

SOBRENATURAL, FANTÁSTICO Y METARREAL
LA PERSPECTIVA DE AMÉRICA LATINA

Barbara Greco
Laura Pache Carballo (Eds.)

SOBRENATURAL, FANTÁSTICO
Y METARREAL
LA PERSPECTIVA DE AMÉRICA LATINA

BIBLIOTECA NUEVA

siglo xxi editores, s. a. de c. v.

CERRO DEL AGUA, 248, ROMERO DE TERREEROS,
04310, MÉXICO, DF

www.sigloxxieditores.com.mx

salto de página, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA

www.saltodepagina.com

editorial anthropos / nariño, s. l.

LEPANT, 241,
08013, BARCELONA, ESPAÑA

www.anthropos-editorial.com

siglo xxi editores, s. a.

GUATEMALA, 4824,
C 1425 BUP, BUENOS AIRES, ARGENTINA

www.sigloxxieditores.com.ar

biblioteca nueva, s. l.

ALMAGRO, 38,
28010, MADRID, ESPAÑA

www.bibliotecanueva.es

SOBRENATURAL, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina / Barbara Greco y Laura Pache Carballo (eds.). – Madrid : Biblioteca Nueva, 2014

336 p. ; 24 cm

ISBN 978-84-16095-64-3

1. Literatura 2. Literatura fantástica 3. Crítica literaria 4. América I Greco, Barbara (ed.) II Pache Carballo, Laura (ed.)

821.134.2.09

DSK

Cubierta: Gracia Fernández

© Los autores, 2014

© Editorial Biblioteca Nueva, S. L., Madrid, 2014

Almagro, 38

28010 Madrid

www.bibliotecanueva.es

editorial@bibliotecanueva.es

ISBN: 978-84-16095-64-3

Depósito Legal: M-13309-2014

Composición: Disegraf Soluciones Gráficas, S. L.

Impreso en Preimpresión Grafía, S. L.

Impreso en España - *Printed in Spain*

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación de esta obra sin contar con la autorización de los titulares de propiedad intelectual. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y sigs., Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (www.cedro.org) vela por el respeto de los citados derechos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS, por Barbara Greco	17
PRINCIPIOS, TEMÁTICAS, RESULTADOS, por Laura Pache Carballo	23

PARTE I ARGENTINA

CAPÍTULO 1.—«EL ALEPH» COMO REPRESENTACIÓN DEL UNIVERSO BORGIANO: COSMOS Y MACROCOSMOS, por Ínsaf Larrud	31
Bibliografía	37
CAPÍTULO 2.—EL <i>NECRONOMICÓN</i> VISTO DESDE EL <i>ALEPH</i> : PSEUDOINTERTEXTUALIDAD EN LOVECRAFT Y BORGES, por Iago Mosquera González y Xavier Morón Dapena.....	39
Bibliografía	45
CAPÍTULO 3. UNA ERINIA «AMONEDADA»: LA «VEROSIMILITUD» DE LO «INVEROSÍMIL» EN <i>EL ZAHIR</i> DE J. L. BORGES, por Cristiana Fimiani	47
1. El juego especular Zahir-Teodelina: ¿mujer real o «donna dello schermo»?.....	53
Bibliografía	56
CAPÍTULO 4.—ANARQUISMO Y YO: UNA LECTURA POLÍTICA DE BORGES, por Xavier Morón Dapena	59
1. El anarquismo y el tiempo	62
2. Consanguíneos del caos	64
3. «Cuatro son las historias...»	67

