresarios y la claudicación --no sin resistencias, aunque su entrega del poder en 1955 se dio sin lucha ninguna-- de Perón ante la burguesía, las Fuerzas Armadas y el imperialismo.

Frente al sector populista de la burguesía desarrollista que trata de apropiarse de la figura de Evita, la novela de TEM rescata --entre otras, como veremos-- su *imagen plebeya*. *Santa Evita* muestra la lucha de clases --lo mismo había hecho en la novela anterior--. La imagen que nos da no es la de una integración neutralizadora y despolitizada del fenómeno peronista y de Eva Perón. A ésta se la ve en relación vital con la realidad política y social: no es un mero objeto de contemplación, admiración y repudio, como lo son las grandes personalidades "fuera de serie", sino que se la presenta dentro de contenidos ideológicos concretos en permanente pugna entre ellos. Así, la novela rescata el verdadero contenido histórico de la figura de Evita. Esto es, intentando el autor recuperar "la esencia mítica de un personaje central de la historia argentina" logra negar

su *musealización*, su neutralización y despolitización. Cito nuevamente a Sebrelí: "contra la necrofilia de ciertos peronistas que reclaman la momia de Evita para convertirla en un objeto mágico de adoración mística, prefiero que la tumba de Evita siga abierta y que su tumba siga perturbando las conciencias. (122)"

Lo cumplido por TEM en *Santa Evita* --así nos parece-- ha sido desacralizar el mito (atreimiento suyo fue titular su obra como lo hizo: induce a creer que en ella la imagen de la figura histórica es unívoca, cuando, por el contrario, se la ofrece en toda su multivocidad). Desacralización tanto de su versión angélica como de su versión diabólica. Es así como ha hecho aflorar, a la conciencia de sus lectores (sobre todo los más *interiorizados* y *comprometidos* con una definitiva visión)

que una severa censura interna y externa nos impone ocultar, es una de las maneras --la que corresponde al escritor más que al político-- de contribuir al esclarecimiento de la conciencia de la clase trabajadora y de las mujeres argentinas, o por lo menos de sus posibles dirigentes, de los cuadros, de quienes depende que la transformación social del país, el cambio histórico deje de ser un mito nostálgico en el que se proyectan las esperanzas y los sueños más ardientes de una gran parte del pueblo (6).

TEM era escéptico con respecto a esa supuesta responsabilidad del escritor o, por lo menos, de la eficacia de su decir:

en verdad un libro, la literatura en general, por eficaz que sea, raramente contribuye a cambiar nada ni a que nadie tome conciencia de nada. Contribuye solamente a establecer un lento diálogo, a operar como un sedimento en la conciencia. Pero no a plazo inmediato, sino muy largo. Si uno piensa en la obra de Kafka, que tuvo que esperar más de treinta años para que se dieran las consecuencias de narraciones como *La colonia penitenciaria* en los campos de concentración...Ni la obra de Hemingway, ni la obra de Faulkner, ni la de Borges modifican nada en los imaginarios nacionales (Coddou y Figueroa: 48)

Pero, a pesar de tales reticencias, no cabe dudas de que TEM con sus obras ha logrado cambiar la imagen que tanto de Perón como de Evita se tenía. Con *La novela de Perón*, "fue apareciendo un Perón que nadie había querido ver: no el de la historia sino el de la intimidad"⁽⁷⁾. Así como sabía que la Evita que hoy valoramos no es la misma que conocíamos antes de su propuesta imaginaria, hasta el punto de que pocos ahora dudan de que *los hechos* de las "zanjas ciegas" cubiertas por la ficción no hayan sido "verdaderos", "realmente acontecidos". Quien quiera *saber* sobre lo que *pensó* y *sintió* la muchachita ante la muerte de su padre o lo que ella le dijera al Coronel Perón al conocerlo o el *sentir* de la Primera Dama ante las exigencias del pueblo a que aceptara la candidatura a la Vicepresidencia en el 52, le basta leer lo que la novela le indica como *hechos* irredargüibles... Es así como TEM fue recreando el mito. Con datos ciertos de lo acontecido, hechos documentables y, sobre todo, con su poderosa imaginación que, por lo demás, no le es de "propiedad exclusiva", pues atiende, con responsabilidad, como

él mismo reconoce, "al imaginario y las tradiciones de la comunidad", a las que, tras apropiárselas, "les da vida de otro modo".

Cuando se le pedía esclarecer --y esto lleva, fatalmente, a una simplificación extrema-- en *qué* consiste el mito de Evita, TEM respondía, enlazando su figura a las del Che Guevara y Cristo:

Latin American myths are more resistant that they seem to be. Not even the mass exodus of the Cuban people or the rapid decomposition and isolation of Fidel Castro's regime had eroded the triumphal myth of Che Guevara, which remains alive in the dreams of thousands of young people in Latin America, Africa and Europe. *Che as well as Evita symbolize certain naïve, but effective, beliefs: the hope for a better world; a life sacrificed on the altar of the disinherited, the humiliated poor of the earth. They are myths which somehow reproduce the image of Christ* ("Evita or M...")

Y más adelante, en la misma respuesta que daba a quien le desafiara a reflexionar sobre el hecho de que si antiguamente el imperialismo se apropiaba de recursos como el cobre y el caucho, en el presente Hollywood se estaría apropiando de mucho más, de "los mismos mitos de su cultura nacional", el novelista respondía:

the myth of the real Eva Perón will begin after the fires of the film have died. Her image is already installed in history with such force and with as many lights and shadows

as that of Henry the VIII, Marie Antoinette or JFK. The immortality of great personages begins when they become a metaphore with which people can identify. Evita is already several metaphores: *she is the Robin Hood of the 20 th century, she is the Cinderella of the tango and the Sleeping Beauty of Latin America* (“Evita or M...”).

Como puede verse con claridad, TEM tenía muy nítidas sus ideas acerca de lo que el mito de Evita representa, en toda su complejidad. Es por ello que puede proceder a su reformulación en una novela en que tal mito, según hemos dicho, se resemantiza y afirma.

Notas

(1). Este proyecto, y su realización, nos hace ver a *Santa Evita* próxima a lo que Luis Costa Lima llama "una narrativa concebida y creada, siempre, a partir del otro lado". Define el crítico brasileño: "lo que llamamos Hispánica (siglo XIX e comienzos do siglo XX)". *Sociedade e discurso ficcional*, Río de Janeiro, Ed. Guanabara, 1986: 179.

(2). Sobre esto léanse, del mismo TEM sus ensayos, "Ficción e historia en *La novela de Perón*", *Hispanamérica*, 17, abril de 1998:41-49; "Historia y ficción: dos paralelos que se tocan", en K.Kohut (ed.), *Literaturas del Río de la Plata hoy: de las utopías al desencanto*, Frankfurt, Vervvert Verlag, 1996: 90-100; "Mito, historia y ficción: idas y vueltas", en VV.AA *Visiones cortazarianas*, México, Aguilar, 1996: 109-133.

(3). Cfr. http://www.literatura.org/TEMartinez/Santa_Evita.html

(4). Exactamente lo mismo acontece en otros sistemas de representación de la realidad: el mito, el relato historiográfico, a los que TEM se refiriera en varios ensayos suyos.

narrativa a partir del *otro lado* significa que el autor simula hablar de los *percepta*, para en verdad, construir una narrativa toda ella concebida por la focalización desde lo imaginario. Ahora bien, por supuesto, es innecesario insistir que esta tematización no excluye la realidad material e histórica. Recusa, eso sí, la documentalidad". Luis Costa Lima, "Literatura e sociedade na América

(5). Obra, la de TEM, que ha de entenderse como acto simbólico enfocado directamente hacia "el gran discurso colectivo y de clases en el cual un texto es poco más que una *parole* individual o una *utterance*". Vid F. Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as Socially Symbolic Act*, New York, Cornell University Press, 1981: 76-77.

(6). La larga cita constituye el párrafo de cierre del libro de Sebrelli.

(7). Cfr. paratexto de la edición de la novela de Buenos Aires, Legasa, 1985.

Bibliografía

"Evita or Madonna: whom will history remember? Interview with TEM", *New*

Perspective Quarterly, 1997.

Cfr. <http://www.las mujeres.com/evaperon/evitamadonna.shtml>

Mikhail Bajtin, *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1998. Sobre todo el cap. "El problema de los géneros discursivos".

Roland Barthes, "Introducción", *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Ed. Tiempo Contemporáneo 1970.