CAPÍTULO 5.—CORTÁZAR <i>VERSUS</i> CORTÁZAR. EL DOBLE LITERARIO COMO ESTRATEGIA, por Laura Vera Martín		71
1.	El concepto de sujeto	71
2.	La fragmentación del yo	72
3.	El desdoblamiento como estrategia en la literatura de Cortázar	73
4.	El doble en los cuentos	74
5.	Las novelas frente al espejo	77
	Bibliografía	81
CAPÍTULO 6.— <i>CASA TOMADA</i> DE JULIO CORTÁZAR Y <i>LA MOLICIE</i> DE JULIO RAMÓN RIBEYRO: ¿UNA COMPARACIÓN IMPOSIBLE?, por Francesco Aloe		83
1.	El género fantástico	84
2.	Los cuentos	85
3.	El espacio	86
4.	Los personajes	89
	Conclusiones	93
	Bibliografía	94
	Páginas web	95
CAPÍTULO 7.— <i>GUTURAL: EL SONIDO DE LA VIDA Y LA MUERTE</i> , por Margarita Cerrato Collado		97
	Introducción	97
1.	<i>Gutural y otros sonidos</i>	99
2.	Temas	100
2.1.	Cuerpo <i>vs.</i> mente	100
2.2.	Mujer <i>vs.</i> sociedad	100
2.3.	Individuo <i>vs.</i> pérdida de identidad	101
2.4.	Lo carnal <i>vs.</i> lo espiritual	101
2.5.	Tiempo real <i>vs.</i> tiempo ficticio	102
3.	El lenguaje	103
	Bibliografía	105
CAPÍTULO 8.—«DE OBRAS HÍBRIDAS: <i>KALPA IMPERIAL</i> DE LA AUTORA ARGENTINA ANGÉLICA GORODISCHER», por Jeanette Kördel		107
	Introducción	107
1.	Puntos de partida: la ciencia ficción argentina y el análisis ecocrítico	108
2.	Las características de la ciencia ficción de Angélica Gorodischer	109
3.	Del norte al sur: una lectura ecocrítica del cuento <i>Así es el sur</i>	111
3.1.	Espacios (o)puestos en batallas: La ciudad y la selva	112
3.2.	Más allá del desplazamiento: La naturaleza y lo femenino	113
3.3.	«¿Con qué arma se impide que el agua corra?»: El río como contra-discurso líquido	114
	Conclusión: Imperios donde «no todo está dicho»	115
	Bibliografía	116

Índice	11
Bibliografía primaria	116
Bibliografía secundaria	116
CAPÍTULO 9.— <i>PLPO</i> O EL LENGUAJE DEL APOCALIPSIS, por Carlos Frühbeck Moreno .	119
Bibliografía	128
CAPÍTULO 10.—ENTRE BURLAS Y VERAS: LO SOBRENATURAL COMO MÁSCARA DEL COCOLICHE ARGENTINO, por Celia de Aldama Ordóñez	131
1. La anfibología de la máscara.....	131
2. Defilippis Novoa, una voz del grotesco criollo.....	132
3. Baile de máscaras en el conventillo porteño.....	134
4. Máscara, fecundidad y redención	135
Bibliografía	137
PARTE II	
MÉXICO	
CAPÍTULO 11.—EL BIEN Y EL MAL EN SEIS SERMONES SOBRE JOB DEL MÉXICO COLONIAL (s. XVII), por Cecilia A. Cortés Ortiz	141
Bibliografía	151
CAPÍTULO 12.—CAMINOS PARA EL ABORDAJE DE OBRAS TEATRALES CONVENTUALES NOVOHISPANAS, por Serena Provenzano	153
Introducción.....	153
1. Objetivos de la investigación.....	155
1.1. Objetivo general	155
1.2. Objetivos específicos	155
2. Metodología	160
2.1. Labor de registro y de campo.....	160
2.2. Adquisición bibliográfica.....	161
Conclusión	164
Bibliografía	165
CAPÍTULO 13.—LA REPRESENTACIÓN DE LA BATALLA DEL EBRO Y LA LUCHA ENTRE EL BIEN Y EL MAL EN <i>LA GUERRA DEL UNICORNIO</i> DE ANGELINA MUÑIZ-HUBERMAN, por Naarai Pérez Aparicio.....	169
1. La representación de la sociedad española en la Edad Media	171
2. <i>La guerra del Unicornio</i> como una réplica de la épica medieval española	172
3. La historia de la batalla del Ebro y su representación en GU: «la primera batalla» y «la gran batalla»	176
CAPÍTULO 14.—LO «FANTÁSTICO INTERTEXTUAL» EN <i>LA MUERTE ME DA</i> DE CRISTINA RIVERA GARZA, por Laura Alicino.....	181
1. <i>La muerte me da</i> como ficción antidetektivesca.....	182

2. La función del elemento fantástico en <i>La muerte me da</i>	185
Bibliografía	190
CAPÍTULO 15.—CONCHA URQUIZA, FULGOR MÍSTICO ENTRE LO DIVINO Y LO MUNDANO, por Irma Guadalupe Villasana Mercado	
Introducción.....	193
1. Experiencia mística y poesía.....	195
2. La vida de Concha Urquiza como experiencia mística.....	196
3. La poesía y las fuentes literarias de Concha Urquiza.....	198
Conclusiones	202
Bibliografía	202
CAPÍTULO 16.—TRADUCIR PARA CREAR: ALFONSO REYES Y LA LITERATURA FANTÁSTICA, por Carlos Yannuzzi Revetria	
Introducción.....	205
1. Semblanza de Chesterton, por Alfonso Reyes.....	206
2. Epítome de literatura fantástica: temática y teoría	208
3. Sobre literaturas de lo fantástico. Crítica de Alfonso Reyes.....	211
4. Recorrido histórico por la literatura fantástica en Hispanoamérica	212
5. El relato fantástico de Alfonso Reyes.....	214
Bibliografía	216
CAPÍTULO 17.—UN ETNO-MAGO-DRAMATURGO DE EL JICARAL, por Antonio Guerra Arias	
Bibliografía	217
Bibliografía	228
PARTE III OTROS PAÍSES	
CAPÍTULO 18.—«UN ESPACIO PARA LO ENIGMÁTICO»: EL REALISMO MARAVILLOSO EN LA LITERATURA POSCOLONIAL CONTEMPORÁNEA, por María Alonso Alonso.....	
1. La influencia del <i>boom</i> latinoamericano en la literatura poscolonial.....	231
2. Del «realismo mágico» latinoamericano al «realismo maravilloso» transnacional.....	235
3. Los retos de la crítica literaria en la era de la globalización.....	240
Bibliografía	242
CAPÍTULO 19.—QUIEN CANTA SU MAL ENCANTA: PERVIVENCIAS MÁGICAS EN LA CANCIÓN PROTESTA LATINOAMERICANA, por Luis Alburquerque Gonzalo	
Introducción.....	245
1. <i>Incantare, cantare</i> , cantar: ¿De dónde viene el canto?	246
2. En el principio era el verbo... ..	249
3. Muerte y resurrección... del Che	253
Conclusiones	255

Bibliografía	257
Literatura crítica.....	257
Material sonoro.....	257
CAPÍTULO 20.—ROBERTO BOLAÑO COMO DEMIURGO. LA RESONANCIA DE BRUNO SCHULZ EN <i>ESTRELLA DISTANTE</i> , POR ZOFIA GRZESIAK	259
1. El autor y el héroe.....	259
2. «La literatura en el lector»	261
3. La búsqueda del autor.....	262
4. La huida del diálogo no es lo mismo que la monología	265
5. Construir una historia.....	266
Bibliografía	267
CAPÍTULO 21.—«LA PARTE DE LOS CRÍMENES»: EXCESOS DE LA REALIDAD MEXICANA. CONJETURAS DE ROBERTO BOLAÑO, por Kenia Aubry	269
Preliminares	269
1. La frontera norte.....	271
2. Las conjeturas	273
Bibliografía	279
CAPÍTULO 22.— <i>RADIO CIUDAD PERDIDA</i> : EL SIN NOMBRE Y SIN TIEMPO DE UNA LIMA DE LOS 90, por Elisa Cairati	281
1. <i>Radio ciudad perdida</i> : ¿ficción o no ficción?.....	281
2. Lo metarreal: ficcionalización de la realidad en la cuna literaria latinoamericana	283
3. (B)orders: huellas interpretativas en la metarrealidad de la memoria	288
Bibliografía	290
CAPÍTULO 23.— <i>SUEÑOS DIGITALES</i> O EL TRIUNFO DEL SIMULACRO, por Jonatán Martín Gómez	293
Bibliografía	303
CAPÍTULO 24.—LA REESCRITURA DEL MITO DE DRÁCULA: EL TERROR Y LO MÁGICO EN EL RELATO <i>KNOCHE</i> DEL AUTOR VENEZOLANO ISRAEL CENTENO, por Isabel Luengo Comerón	305
1. El autor.....	306
2. El título	307
3. La estructura	308
4. La atmósfera	308
5. El lugar	308
6. Nombres de los personajes, muy similares	310
7. Los personajes.....	310
Bibliografía	313
Sitografía.....	314