Mario Cancel, "Sobre la historia y la literatura: una visión de conjunto", en Antonio Gatzambide (comp.), *Historia y Literatura*, San Juan Puerto Rico, Posdata, 1995.

Marcelo Coddou, Ana Figueroa, "El vuelo de la reina o el viaje al otro lado del espejo. Entrevista a TEM", *Alpha*, Osorno, Universidad de los Lagos, 2003.

Gerard Genette, *Figures I*, Paris, Edition du Seuil, 1987.

Tomás Eloy Martínez, "Argentina entre la historia y la ficción", *Página 12*, 5 de mayo de 1996.

Mora, "Entrevista: TEM-Escritura", Madrid, *El País*, 8 de noviembre del 2002.

Juan José Sebrelli, *Eva Perón, ¿aventurera o militante?* Buenos Aires, Ed. La Pleyade, 1971, 4a. ed. ampliada

Hayden White, *El contenido de las formas*, Barcelona, Paidós, 1987: 42.

Two photographic interpretations of the bombing of the AMIA

[David William Foster](#)

Arizona State University

There are two irrefutable facts regarding the recent social history of Argentine Jews: 1) the devastating bombing of the AMIA on July 18, 1994, which left 85 dead and 300 wounded; and 2) the fact that no one has ever been brought to justice for this massacre and that, indeed, basic facts discovered by Argentine and Israeli investigators have never been revealed to the public or the families of the victims, despite the many leaks of information and common beliefs about those responsible. The AMIA disaster remains very much of an unhealed wound in the collective memory of Buenos Aires. While one could say that it is just one more unresolved crime of significant sociohistoric dimensions that Argentines have had to cope with, one more appendix to the frightful cycle of tyranny throughout national history, the bombing of the AMIA has had particular resonance for the Jewish community. And taking place as it did in the heart of the Once neighborhood, the legendary center of the community, brought with it a paradigm shift: in one sense the Once has never been the same since, and in another sense Argentine Jews have experienced a much altered relationship to their society.

There is now a significant bibliography of cultural production relating to the AMIA bombing, and it stands alongside important projects such as the Daniel Burman et al. series of ten ten-minute docudrama shorts, *18-J* (2004) on the impact of the bombing on the daily lives of those who live and work in the Once. I would like here, however, to

discuss two important photographic projects focusing on the AMIA bombing. One project involves conventional photography, the other a return to the legendary popular genre of the *fotonovela*. One is an exercise in memory construction, the other a metacommentary on the limits of photography as cultural production.

Santiago Porter's collection of photographs of personal belongings of the victims of the bombing, *La ausencia* (2007) details the impact of a major event on the lives of ordinary people through the construction of a dossier grounded in eloquent pathos. (1) Synecdoche (the signification by the part for the whole) and metonymy (the important associative or collateral detail that summarizes an entity) are two of the most powerful rhetorical strategies to be used in the representational codes of language. While customarily identified with verbal language, synecdoche and metonymy are unquestionably at work in other cultural languages: in the case of Porter's book, photography.

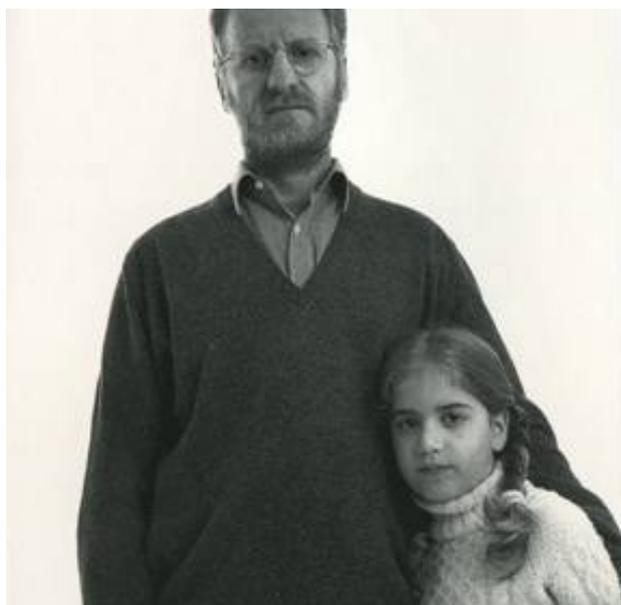
The Argentine novelist Marcelo Birmajer speaks, in his introduction to the twenty images by Porter, of how the bombing of the AMIA, which effected the total destruction of the five-story building, produced the disorder of dismembered bodies, burnt and water-damaged books, and the rubble of the destruction of the building, cars, and surrounding buildings. In his view, Porter's photographs restore an order to life against the chaos produced by the terrorists-assassins. And, one might add, the fact that not one single person has been brought to justice for this atrocious act of anti-Semitism in the Latin American country with the largest Jewish population, remains as an aching need for such restoration of order (see *AMIA: la verdad imposible*).

Porter's are reproduced as high quality 24x20 cm. stark white panels, with the actual image composed of two juxtaposed photographs, each against a champagne-colored background. There is a clear unifying structural principle. Of the two juxtaposed photographs, the one on the left is of a relative of one of the 85 victims (in five cases, more than one person is involved); the one on the right is some personal effect of the victim that the relative retains as a vivid memory of the lost loved one. All manner of relationships are represented: parents who have lost a son or daughter; sons and daughters who have lost a parent; widows and widowers; brothers and sisters; even, in one case, an in-law. Surely, if one remembers that Jewish society is a communal culture—"life is with people," as the saying goes—one in which individuals identify themselves in relationship to the community bound by laws, customs, and traditions, Porter's array of individuals linked to victims by principles of social connection provides one important level of the restoration of order.

To be sure, one can argue that there are many Argentine Jews who have only a tangential and tenuous link to traditional Jewish life, but it is safe to assume that the employees of the AMIA—the bulk of the victims—were among those who continued to have an investment in traditional Jewish values. In this sense, each of the victims and each of the survivors are synecdoches of Jewish life in Buenos Aires: actors in a social drama whose cohesiveness was challenged by the 1994 bombing. The extensive cultural production relating to the 1994 bombing, of which Porter's dossier is one more eloquent entry, is alternatively an ideologically grounded response to the challenge and, at its best, an analytically driven one.



Aída es la viuda de Abraham Jaime Plaksin. Abraham Jaime tenía 62 años y trabajaba en el Departamento de Cultura de la AMIA. Aída conserva su kipá.



Daniel y Gaby son el viudo y la hija de Silvana Alguea de Rodríguez. Silvana tenía 28 años y era asistente social. Trabajaba en el servicio social de la AMIA. Cuando su mamá murió, Gaby tenía 8 meses. Esta era la cámara de fotos de Silvana.

The juxtaposed images of the effects of the victims are, in the main, mundane ones, whether they are items that the victims had in their possession at the time of their death and that were recovered from their bodies, or whether they are items that they left behind on the day they went to work or to conduct personal business at the AMIA (some were killed by the car bomb because they happened to be in the vicinity of the AMIA rather than in it). These items, then, become metonymies of their person, and, characteristically, they are principally everyday items, such as a kippah, a teacup, a doll, a leather jacket, a school uniform, work utensils, a wrist watch, a set of keys. Some of the items are mundane; some of them are important effects, such as the kippah or work utensils. The English word "effects" captures very well the sense of integral relationship of these items, which, if only seen in isolation, would be inanimate artifacts. But as significant extensions of the everyday, material life of those who possessed them, these effects are the detail that reminds the viewer to the wholeness of their humanity, which has been shattered by the circumstances of their death.