CAPÍTULO 25.—LO ONÍRICO Y LO SUBJETIVO EN EL ESPACIO URBANO DE <i>TRILOGÍA</i>	
<i>INVOLUNTARIA</i> DE MARIO LEVRERO, por Alba Diz Villanueva	315
1. La ciudad	316
2. París	320
3. El lugar	322
Conclusiones	323
Bibliografía	325
CAPÍTULO 26.—EL TRIUNFO DE LA AFONÍA EXISTENCIAL Y LA INVIABILIDAD DE LA	
TRANSGRESIÓN EN <i>VIDAS SÊCAS</i> DE GRACILIANO RAMOS, por Andrés Suárez...	327
1. La comprensión disfónica del mundo	328
2. La evasión en el absurdo de la muerte	330
3. El absurdo cíclico de la estructura	331
Bibliografía	333

INTRODUCCIÓN

RAZONES, ESTRUCTURA, OBJETIVOS

BARBARA GRECO

RAZONES

Con este volumen ofrecemos al lector una original herramienta de estudio de los fenómenos que conciernen los elementos sobrenaturales, fantásticos y metarrealistas en la literatura de América Latina. Se trata de una miscelánea que reúne veintiséis artículos dedicados al análisis de obras que, a pesar de sus distintas connotaciones, presentan como denominador común un componente mágico, maravilloso u onírico.

El estudio de lo fantástico en la literatura latinoamericana permite una reflexión sobre su desarrollo, que en estos países adquiere un matiz propio, un carácter peculiar que depende, en última instancia, del entorno social e histórico en el que se inserta. Si bien las múltiples identidades que componen América Latina son profundamente variadas y heterogéneas, sus raíces ahondan en un terreno común, en un patrimonio lingüístico y cultural que es en gran parte la herencia de una historia compartida; un patrimonio que facilita la cohesión entre los pueblos y las sociedades que componen este amplio territorio. La literatura latinoamericana se distingue por su profundo compromiso político y social, que encuentra su máxima expresión en el *boom* de los años 60, conllevando una renovación en la concepción de la escritura con la introducción, entre otros fenómenos, del realismo mágico. Esta nueva corriente, que se caracteriza, en palabras de Chiampì, por la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso, efectivamente, se configura como una respuesta literaria, una forma de evasión imaginativa a una realidad social conflictiva e injusta. El elemento más destacado de este fenómeno literario reside en la recuperación de un pasado mítico, junto a la cosmovisión mágica propia de las sociedades arcaicas. Una especie de primitivismo que, con sus

ritos, creencias y supersticiones, proporciona una vía de escape de una realidad asfixiante, donde el sentimiento místico de la vida favorece la búsqueda de una identidad individual y colectiva. En este retorno al pasado precolonial el escritor latinoamericano encuentra una forma de rescate, cuanto menos literario, al drama de la contingencia, a las injusticias y contradicciones que afligen su comunidad. En este sentido se puede interpretar la literatura fantástica como instrumento de lucha política, donde lo mágico y lo maravilloso que el autor propone a los lectores proporciona una dimensión alternativa a la real, alimentando, al mismo tiempo, su conciencia social.

Sendas consideraciones se reflejan en los trabajos reunidos en nuestro volumen, donde el estudio de lo fantástico abarca la literatura de diferentes países latinoamericanos que, pese a sus rasgos distintivos y peculiares, presenta una sensibilidad común y compartida, radicada en un contexto social complejo y polifacético.

ESTRUCTURA

Tratando un tema tan amplio y poliédrico como es el estudio de lo sobrenatural, metarreal y fantástico en la literatura hispanoamericana, hemos decidido acompañar al lector en un viaje imaginario a través de algunos países de América Latina.