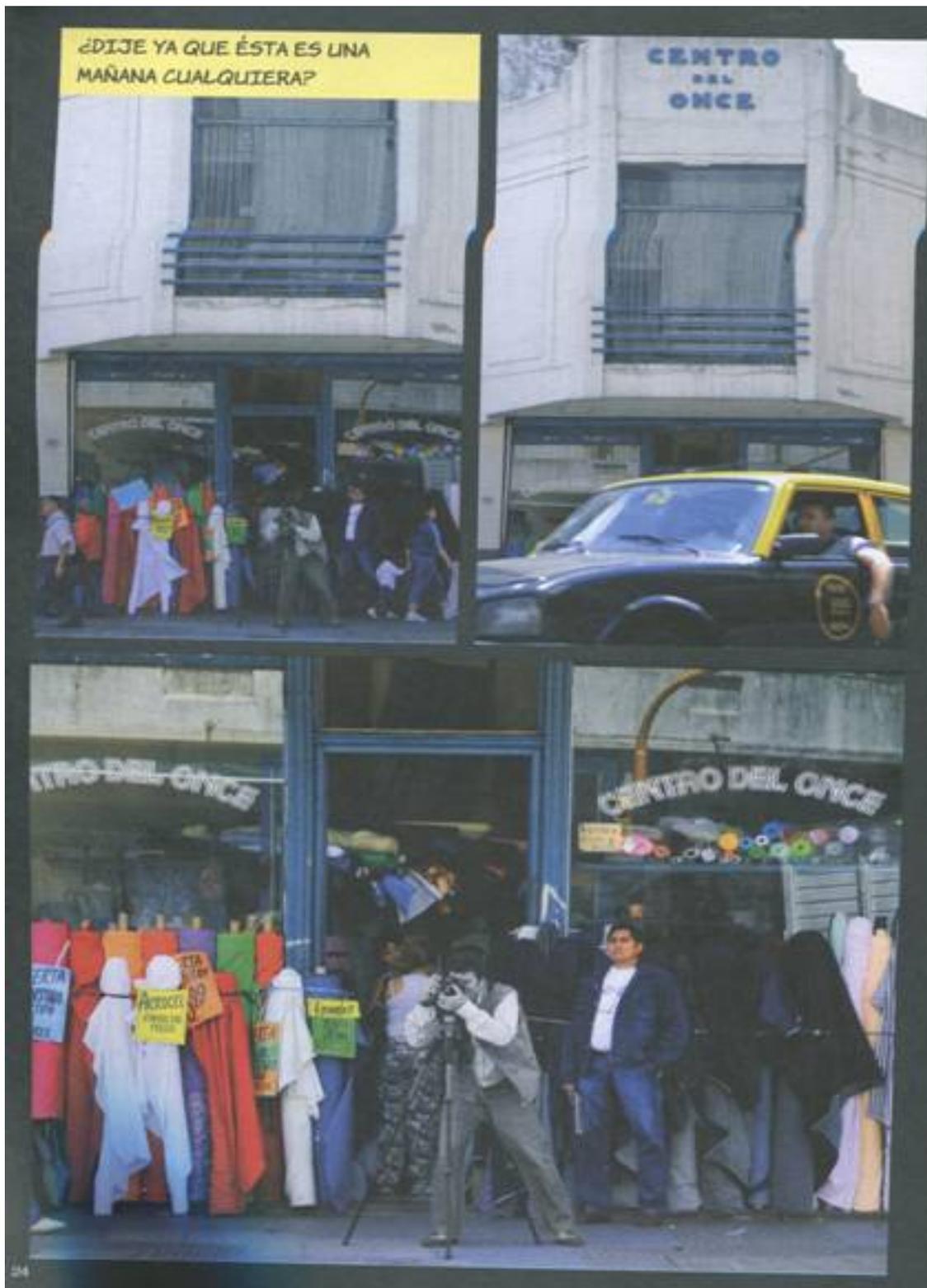
Porter's photographs contain an element of pathos, because the viewer understands the unresolved emotions, the melancholia, that the survivors must experience vis-à-vis these inert items. One could examine only the images on the left of each layout

as a gallery of Jewish subjects in Buenos Aires. Likewise, one could examine only the objects on the right as an inventory of a segment of Argentine material reality in 1994. But viewed together, the effect is that of a Jewish society that can forget neither the event nor its victims: the absence (which, of course, in the first instance refers to the absent victims) of the title is, in fact a permanent presence.

Stavans's and Brodsky's project, *Once@9:53*, takes a different tack, reviving the venerable genre of the fotonovela. While the graphic novel has been prospering in Buenos Aires, the fotonovela is now very much of a forgotten format, its reality effect presumably more efficiently achieved via television, the internet, and cellphone imaging. Since one of the principal points to be made by *Once@9:53* (the title, of course, references the exact time of the bomb blast) is the profound effect of the AMIA bombing on life in the Once, the decision to construct a text based on an iteration of images of the neighborhood through the rapid accumulation of images that sophisticated photography enables provides a revalidation of the rhetorical possibilities of the fotonovela. Ilan Stavans, a Mexican scholar and writer based in the United States, brings to the project as author of the text his enormous familiarity with the genre in Mexico, where it is still a viable product. Marcelo Brodsky, as one of Argentina's most innovative photographers, with a distinguished record of work on human rights issues and neofascist tyranny, provides the photography for *Once@9:53*.

The text is organized around a fundamental metaphotographic conceit: a photographer who is engaged in taking images in the Once on the morning of July 18, 1994, captures with his camera a young woman who first draws his attention because she is so attractive and then because she is acting rather strangely. At the same time, he also

captures a suspicious-looking group of individuals with whom the young woman seems to have some relationship. The photographer sees both the men and the woman hurriedly getting into a waiting van. It is this van, laden with bombs, that will ultimately crash into the AMIA and produce the lethal explosion that reduces the imposing building to rubble. Although the photographer has captured the suspects on film with his camera, one of them knocks him out. Just as he recovers a few moments later and rises to his feet, dangling his camera from its strap, another man rushes by him, grabs the camera, and tosses it in a garbage truck just as the latter proceeds to compact its load. Presumably, the camera is crushed to bits and its images forever destroyed. Although a few moments later the explosion takes place, no visual record remains of those responsible for it.





Once@9:53 is heavily ironic, since the reader knows, in ways in which the photographer cannot, the inevitability of the narrative arc that is relentlessly measured throughout the text by a series of time markers and by a repeated negatively exposed map of the Once. These elements remind the reader of the spatial scope of massacre that cannot be prevented because, tragically, there is no way for anyone to read the signs which are there materially (i.e., they are being captured by the photographer), but which no one has at the time the key to interpret. There is a certain dimension of apocalyptic teleology in this narrative, not just because the dénouement of the story is foretold by the reader's familiarity with a historic event (and, indeed, Stavans and Brodsky would have a text of no sociohistorical significance if the reader did not already know that event had—will have, by the time the reading of it is completed—already taken place), but because it is foretold by signs in the text that only make sense with the dénouement: a man walking by reading the Koran, a rather maniacal rabbi predicting the end of time, a swastika suddenly spotted in a store window in the heart of the Jewish quarter, a canary that falls dying from the sky. These are all portents the photographer records but cannot interpret, even though the reader knows ironically that they are there as part of an inevitable historical climax that has already taken place.

Another metaphotographic dimension of *Once@9:53* is the photographer's boast that a photographer sees what others cannot see. There is certainly an intertextual reference here to Julio Cortazar's short story, "Las babas del diablo" (from the 1959 collection *Las armas secretas*), where a photographer has captured what others were unable to see, but who, seeing what he has seen subsequent to its taking place, is powerless to intervene in the act of violence his camera foretells: like Stavans's and Brodsky's photographer, art is futile in the face of what will, inevitably, take place. There

can only be the melancholic abyss of individual impotence in contemplating that history:
“Antes y después de esa mañana cualquiera en que se escarbaron nuestras raíces y se las expuso al sol, el Once ya no es el mismo, y yo tampoco.”

And yet, despite the teleological pessimism that overshadows *Once@9:53*, the project is not without its celebratory dimension, especially in the long aside in which the photographer visits the rotisserie/bakery his own parents once frequented, an icon of the permanence of Jewish culture in the Once. There is a brief encounter between the photographer and Brodsky, who informs him he is preparing a fotonovela. Brodsky's daughter Valentina plays the role of the strangely nervous young woman, while Marcelo Birmajer, the best contemporary novelist of the Once, comes to the photographer's aid when he is knocked out by one of the suspects. Finally, Stavans himself plays the maniacal rabbi who predicts that something strange is going on and who, after the blast has taken place, announces that the end of time has come. These details serve to make *Once@9:53* less of the somber narrative it might have been. Also worthy of note is the fact that although the actual event took place in the middle of winter, Brodsky's photographs are more spring-like in nature. And by connecting the 1994 event with the present through the use of current biographical markers, the text ends up confirming that, after all, the Once is in fact an eternal presence in the life of the city.

Photography is a uniquely strong form of cultural production in Argentina, and important Jewish names have long been associated with it, both in representing Argentine Jewish society to its members and in representing that society to the larger national community thanks to the enormous public response to the power of the photographic image. Moreover, photography in Argentina has served as a powerful tool in the process

of analysis of contemporary Argentine society, with specific emphasis on social issues (see Foster, *Urban Photography*). Both of these texts produce extremely valuable and highly creative contributions to the necessarily ongoing conversation regarding July 18, 1994. Porter's volume involves a much more conventional utilization of photography, while the Stavans-Brodsky project is not without its problematical dimensions. Many readers might consider the *fotonovela* lacking in sufficient *gravitas* for such a tragic event as the AMIA bombing. As Herner has shown, the *fotonovela*, especially in the Mexican tradition from which Stavans comes, is historically associated with barely literate readers who are accustomed to sensationalist narratives (see also Foster, "Verdad y ficción"). Indeed, *Once@9:53* could be accused of trivializing the AMIA bombing by utilizing such a low-brow format. However, I would argue that it is possible to view the practices of the *fotonovela* as useful to portray the banality and everyday commonness of life in the Once, as in any society, on the verge of the bombing. Indeed, the enormous communal destruction of the bombing is the way in which it disrupts such ordinary daily life, which is grounded in the profound trust that nothing significant will happen and that life will continue to progress incalculably one minute at a time in its absolute ordinariness: at 9:52, life continues exactly as it is expected to do,⁽²⁾ and that ordinariness is most effectively captured by making use of such an ordinary-life format like the *fotonovela*. Yet, as I have emphasized in my discussion of *Once@9:53*, the principal importance of the Stavans-Brodsky project is to engage in a metacommentary as regards the possibilities of photography in capturing and interpreting the complexities of sociohistorical experience. In this sense, it is important to consider the potential effectiveness of the juxtaposition between the sense of impotence of the photographer in this regard and the momentous

occurrence that suddenly jars the everyday, ordinary life of the Once that he has been able/not been able to witness and record with his camera.

Notes

(1) This section on Porter's photographs is an extended version of a review that I published in Chasqui 38.1 (05/2009).

(2) I am grateful to my colleague Kenya Dworkin for this observation.

Works Cited

AMIA: la verdad imposible: por qué el atentado más grande de la historia argentina quedó impune. Ed. Roberto Caballero. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

18-J. Dir. Daniel Burman, *et al.* Buenos Aires, Aleph Producciones, *et al.*, 2004.
Dur.: 100 min.

Foster, David William. *Urban Photography in Argentina; Nine Artists of the Post-Dictatorship Era.* Jefferson, N.C.: McFarland Publishing, 2007.

Foster, David William. "Verdad y ficción en una fotonovela mexicana: la duplicidad genera el texto." *Confluencia* 2.2 (1986): 50-59.

Herner, Irene. *Mitos y monitos: historietas y fotonovelas en México.* México: Univerisdad Nacional Autónoma de México/Editorial Nueva Imagen, 1979.

Porter, Santiago. *La ausencia*. Buenos: Dilan Editores, 2007.

Stavans, Ilan, and Marcelo Brodsky. *Once@9:53*. Buenos Aires: la marca editorial, 2010.

REVIEWS

Cipango by Tomás Harris. Translated by Daniel Shapiro. Lewisburg: Bucknell University Press, 2010. 321 pp.

It is a very unusual thing to see the publishing of a translation of a long, obscure and difficult volume of poetry. It can only be a labor of love between poet and translator that lead to the creation of exemplary bilingual editions of poetry. As we know, poetry neither translates nor sells well. Moreover, the case seems even more surprising upon considering the difficult situation of independent and university presses, struggling to keep afloat on a digital current while bringing necessary texts to light. These are reasons enough to applaud the publishing of Tomás Harris' *Cipango* in English translation. In addition, *Cipango*, originally published in 1992, is an ambitious, key book by a Chilean poet writing during Pinochet's dictatorship. It allows the reader to delve obliquely into the ominous atmosphere of Chile under military rule, what Enrique Lihn called the "*coto de caza*" in which every "citizen" could be prey.

Much like other poets writing under circumstances of strict censorship -Raúl Zurita, Elvira Hernández, Diego Maquieira, Carmen Berenguer, Clemente Riedemann, Rosabetty Muñoz, José Ángel Cuevas- Harris creates shifting worlds with indirect references, allowing a subtle, coded language to emerge. *Cipango*, one of the Eastern territories in Columbus' diaries, provides the framework for a volume that envisions an Admiral out of time and place, returning five hundred years later for a nightmarish journey to the shores of Concepción, a city in a land under siege. *Cipango* explores urban marginality as a metaphor for the making of a new country. The instauration of authoritarianism and neoliberalism taking place in social and political realms is seen from the perspective of marginal subjects located away from all centers. Their multiple voices

wander through an imaginary Concepción and through its impoverished neighborhoods and locales --streets and dark corners, bars, nightclubs, wastelands, hotels. Following Lihn's motto, Harris' poetry is a "situated poetry", tied to history and contingent realities. Unlike more naive forms of protest poetry, it is also committed to experimentation with conventions and language. Along with the tenuous *and* insistent frame of Columbus' journey told by the Admiral himself, we have several other speakers: the "I" of the poet, a lover, a generational "we", the crewmembers in Columbus' vessel, and impersonal voices of past and present chronicles. These varied voices shuffle a myriad of cultural references, spanning from Chilean poetry, XVIth Century sources, Melville, Nerval, Lautréamont, Mayakovsky, Jean Genet, B and vampire movies, 80's American film, Mesoamerican mythology, etc. What conveys coherence and unity to these disparate intertexts is the construction of elaborate charged landscapes, presented as simulacra, representations, theaters, -in sum, dream-like projections seen and exhibited as such- which in turn reveal and multiply the conscience of speakers traveling through the nightmares of the present and history. In landscapes seen as theaters, "a voice offstage said truth is in the image / a voice offstage said truth is in the eye." (53) In this manner, *Cipango* commits to the uncontained displaying of images, always exhibiting them as being generated by a particular subject's eye. An atmosphere of despair and confusion also provides a common thread for sequences of poems, insisting on making a series of phantasmagoric landscapes visible. *Cipango* seeks out relief from terror and oppression through hallucinations, dreams, the remoteness of the past, excesses of the body, and artificial paradises.

In a short review, it is difficult to convey the tone of a long poem with its own all-encompassing and complex vision. Let me briefly comment on a fragment from

"Metempsychosis" to illustrate *Cipango's* intent; its need to deal with history, its uncontained imagery, its tenuous visionary call:

Although we may have related this already

it's worth the trouble of repeating

so it lingers in memory;

those were years of war to the death in Concepción

and since the city was becoming a paradise

the rites of expulsion came;

with picks and drills they tore out the paving stones

like rotten teeth,

tumors of corrupted imagination;

[...]

we were collapsing

as it was written

in the prohibition;

[...]

but we will return, from the border, when this whole city

is a border,
in its mothers, in its daughters, in its diocese;

[...]

they said blue rats nested deep
in our homes,
that blue rats will cover the city;

all those white lies
for the benefit
of the Nation. (279)

Connecting Colonial references to the present, the poem is situated both during the *Conquista* and in contemporary times. With the sweeping movements of its collective voice, it alludes to Concepción's history as a frontier city in the wars of attrition between Spaniards and the Mapuche, and to its place as a site of utopian leftist politics from the 60's on which was severely repressed during military rule. The poem creates a continuity in how the effects of violence are felt by social and intimate bodies in urban vacant spaces. The apocalyptic imagery recalls León Portilla's *Visión de los vencidos*' diction, transmuted to present-day Concepción. A foundational *manu militari* is destroying passions and bodies in order to establish a new, orderly Nation, a Nation based on lies. In response, the visionary language announces a partial overcoming of horror that will take place upon returning from the city's borders ("*márgenes*" in the Spanish). With

eschatological overtones, the complex weaving of "Metempsychosis" speaks about reincarnations of history and bodies.

Daniel Shapiro's translation renders the volume's diction with precision and vivacity. The challenge of juggling the many registers and languages which compound Harris' book --everyday speech, colloquialisms, and visionary and archaic languages-- is handled with authority. *Cipango's* poetic voice, which Shapiro characterizes in his "Introduction" as "dark, obsessive, and rhythmic", sounds right and forceful in English. In sum, this is a welcome volume that places an important work in the hands of the English poetry reader. Also, its bilingual en face format will allow for circulation among Spanish speakers beyond its obscure 1992 and 1996 Chilean editions.

[María Luisa Fischer](#)

Hunter College, City University of New York

Bibliography

(1). León Portilla, Miguel, ed. *Visión de los vencidos; relaciones indígenas de la conquista*. Introducciones, selección y notas: Miguel Leon-Portilla; versión de textos nahuas: Miguel Ma. Garibay K. México: UNAM, 1959.