La etapa que inaugura este camino metafórico nos lleva a Argentina, tierra de grandes y destacados escritores como Borges y Cortázar, cuya obra y pensamiento son objeto de estudio en la primera parte de esta sección. A Borges se le dedican los cuatro capítulos iniciales de nuestro periplo por la literatura fantástica argentina, afirmando el papel primario que juega el autor. El primer trabajo se basa en el análisis del cuento *El Aleph*, a través del desciframiento crítico de su simbología y el sucesivo estudio de la entramada red intertextual que este teje con otros relatos del mismo autor. El enfoque del componente intertextual borgiano se enriquece, en el capítulo siguiente, con la investigación del fenómeno de la falsa o *pseudointertextualidad* en el tratamiento de lo fantástico, conectando Borges a Lovecraft y convirtiéndose, en ambos autores, en potente instrumento creativo. El tercer artículo versa sobre el estudio del cuento *El Zahir*, donde la concepción borgiana de un mundo «finito» que abarca lo «infinito» del universo —en su dimensión tanto espacial como temporal— se proyecta, mediante una sugestiva *mise en abym*, en esa moneda-zahir en torno a la cual gira el relato. Finalmente, los estudios borgianos terminan con una lectura del pensamiento político del escritor, destacando la relación conflictiva entre sus textos y las teorías anárquicas. A continuación, el lector encontrará dos capítulos dedicados a la literatura de Cortázar, cuya obra plantea un cuestionamiento crítico de la razón como vía de acceso al conocimiento de la realidad. El primer trabajo pretende ser una guía de lectura sobre el tema del doble en su producción cuentística, analizado en su función

de estrategia literaria; el segundo, en cambio, propone un análisis comparativo entre *Casa Tomada* de Cortázar y *La Molicie* del peruano Julio Ramón Ribeyro, con atención al tratamiento fantástico del espacio y de los personajes. Los dos capítulos que siguen ofrecen al lector un estudio de lo fantástico en la narrativa breve argentina a través de la mirada femenina. El primero de estos se centra en el análisis de *Gutural*, cuento de Estela Dos Santos, contribuyendo al rescate de la poco conocida autora, que concibe la obra mediante un planteamiento maniqueo entre los varios opuestos que en esta aparecen: cuerpo *vs.* mente; mujer *vs.* sociedad; tiempo real *vs.* tiempo ficticio. El segundo trabajo propone el estudio de la interacción entre los personajes y el medioambiente en el cuento *Así es el sur* de Angélica Gorodischer, a través de un enfoque ecocrítico que permite la interpretación de la naturaleza como construcción social. El capítulo que sigue aborda el análisis de *Plop*, episodio de la trilogía novelesca que Rafael Pinedo dedica al tema de la destrucción de la cultura, con atención al lenguaje apocalíptico que se convierte en arma de crítica social. Finalmente, el artículo que cierra este imaginario viaje por los senderos literarios de la Argentina contemporánea, se centra en el sainete *He visto a Dios* de Defilippis Novoa, ambientado en el babilónico espacio bonaerense, escenario de conflictos y tensiones sociales.

La segunda etapa de nuestro periplo metafórico explora la literatura sobrenatural y fantástica mexicana a través de un recorrido que comienza en el siglo xvii para llegar a la contemporaneidad. El trabajo que inaugura esta sección desarrolla el estudio del sermonario *Historias varias canónicas moralizadas en sermones* del predicador dominico Antonio Delgado y Buenrostro, compuesto por seis sermones cuaresmales sobre la vida y los ejemplos morales de Job. El tema religioso continúa vigente en el capítulo sucesivo, donde se analizan algunas piezas teatrales menores de carácter jocoserio del siglo xviii, demostrando la doble finalidad de estos textos, destinados a la transmisión de contenidos teológicos y al entretenimiento. El tercer capítulo de nuestra etapa mexicana se dedica al estudio de *La guerra del Unicornio* de Angelina Muñiz-Huberman, obra que presenta la estructura de una epopeya medieval española, a través de la cual la autora lleva a cabo una representación alegórica de la Batalla del Ebro. La perspectiva femenina domina los dos artículos siguientes, destacando el papel de la mujer en la literatura mexicana. El primer trabajo indaga la función del componente fantástico en la novela policial *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, para demostrar cómo este permite la superación de los límites del género mediante un continuo desplazamiento de la dimensión real a la onírica. El segundo capítulo dedicado a la manipulación de lo sobrenatural en la literatura mexicana femenina propone una lectura crítica de la reconciliación poética entre lo divino y lo humano planteada en los poemas místicos de Concha Urquiza. A continuación, el lector encontrará el estudio del polifacético Alfonso Reyes, en su triple vertiente de traductor, escritor y personaje literario que aparece en dos relatos fantásticos de Borges. Este viaje a México se concluye con un artículo que traspasa la frontera literaria para investigar el fenómeno de la etnodramaturgia y de su componente mágico

y ritual a partir de la teoría de la representación etnodramática elaborada por Gabriel Weisz.