***Tornado* de Pére Gimferrer. Seix Barral, Barcelona, 2008. 189 páginas. ISBN-10:
84-32209090**

Aproximaciones a la obra de Pére Gimferrer o la poética de Eros

Al querer acercarse al último poemario de Pére Gimferrer (1945), uno se siente d
e inmediato desconcertado. El título mismo del libro *Tornado* (Seix Barral, Barcelona,
2008) nos

avisa del insólito acontecimiento de su lectura. Un febril, explosivo y colorido c
uadro de Jackson Pollock ilustra la portada de este conjunto de
73 poemas que iluminan y renuevan la

última poesía de Gimferrer. Desde *Amor en vilo e Interludio azul*, ambos de
la delicada cosecha del 2006, parece que de estas recientes páginas brota en racimos nue
va la palabra poética

del autor que sin pudor nos ofrece libremente palabras de amor, cuerpo y fugacida
d destinadas en la intimidad de los días y a la amante deseada: “always
for Cuca de Cominges”. De la

primera definición de “Tornado”, o tormenta, tronada o huracán,
se empeña Gimferrer en llenar de sentido este “tronar”
de sentimientos puros y absolutos que abandonados en el simple

ejercicio de
la escritura o su mecánico fluir nos dejan intuir vida recién vivida, ilusionada recobrada
y certeza en las emociones más verdaderas. Poética -o, incluso, políticaformidable- de

Eros dejado intervenir a su modo en el juego también del cuerpo,
la evocación de la imagen y la palabra en sí misma.

El primero de estos textos hecho ya fruto ante el deleite de nuestra

lectura y el paladar de nuestra entonación comienza encabezado en latín: AD
VITAM AETERNAM, que busca sin duda a tientas el palpitar del corazón de
la noche o en la noche, en la

desnudez de la piel -manantial-
o espalda de quien comparte lecho en edad tardía. El
lector queda atrapado en algunos de estos versos: “cómo palpa la noche desnuda,
el cuerpo azul del

cielo hecho esplendor”, que por su connotación nos sitúan casi metafóricamente
en uno de esos techos o frescos floridos de los palacios italianos del
XVII, cerrados hasta ahora al público

y abiertos ahora otra vez para ser contemplados nuevamente por nosotros. Algun
os de estos poemas aparecen titulados en lenguas diferentes, quisiera cada uno dejarselle
var además por

la alusión a otras formas de expresividad o musicalidad incorporada en palabras
extrañas aquí traducidas a una misma lengua, la de Eros y su significación:

“L’amourL’après-midi”, “The

wings of the dove”, “Tutto tremante”.

El cuerpo de
la amada quisiera aparecer claramente evocado, expuesto, tendido; endeudado el poeta con el pasado previamente perdido y el deseo atrapado al conquistarse esta segunda y nueva posibilidad del amor "... y yo viví como quien no ha vivido, y cuya vida pende de un jazmín, y por tu cuerpo el paraíso mudo, y en la mano me estalló el fortín, el fortín de tu sexo abanderado por las escuderías del pasado..." (pág. 21). La exploración del cuerpo de la amada germina en metáforas de altísima capacidad de evocación y sensualidad: "este chal blanco de tu piel en llamas, la rosa blanca amanecida" (pág. 24), "ha encendido tu espalda un ardor de costado", "a tu vientre y tu pubis de avispero dorado" (pág. 28); pareciera querer retratar para siempre el instante de absoluta contemplación y representación de lo entendido no solamente con el tacto y las manos del amante sino con la caricia y palabra precisa de la mirada cercana, junto a la amada. Pero también son heridas, de batalla – "batallas palidas" – como "crisalidas", "cantáridas": "estas heridas en mis tierras áridas", que incluso hubiera podido suscribir también Machado en relación a Leonor. Pero quizás el conjunto de versos rimados sin sintonía, precisos, confesos, juntos y alados en un mismo sentido, aquí escondiendo el escepticismo y la nueva oportunidad bien sabida y aprovechada: "Mi vida, toda hecha cristales, como la luna al viento descompuesta, mi vida, toda hecha de palabras, cáscaras secas, rojos capiteles, más capiteles huecos, co

mo vaina, que no contiene quemazón de fruto,
mi vida que palpo a tientas, este chasquido de palabras rotas, ha podido palpar hoy lo tangible, la fruta de tus pechos y tus nalgas, el arrevato de la malvasía...” (pág. 35). Pére Gimferrer nos indica y confiesa que “esta primavera de los arlequines” también cuenta con “los vergeles de Rilke en frances”, “el incendio del aire ardiendo” en Eliot, o, simplemente, “el incendio de nuestra juventud”, para ambos -amantes- recobrada y retomada en el mismo verso y su concurso amoroso.

Sin miedo, por amor al amor mismo, libre y suelta se manifiesta la palabra poética de Gimferrer de la que antes participaron Vicente Aleixandre, Rafael Alberti y Octavio Paz. Decirlo así pues todo por su nombre y con plena significación, palabras claras y llanas: “... no vivía de sombras, más del tacto de la piel de la Cuca, este tu vientre y estos muslos que en las ingles rizan una ocarina rubia, así la mano que en Becquer pulsa el arpa se detiene como al palpar tu clítoris de seda me nutría su luz edificada, y tupuña me reconstruye en cada esquina de tu sol de aguamarina: las palabras no pueden ya decir más que, encorvado, el peso de si mismas, como en gravitación sobre un

jardín...” (pág.45). Son estas palabras intencionalmente sexuadas, afirmadas en el presente, evocadas y tatuadas en el cuerpo amado, escogidas necesariamente por el tacto concreto,

testigas de cada noche pasada y su amanecer, recubiertas de endrinas,
versos que interrogan y se enroscan en sentidos olvidados o perdidos (“arrayanes”,
“alifafes”, “trabucos con que

rompe el alba”): emboscadas y nocturnas “de tu sexo que aciegas me interroga,
y ya es decir que me interroga: como llama negra ha roto el día en luz de gavilanes, disp
eros a puñados por

el viento, de la alcoba dormida de mis años...” (pág.57).

En definitiva, para terminar elogiando esta nueva entrega de amor, pasión plena
hecha pública y así misma la palabra “AMOR”: “...hacia la copa de
la claridad, como unauva que el sol ha despojado de aquel ser de su pulpa, y
solo es zumo, el vino de la luz de primavera, el mar color de vino del amor”
(con fecha exacta, 20/21-V-2006). Uno y otro, uno tras otro, así los
73 poemas articulan un conjunto de hojas y horas de enamorado estío, de
verso libre o rimado, de poema en prosa, de fascinación última que cautivan al
lector una y otra vez. Seguramente uno de
los mejores libros de Gimferrer, este último poemario escrito en más de
dos años y ordenados en su mayor
parte cronológicamente son testimonio de vida y amor enroscado como la rosa en su luz
y el mirlo blanco

[Pablo Pintado-Casas](#)

Kean University

[Nota:

Para seguir leyendo otras obras del autor, véase la siguiente bibliografía en catalán y/o castellano excepcionalmente elaborada por el profesor Enric Bou de la Universidad de Brown. Bou-Maqueda, Enric y Jordi Gracia García. “Bibliografía de y sobre Pére Gimferrer.” *Anthropos* 140 (enero 1993): 28-31.]

I-. Libros de Pére Gimferrer:

Mensaje del Tetrarca, Barcelona: Trimer, 1963.

Arde el mar, Barcelona: El Bardo, 1966.

La muerte en Beverly Hills, Madrid: Ciencia Nueva, 1968 (El Bardo, 42).

Poemas 1963-1969, Barcelona: Llibres de Sinera, 1969.

Els miralls, Barcelona: Ed. 62, 1970.

Hora foscant, Pròleg de Joaquim Molas, Barcelona: Ed. 62, 1972.

Foc cec, Pròleg de Joan Brossa, Barcelona: Ed. 62, 1973.

Antoni Tàpies i l'esperit català, Barcelona: Ed. Polígrafa, 1974.

La poesia de J.V. Foix, Barcelona: Ed. 62, 1974.

L'espai desert, Barcelona: Ed. 62, 1977.

Max Ernst o la dissolució de la identitat, Barcelona: Ed. Polígrafa, 1977.

Miró, colpir sense nafrrar, Barcelona: Ed. Polígrafa, 1978.

Poesia. 1970-1977, prólogo de J.M. Castellet, traducción de Pere Gimferrer, Ed. bilingüe, Madrid: Visor, 1978.

Radicalidades, Barcelona: Antoni Bosch editor, 1978.

Poemas: 1963-1969, Madrid: Visor, 1979.

Lecturas de Octavio Paz, Barcelona: Editorial Anagrama, 1980.

- Dietari. 1979-1980*, Barcelona: Edicions 62, 1981.
- Mirall, espai, aparicions*, Barcelona: Ed. 62, 1981
- Lapidari o llibre de les propietats de les pedres*, Barcelona: Maeght, 1981.
- Apariciones y otros poemas*, Madrid: Visor, 1982.
- Aparicions*, [Edición de bibliófilo], Barcelona: Ed. Polígrafa, 1982.
- Segon dietari. 1980-1982*, Barcelona: Edicions 62, 1982.
- Fortuny*, Barcelona: Planeta, 1983.
- Mil novecientos nueve-1920. La pérdida del Reino*, Barcelona: Difusora Internacional, 1979.
- Cine y literatura*, Barcelona: Planeta, 1985.
- Los raros*, Barcelona: Planeta, 1985.
- Perfil de Vicente Aleixandre*, Madrid: Real Academia Española, 1985.
- Magritte*, Barcelona: Ed. Polígrafa, 1987
- Poemas 1962-1969*, Madrid: Visor, 1988.
- Giorgio De Chirico*, Barcelona: Ed. Polígrafa, 1988.
- El vendaval [ed. bilingüe]*, Barcelona, Ed. 62, 1989.
- Espejo, espacio, apariciones*, Madrid: Visor, 1989.
- Toulouse-Lautrec*, Barcelona: Ed. Polígrafa, 1990.
- La llum [edición de bibliófilo]*, Barcelona: Edicions T, 1990.
- La llum*, Barcelona: Ed. 62-Ed. Península, 1991.
- Arde el mar, el vendaval, la luz: primera y última poesía*. Prólogo de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Círculo de Lectores, 1992.
- Valències*. Ed. Joaquim Noguero. València: Eliseu Climent, 1993.
- Itinerario de un escritor*. Barcelona: Anagrama, 1993.

Les arrels de Miró. Barcelona: Polígrafa, 1993.

The roots of Miró, Köln : Könnemann, 1997 (primera, ed. Parets de Vallès, Barcelona : Edicions Polígrafa, 1993).

Obra Catalana Completa 1. Poesia. Introducció d'Arthur Terry. Barcelona: Edicions 62 , 1995.

Obra Catalana Completa 2. Dietari Complet, 1 (1979-1980). Introducció de Josep M. Castellet. Barcelona: Edicions 62, 1995.

Memorias y palabras: Cartas a Pere Gimferrer 1966-1996, edición, prólogo y notas de Pere Gimferrer, Barcelona: Seix Barral, 1995.

L'obrador del poeta (1970-1996). Barcelona: Edicions de La Magrana, 1996

Literatura catalana i periodisme. Barcelona: Centre d'Investigació de la Comunicació, 1996..

Obra Catalana Completa 3. Dietari Complet, 2 (1980-1982). Barcelona: Edicions 62, 1996.

Mascarada. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Obra Catalana Completa 4. Figures d'art. Pròleg de Manel Ollé. Barcelona: Edicions 62, 1996.

Noche en el Ritz. Barcelona: Anagrama, 1996

Itinerario de un escritor, traducción de Joaquín Jordá, Barcelona : Editorial Anagrama, 1996.

Obra catalana completa 5. Assaigs crítics. Pròleg d'Enric Bou. Barcelona: Edicions 62, 1997.

A

Kenji Mizoguchi. Edición de bibliófilo de sólo 12 ejemplares. Con grabados de Fusako

- Yasuda y Lluís Pessa. Edición bilingüe catalán-japonés. Barcelona: 1998
- 24 poemas*. Barcelona: Plaza & Janés, 1997.
- Arde el mar*, Ed. Gracia García, Jordi. Madrid: Cátedra: 1997.
- Mascarada, traducción de Justo Navarro*, Barcelona: Ediciones Península, 1998.
- L'agent provocador*, Barcelona: Edicions 62, 1998
- (Versión española El agente provocador, trad, de Basilio Losada, Barcelona: Ediciones Península, 1998).
- Antologia poètica*. Ed. Enric Bou. Barcelona: Edicions 62, 1999.
- Los raros*, Palma de Mallorca: Bitzoc, 1999.
- Poemas (1962-1969). Poesía castellana completa*. Edición de Julia Barella.. Madrid: Visor, 2000.
- Marea solar , marea lunar*. Selección de Pere Gimferrer. Introducción y edición de Luis García Jambrina. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- El diamant dins l'aigua*. Barcelona: Columna, 2001.
- La calle de la guardia prusiana*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2001.
- El diamante en el agua*, Barcelona: Ediciones del Bronce, 2002.
- Cine y literatura*, Barcelona: Seix Barral, 2002.
- La revolta poètica de Joan Brossa*, Barcelona: KRTU: Generalitat Catalunya, Departament de Cultura, 2003.
- Rimbaud y nosotros*, Madrid: Residencia de Estudiantes, 2005.
- Granta en español*, Barcelona: Planeta, 2005.
- El Diari 1918: Temes i procediments [Fragmentos]*, Madrid: Iberoamericana, 2005.
- Cine y literatura*, 3ra ed., Ed. Rev y Ampl., Barcelona: Seix Barral, 2005.

INTERVIEWS

**Escribir historias es recrear Nuevos Mundos.
Entrevista con Alfonso Mateo-Sagasta, escritor de “otros tiempos”**

[Benedetta Belloni](#), [Francesca Crippa](#)
Università Cattolica del Sacro Cuore – Milano

El escritor Alfonso Mateo-Sagasta (Madrid, 1960) es uno de los autores más representativos y conocidos del panorama literario español actual. Licenciado en Geografía e Historia, especialidad de Historia Antigua y Medieval, ha dedicado la mayor parte de sus obras al género literario de la novela histórica. Su primera publicación, *El olor de las especias* (2003), narra el viaje y las vicisitudes de cuatro caballeros por la España musulmana. En *Ladrones de tinta*, ganadora en el año 2005 del I Premio Internacional de Novela Histórica Ciudad de Zaragoza y del I Premio Espartaco, emerge por primera vez la exitosa figura de Isidoro Montemayor, investigador barroco *sui generis*. El mismo personaje será protagonista de *El gabinete de las maravillas* (2006), obra que obtuvo el premio Espartaco 2007. *Las caras del tigre* (2008) es una novela de intriga policíaca en la que el autor rinde homenaje a Darwin y enfrenta al lector con las distintas teorías sobre la evolución de la especie. Su última novela, *Caminarás con el sol* (2011), que cuenta la historia de un aventurero español que se convierte en guerrero maya después de la Conquista, acaba de recibir el Premio Caja Granada de Novela Histórica. El día 11 de mayo de 2011 fue celebrada en Milán la VIII edición de *El Día Negro* organizada por el Prof. Dante Liano, responsable científico de la Cátedra de Español de la Università Cattolica del Sacro Cuore, en colaboración con el Departamento de Lenguas y Literaturas Extranjeras de la misma universidad y el Instituto Cervantes de Milán. Con motivo de esta celebración, Benedetta Belloni y Francesca Crippa entrevistaron al escritor.

¿Cómo empezó su carrera de escritor?

Antes de dedicarme a escribir trabajé en antropología y arqueología y tuve una librería dedicada a esos temas con el iluso sueño de mantenerme al día en la investigación arqueológica. Pero el sueño no se cumplió porque una librería es un negocio y al final la gestión me ocupaba todo el día. Apenas tenía tiempo para leer. Con la idea de obligarme a seguir investigando, empecé a escribir una novela sobre los temas que me interesaban más: la vida en el siglo X en la península ibérica y especialmente en la Marca Media (1). Además, una década antes habíamos vivido la guerra entre Irán e Iraq y me llamaban mucho la atención las semejanzas de ese conflicto con lo que pasó en el Magreb entre el califato Sunnita de Córdoba y el califato Chiíta del Cairo. Cuando decidí cerrar la librería me concentré en acabar la novela y así nació *El olor de las especias*.

A propósito de su primera novela, El olor de las especias demuestra todo su amplio conocimiento de la historia medieval de la península ibérica. ¿Nos podría comentar algo más sobre los temas y la estructura del texto?