Nuestro viaje por los lugares de lo fantástico termina con un largo recorrido que hace etapa en Chile, Perú, Bolivia, Venezuela, Uruguay y, finalmente, Brasil, buscando las múltiples identidades literarias que componen América Latina. El marco teórico de este periplo nos lo ofrecen los dos trabajos que abren la sección, gracias al estudio de fenómenos comunes que atraviesan, aunque de forma distinta, los países en cuestión. El primer capítulo pretende ser un estudio del realismo maravilloso en la literatura contemporánea, mediante el enfoque dialéctico entre el *boom* latinoamericano y la influencia de este en la teoría poscolonial. El segundo artículo profundiza la canción protesta hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx, explorando su vinculación con los rituales esotéricos y su valor social, detectable en la difusión de un mensaje políticamente comprometido. Los dos capítulos sucesivos se centran en la obra del escritor chileno Roberto Bolaño: el primer trabajo examina la presencia del autor polaco Bruno Shultz en *Estrella distante*, que confiere a la novela un carácter metaliterario, mientras que el segundo lleva a cabo el análisis de *2666*. Se evidencian, aquí, las conjeturas socioculturales bolañanas sobre los feminicidios que han señalado la comunidad mexicana. En el artículo siguiente se ofrece un estudio de *Radio ciudad perdida*, novela del peruano Daniel Alarcón, donde la descripción de la guerra en un país sin nombre oculta una referencia alegórica al conflicto interno armado que afligió Lima en los años 90. El capítulo que sigue presenta el análisis de los elementos fantásticos y sobrenaturales que aparecen en la novela *Sueños digitales* del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, proponiendo una reflexión sobre el impacto de los medios audiovisuales en la identidad del sujeto y en su percepción de la realidad. De Bolivia nos movemos a Venezuela, con el estudio de la reescritura del mito de Drácula en el relato «Knoche» de Israel Centeno, donde los elementos propios de la tradición literaria gótica se ven refuncionalizados por medio de una original transposición semántica. Finalmente, nuestro recorrido concluye con una mirada a Brasil, país que, a pesar de su diversidad lingüística, utiliza la literatura como instrumento de reflexión social, política y cultural, mediante la cual el escritor transmite la abyección e invisibilización del ser humano ante el engranaje sistémico al que este pertenece. En este sentido, el estudio de la novela *Vidas Sêcas* de Graciliano Ramos se revela indicativo para entender el conflicto insoluble entre el individuo y el mundo moderno.

OBJETIVOS

Este volumen reúne estudios sobre lo fantástico en la literatura de América Latina trazando múltiples líneas de enfoque del fenómeno. Su composición formal, estructurada según un imaginario recorrido a lo largo de los principales países que forman esta amplia área geográfica, favorece una aprehensión espe-

cífica y global de cómo lo fantástico se expresa, desarrolla y evoluciona en cada territorio y en su conjunto como realidad colectiva. Este tipo de aproximación permite al lector y al estudioso observar las múltiples caras de una tierra híbrida, cuya literatura acoge los procedimientos imaginativos como instrumento de redención contra los males sociales y simultánea búsqueda de una identidad antigua y ancestral.

Asimismo, nuestro recorrido ofrece una perspectiva intercultural e interdisciplinaria, demostrando cómo la literatura absorbe lenguajes y códigos de otras disciplinas artísticas para cuestionar el sentido de la existencia humana en su esfera terrenal y espiritual.

PRINCIPIOS, TEMÁTICAS Y RESULTADOS

LAURA PACHE CARBALLO

PRINCIPIOS

Este volumen nace con el propósito de presentar un variado itinerario por la historia literaria latinoamericana con relación a tradiciones y rupturas en torno al concepto de realidad. Intentaremos dar una visión global de lo que ocurre en diferentes países hispanohablantes y en Brasil, por la cercanía de algunas tendencias literarias que acomuna las dos tradiciones. Todo ello de la mano de escritores que, tanto en el ámbito narrativo, teatral como lírico se han planteado, de una manera u otra, si escapar a los convencionalismos de la racionalidad, para dar vía libre a una serie de manifestaciones creativas que tienen en común la postulación de una mirada que trasciende las coordenadas del estricto mundo objetivable. Este recorrido viene marcado por la evolución del elemento sobrenatural hacia el terreno de lo fantástico y las diferentes manifestaciones de metarrealidad que encontramos en esta amplia mirada hacia el continente latinoamericano a lo largo de los siglos.