Es una novela a la que tengo mucho cariño porque fue la primera, pero creo que junto a sus virtudes tiene errores que ahora me resultan evidentes. Uno es la decisión de usar un lenguaje arcaizante, con abundantes términos medievales. Eso, en mi opinión, lastra un poco el texto. El otro está relacionado con la estructura. El protagonista es un personaje relevante de una comunidad del norte de la Castilla de esa época, un caballero villano, y la novela cuenta la historia de su viaje hacia el sur, hacia Córdoba, la capital del Califato Omeya de al-Andalus, y de cómo ese altivo montañés se va empequeñeciendo a medida que se acerca a la grandeza del mundo andalusí. Por el contrario, otro de los

personajes que le acompañan va ganando relevancia, personalidad y peso a medida que se aleja del burdo mundo montañés, hasta que llega a erigirse casi en protagonista de la historia. Desde mi punto de vista, el problema está en que hay una serie de capítulos intermedios donde los dos personajes se quedan un poco desprotegidos, y el lector duda de a quién seguir. La apuesta fue experimental, y el resultado creo que es dudoso. En realidad no he vuelto a escribir nada parecido, pero a pesar de todo estoy contento porque es una novela que tiene muchos adeptos.

El género literario de la novela histórica está cosechando mucho éxito en estos últimos años: ¿qué opina Ud. del concepto de historia?

Creo que la historia es una herramienta plástica que sirve, entre otras cosas, para contar nuestro futuro y cómo queremos ser. Entonces, a partir de esto, explicamos el pasado. Por eso la historia está en permanente revisión y en constante discusión. La historia es un pacto social: lo importante no son los datos, las fechas ni los hechos, sino la interpretación de éstos. Cada generación interpreta la historia de manera distinta: la historia no es una, no es única, es moldeable. Y lo que no podemos olvidar es que la novela histórica es ante todo novela, no creo que tenga una función social ni la misión de enseñar Historia.

Parece que el Siglo de Oro es una época en la que Ud. se mueve muy cómodo. ¿Qué relaciones tiene Ud. con el Siglo de Oro español?, ¿cómo llegó a elegir ese determinado período de la historia de España como fuente de ambientación para sus novelas?

Siempre he sido un lector normal, quiero decir, de la media. Empecé leyendo las novelas de aventuras e históricas de Salgari, Walter Scott y P.C. Wren. Cuando decidí dedicarme a la escritura, me di cuenta de que tenía muchas lagunas en mi formación literaria. Entre otras, la más llamativa era el *Quijote*. Me habían obligado a leerlo en el colegio a los quince años, y no me había gustado nada. A los quince años es complicado leer el *Quijote* cuando compite con *Beau Geste*. Entonces decidí volver a leer la obra en una edición sencilla que había publicado la Editorial Aguilar (2). Me llamaron la atención unas notas muy curiosas al principio del texto que aludían a unos comentarios de Cervantes sobre Lope de Vega. En otras salía la cuestión de la autoría de la obra apócrifa de Avellaneda. Entonces leí otra edición ampliamente comentada y a partir de ese momento la enorme vida que late debajo del *Quijote* empezó a emerger y fui descubriendo todas las alusiones, los comentarios cruzados, las referencias más o menos veladas que Cervantes hacía de sus contemporáneos, de sus amigos, de su familia, todo ese mundo tan increíble que palpita debajo del texto. Luego descubrí el *Entremés de los romances* (3), una pieza breve que inspiró a Cervantes los primeros capítulos del *Quijote*. Descubrí también la biografía de Ginés de Pasamonte, de la que Cervantes se sirvió para contar la historia del Cautivo en los capítulos XXXIX, XL, XLI de la Primera Parte. Todos esos datos me parecía que pedían a gritos una novela.

El misterio de la autoría del Quijote apócrifo todavía es un tema muy debatido entre los filólogos y especialistas de la materia. Ud. también utiliza este recurso en su novela Ladrones de tinta. ¿Nos podría comentar algo sobre el asunto?

Desde hace mucho tiempo los catedráticos han discutido sobre quién fue Alonso Fernández de Avellaneda, el presunto autor de la segunda parte apócrifa del *Quijote* que

vio la luz en 1614, diez años después de la primera de Cervantes, y uno antes de la segunda. Esto es un misterio desconocido popularmente porque a lo largo de los años se ha mantenido en el pequeño reducto académico de filólogos, investigadores y cervantistas. Yo no soy filólogo ni historiador del siglo XVII. Todo lo que he incluido en *Ladrones de tinta* no lo he descubierto yo, sino que lo he sacado de trabajos de especialistas. Lo que hice en *Ladrones de tinta* fue convertir la búsqueda de Avellaneda en un misterio a resolver por un investigador de la época y narrarlo de modo que todo el mundo pudiera entenderlo. En *Ladrones de tinta* yo centro la investigación en torno a los seis o siete autores más conocidos sospechosos de ser Avellaneda, aunque en realidad pasan de la veintena.

Un aspecto que nos llama la atención en su novela es la interacción de Isidoro Montemayor, el protagonista, con los autores a los que trata...

Una de las preguntas que yo me hacía al empezar a escribir era cómo funcionaba la inspiración de los escritores, y en cuanto vi que la Primera Parte del *Quijote* estaba impregnada de la realidad y del diario de su autor, empecé a construir la novela como un entramado que debía acabar inspirando a Cervantes la Segunda Parte del *Quijote*. De ese modo, muchas de las cosas que suceden en la novela, Cervantes las va a procesar en su mente para reaparecer como ficción en el texto que está escribiendo. Y si Isidoro Montemayor, el protagonista, inspiraba a Cervantes su Segunda Parte del *Quijote*, ¿por qué no podía inspirar a los otros genios con los que trataba las obras que estaban escribiendo en ese momento? Así nació la idea por ejemplo de que dijera a Lope de Vega cómo escribir *Fuenteovejuna*, o a Tirso de Molina *Los Cigarrales de Toledo*.

En Ladrones de tinta aparecen casi todos los genios del Siglo de Oro, ¿eso le supuso algún problema?

El gran reto de *Ladrones de tinta* es precisamente dar vida a todos esos personajes que además son conocidos por los lectores habituales, al menos en España. Yo decidí darles personalidad a partir de sus propios textos. Además, era importante que la narración fuera en primera persona. Vi que la única forma de humanizarlos era que hablara de ellos un contemporáneo, porque era el único que podía hacerlo sin prejuicios. Por eso escribí *Ladrones de tinta* en primera persona, porque quería hablar de esos autores con absoluta libertad sin que eso supusiera poner en duda su genio.

En Ladrones de tinta se esconde un misterio, la identidad de Avellaneda, que lógicamente usted desvela al final de forma literaria. ¿No teme que se sepa de verdad quién fue Avellaneda y dé al traste con su obra?

La novela salió en el 2004. Al año siguiente, coincidiendo con el centenario de la primera parte del *Quijote*, se publicaron varios estudios basados en el idiolecto en los que se aseguraba que habían descubierto a Avellaneda. Tres estudios utilizando la más alta tecnología y tres resultados diferentes, así que no, no me preocupa demasiado.

Ladrones de tinta es una novela histórica en la que sobresalen muchos elementos que tienen el color de la época que retrata, ¿hay también rasgos más modernos?, ¿cómo se manifiestan?

El lenguaje de *Ladrones de tinta* está lleno de ironía y de dobles sentidos, de alusiones veladas, sin argot ni eslang, es un lenguaje culto pero actual que evita todo tipo de arcaísmos. Otros libros actuales ambientados en el siglo XVII utilizan arcaísmos en el

lenguaje para dar sabor de época, pero yo apuesto por recalcar el diario de los personajes, la cotidianeidad, las rutinas. Eso es lo que da la idea de otra época, no el idioma. El motivo por el que no leemos a los clásicos es porque escriben en otro idioma, y hay que esforzarse por entenderlos. Por eso nos cuesta mucho meternos en sus historias, porque o los lees detenidamente en una edición comentada o pierdes muchas sutilezas. Yo escribo para mis contemporáneos y no puedo concebir un libro actual en el cual hagan falta notas a pie de página.

En un relato de Borges “Pierre Menard, autor del Quijote”, el personaje principal quiere volver a escribir la obra maestra cervantina. Aprovechando de la que fue su experiencia del lector, reconstruye a su manera algunos capítulos del Quijote. El resultado es que, aunque su Quijote es una copia a la letra de la obra de Cervantes, la del personaje de Borges resulta ser una obra radicalmente distinta. Menard es entonces un lector que reescribe la obra y que se convierte en escritor. ¿Qué piensa Ud. acerca de eso?, ¿el lector tiene verdaderamente el poder de recrear una obra, una historia?