TEMÁTICAS

El primer país en el que hace parada este periplo es Argentina, donde encontramos una serie de estudios dedicados a uno de los mayores exponentes de su literatura, Jorge Luis Borges. En ellos se repasan variados temas que visan casi todos a su producción breve. Los primeros se centran en el análisis de la simbología de *El Aleph*, la finita concepción borgiana que acaba alcanzando lo infinito en *El Zahir* o la presencia de la intertextualidad en diálogo con un autor como Lovecraft, tratando de abarcar el imaginario mundo de los dos

escritores y el alcance de sus repertorios anclados en la ficción, para justificar la verosimilitud de la misma. Otra mirada, en cambio, aporta una lectura política sobre el autor, emparentándolo con el anarquismo basado en los postulados de Herbert Spencer y una cierta revisión del trascendentalismo de Whitman o Thoreau, la cual viene presentada como desvaríos de juventud, delimitados por constantes vaivenes en su posicionamiento ideológico. Se exploran, de este modo, las coordenadas históricas en las que se mueve el pensamiento político del escritor, partiendo para ello de sus textos y especialmente de la técnica de la metaficción y toda la literatura que se ha generado en torno a ella con relación al anarquismo.

Otro importante autor al que se le presta atención en esta parte del recorrido es Julio Cortázar. El punto de inicio es un estudio acerca de la fragmentación del «yo» en obras como *Rayuela* o en alguno de sus relatos. La continuidad que se da entre la superrealidad y las realidades intra y extratextual en su literatura construye una interpretación capaz de arrojar luz a su concepción de lo fantástico. Así, el elemento sobrenatural, y no explicable, se insinúa en una realidad que se vuelve incierta e inquietante, confiriendo a los relatos un aura enigmática que ha llevado a la crítica a posicionarlo entre categorías dispares tales como la narrativa fantástica o el realismo mágico. Encontraremos un estudio que se detiene a analizar cómo la influencia de este autor, y concretamente del cuento *Casa tomada*, ha recaído en otros nombres como el peruano Julio Ramón Ribeyro, para comparar el diferente uso que los dos autores hacen del componente maravilloso.

Siguiendo en este terreno, el objetivo que plantea otro artículo es disertar acerca del lenguaje en la obra *Gutural y otros sonidos* de la autora Estela Dos Santos. En la narración, este se presenta como un arma modelable para hacer frente a varios conflictos que toma tanto formas racionales como vertientes que se acercan casi a la escritura automática, desatando lo irracional alrededor de la figura de la mujer. Otra autora ocupa el trabajo siguiente a partir del análisis de algunas de sus obras consideradas de ciencia ficción. El estudio dedicado a Angélica Gorodischer pretende repasar sus estrategias narrativas a través de un concepto que pone énfasis en el género que convive entre lo maravilloso, lo fantástico y la ciencia ficción y que incluye una lectura social, política y feminista de las mismas, manejando así una concepción genérica que se interpreta como contradiscurso, el cual pretende romper con categorías normativas fijas para proponer realidades alternativas.

A continuación encontramos el análisis de *Plop*, de Rafael Pinedo, desde la mirada de la literatura prospectiva, la cual presupone una crítica contra los postulados sociales asumidos como imperativos naturales cuando en realidad no lo son. Para ello, en la novela se propone un futuro alternativo que persigue la búsqueda de una nueva identidad, abriendo así espacio a una construcción apocalíptica capaz de cuestionar las certezas del mundo, a lo que contribuye la estructura fragmentaria de la obra a través de las relaciones entre lenguaje y sociedad.