El lector participa activamente cuando lee un libro. Eso lo he comprobado porque ya he tenido muchos encuentros con lectores y han descubierto cosas en mis libros que yo no he escrito. Cuando lees, estás volcando en el texto lo que eres, y asimilas lo que lees en función de lo que sabes, de lo que conoces. A mí me decían, por ejemplo, que *Ladrones de tinta* sería incomprendible en Italia o en Francia, donde se ha traducido, porque hablo mucho de Siglo de Oro y, si no se tiene ese conocimiento del Siglo de Oro, la novela no puede funcionar. Pero la cuestión no es esa. El lector que la haya leído y sepa del Siglo de Oro seguramente lo disfrutará más y tendrá otra visión de la historia pero la novela tiene que funcionar en sí por otros valores, hay otros factores que la convierten en

legible o en buena novela. Lo importante no es la información que yo pueda dar sobre el Siglo de Oro, eso es anecdótico, eso habrá quién lo disfrute, habrá quién no. La interpretación de cada uno es muy libre. Yo creo que si todos leyéramos igual la lectura no tendría el mismo valor porque es un proceso de interpretación, de deducción, y a mí eso me parece muy bien. Por ejemplo, siempre he tenido muy claro que es necesario identificarse con un personaje. De hecho, en *Ladrones de tinta* y en *El Gabinete de las maravillas* no describo a los protagonistas sino a los personajes secundarios. Estoy seguro de que cada lector tiene su imagen del protagonista que se construye automáticamente y que resulta ser subjetiva y personal.

En Caminarás con el sol, su última novela, se cuenta la historia de un aventurero español que, después de haber entrado en contacto con la civilización maya, decide abandonarlo todo para unirse a la causa de los conquistados. ¿Cómo surgió la idea para esta novela?

Me encantaba el reto de escribir una historia sobre la conquista de América, período al que los escritores nos acercamos con precaución porque fue una época especialmente violenta, de abusos enormes, con una devastación del territorio tremenda y, además, con una herida humana profunda. Al mismo tiempo es la mayor epopeya de la humanidad. Yo creo que no ha habido una aventura similar, nunca un grupo de hombres tan reducido se ha enfrentado a la conquista de un nuevo mundo. Es una epopeya alucinante que al mismo tiempo tuvo unas consecuencias devastadoras. Manejar esos dos extremos resulta apasionante.

¿Por qué decidió enfrentarse con el tema del conflicto entre héroe y traidor adoptando el punto de vista del traidor y no del héroe nacional?, ¿cómo se desarrolla esta dicotomía dentro de la novela?, ¿tiene algún valor simbólico?

En principio me llamó mucho la atención el personaje del traidor, o más bien del que escapa y lo abandona todo por algo en lo que cree. Eso es lo que me parece excepcional en el personaje de Gonzalo Guerrero. Es el personaje soñado para una novela de aventuras. Me gusta además el hecho de que sea héroe y traidor, que sea las dos cosas, porque la historia es ambivalente y siempre la cuenta el vencedor. Un personaje doble, en ese sentido, es especialmente rico y te da unas posibilidades infinitas a nivel narrativo porque no es héroe o traidor sino que es héroe y traidor a la vez. A mí me seducía en esta doble visión. En cualquier caso, Gonzalo no es un héroe al modo tradicional, en la novela está descrito como un soldado violento y esclavista. No es un hombre bueno, sino un soldado que llega al Nuevo Mundo para hacer fortuna rápida, cueste lo que cueste y por encima de quien sea. Es un aventurero que llega al límite de su mundo civilizado y se convierte en otro hombre. En toda guerra es importante deshumanizar al enemigo, convertirlo en una bestia a la que es legítimo matar. Sin embargo, Gonzalo Guerrero descubre la humanidad en los contrarios, y a partir de ese momento ya no hay marcha atrás. En la novela hablo de la violencia que se vive en Europa y que caracteriza a gran parte de los soldados españoles, veteranos de las guerras de Granada y Nápoles, hombres hechos a matar que decidieron irse a buscar fortuna a las Indias, a esas islas perdidas en el Mar Tenebroso. Allí no encontraron el mundo paradisíaco de indígenas en paz y armonía descrito por Antonio de Montesinos y Bartolomé de las Casas sino con un mundo extremadamente violento, con una civilización en guerra permanente, con una cultura militarista y una religión sanguinaria. Gonzalo Guerrero acaba siendo capitán de guerra

maya no por su lucha contra los españoles sino por su progreso interno dentro del mundo indígena. Ése es un factor importante. Todo eso es lo que me llevó a escribir *Caminarás con el sol*. Además, hoy en día la historia de Gonzalo Guerrero resulta ser muy actual porque valoramos que la mezcla de culturas es una riqueza, así como el mestizaje y la biodiversidad, cosa que en el siglo XVI era impensable.

En su opinión, ¿cuál es la trayectoria que sigue su producción narrativa?, ¿piensa que exista un hilo conductor entre todas sus novelas?

Cada una de mis novelas es independiente pero sí hay un hilo conductor como autor. Yo creo que es reconocible lo que escribo. Además, hay temas que están en todos mis relatos, como la superstición y la duda. En todos mis textos intento crear un misterio: más que un crimen, siempre hay un misterio que resolver. Puede ser un misterio literario, como en *Ladrones de tinta*, un asesinato como en el caso de *El gabinete de las maravillas*, o el misterio del origen del hombre y de la vida, como en *Las caras del tigre*. Pero siempre hay una respuesta que buscar. Cada historia, además, requiere una técnica narrativa diferente. *Las caras del tigre* es una novela de diálogos encadenados donde prácticamente la acción se concentra al final, cuando ya se sabe la solución del misterio. *Caminarás con el sol*, sin embargo, es una novela mucho más descriptiva en la que no hay prácticamente conversación ni diálogos. Es un relato seguido con muy pocas digresiones, un largo *flashback*. El protagonista recuerda los ocho años vividos con los mayas como un fregonazo. Gonzalo Guerrero tiene conciencia de que la decisión que va a tomar será definitiva y su vida pasa por su cabeza como una película rápida antes de que tome la resolución final. La verdad es que yo me voy adaptando a la historia que tengo que contar y utilizo todas las herramientas a mi alcance para que funcione. Hay una relación estrecha

entre *Ladrones de tinta* y *El gabinete de las maravillas* no sólo por el uso del mismo protagonista sino porque detrás de ellas hay un proyecto más amplio...

Entonces aprovechamos para preguntarle cuáles son sus planes literarios para el futuro...

Tengo previstas cuatro novelas con Isidoro Montemayor. Isidoro Montemayor es un personaje que da mucho juego, que es muy divertido. No pretendo crear una serie de casos policíacos o convertir a Isidoro en un detective, sino escribir varias novelas con el mismo protagonista, pero en ambientes distintos y de géneros diferentes. *Ladrones de tinta* es una novela urbana, de ambiente literario. *El gabinete de las maravillas* es una novela policíaca con un ambiente de interiores. Ahora escribiré una novela de ambiente rural y de género de espionaje y luego una de aventuras con ambiente marinerero. Al final tendré cuatro historias con cuatro géneros y cuatro ambientes distintos, que en su conjunto integrarán una especie de caleidoscopio de la España de principios del siglo XVII.

¿Cuál es su relación con los demás autores españoles e hispanoamericanos contemporáneos y cuáles son los que más aprecia?

Relaciones tengo muchas con españoles y latinoamericanos. Me trato más con autores de novelas negras y policíacas quizás por la *Semana Negra* de Gijón que ha creado una atmósfera maravillosa y una hermandad que nos hace buscarnos y reencontrarnos periódicamente. Me llevo muy bien con Paco Ignacio Taibo II, Juan Miguel Aguilera, Luis Sepúlveda, Víctor Andresco, Rosa Montero, Antonio Sarabia, José Carlos Somoza, Rafael Marín, Juan Bolea y William Ospina. Me gustan también Carlos Salem, Raúl Argemí, Elia Barceló, Juan Bas, Leonardo Padura, Ernesto Mallo...

Notas

- (1). La Marca Media fue un sector, una frontera de Al Andalus con capital Toledo.

- (2). Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Justo García Soriano y Justo García Morales. Madrid: Aguilar, 1990.

- (3). Obra anónima fechada por Menéndez Pidal en 1591.

Novelas de Alfonso Mateo-Sagasta

El olor de las especias. Barcelona: Ediciones B, 2003.

Ladrones de tinta. Barcelona: Ediciones B, 2004.

El gabinete de las maravillas. Barcelona: Ediciones B, 2006.

Las caras del tigre. Barcelona: Seix Barral, 2009.

Caminarás con el sol. Madrid: Grijalbo, 2011.