Por último, este apartado dedicado a Argentina lo cierra un estudio que analiza el papel del elemento sobrenatural como disfraz en el personaje del cocoliche argentino, para reflexionar sobre las dinámicas de una sociedad en que el disimulo y la apariencia son valores recurrentes. El fenómeno dramático en cuestión se enmarca dentro del género grotesco, resultado de la proliferación del teatro argentino, unido a influjos provenientes de España e Italia, lo que pone en marcha un genuino proceso de actualización, al asentar el sainete a los requerimientos de un nuevo público hijo de inmigrantes y que converge en la preferencia por el elemento grotesco frente a la idiosincracia festiva del legado hispánico.

Otro gran bloque que conforma este volumen es el dedicado a autores y obras mexicanos. El primer trabajo plantea el análisis de varios sermones del siglo xvii predicados por el dominico Antonio Delgado y Buenrostro en torno a la figura de Job, símbolo de paciencia y humildad y contrapuesto a Satanás, representación de la maldad, de donde se desprende la simbólica dualidad entre fuerzas benéficas y maléficas en un sistema de valores que anuncia ambigüedades en la correspondencia que se produce entre los dos personajes, pues a veces se identifican. El significado de la presencia de seres sobrenaturales queda abierto así a interpretaciones que rompen con la aparente claridad de dicha dicotomía. En esta misma estela, encontramos un trabajo que llama a abordar el estudio de algunas piezas menores de carácter jocoso conventuales del siglo xviii. Estas cumplían con una finalidad de entretenimiento, a la vez que religiosa, por tratar temas sacados de las Sagradas Escrituras y estar destinadas a transmitir densos contenidos relacionados con la teología bajo un tono festivo y amenizador. La lucha entre el bien y el mal se ve plasmada también en otro análisis que tiene como objeto de estudio una obra de Angelina Muñiz-Huberman, estructurada como epopeya medieval española con una representación anacrónica de la batalla del Ebro y que traslada su interpretación al enfrentamiento entre republicanos y franquistas por medio de la introducción del elemento mágico.

La función del componente fantástico se presenta, asimismo, como objeto de estudio de un trabajo en que una novela policial de la escritora Cristina Rivera Garza da pie a una reflexión sobre lo neofantástico y el constituyente transgresivo, que introduce el factor sobrenatural y que llama, además, a la hibridación genérica originada por las relaciones intertextuales que en la obra se encuentran, llevándola a lo que se ha llamado «paradoja metaficcional».

El siguiente artículo, en cambio, se centra en el estudio, desde una perspectiva de género, de la obra poética de la escritora Concha Urquiza, en la que destella el litigio entre lo divino y lo mundano como reflejo de una honda angustia vital, traducéndose en fulguraciones de carácter místico. En ella se pueden observar el sincretismo propio de unir la tradición de la lírica mística española con la modernista y existencialista mexicana, lo que acaba generando un estilo poético que da cabida a la recuperación de las formas literarias clásicas ligadas a un tono más intimista, revelándose en la

autora una escisión entre la moral católica y una corriente de pensamiento más liberal.

Por otro lado, y en un ámbito relacionado con lo fantástico, la figura de Alfonso Reyes, promotor, crítico, autor y personaje en dos relatos de Borges, funciona como denominador común a la hora de analizar lo maravilloso y lo extraño en una aproximación global que tiene como eje central la estabilización de la literatura fantástica en sus diferentes fases.

Por último, de México el lector encontrará un trabajo dentro del ámbito teatral que habla sobre la etnodramaturgia mágica aplicada al ámbito de la curación psicocorporal. Esta recoge la tradición popular y el elemento sobrenatural, el cual se convierte en portador de enfermedad y es combatido por fuerzas sobrehumanas a través de la figura del etnodramaturgo-director-médico. Este, mediante una elaborada puesta en escena, traduce los textos escritos en formas de representación étnicas vinculadas a la magia, la ceremonia y el rito para curar.

Los dos estudios que siguen plantean una mirada transversal de la realidad latinoamericana, analizando en un caso la transformación y en el otro la pervivencia, del componente mágico en la literatura. Si bien, el primero versa sobre la transformación que ha sufrido el realismo mágico debido a la transculturalización de lo sobrenatural; el segundo trata de analizar cómo el rito y la magia siguen vivos en la canción protesta contemporánea por su vinculación a las tradiciones primitivas y su connatural carácter popular. Así, podrá seguirse desde una perspectiva teórica, el análisis que la influencia de los mayores exponentes del *boom* latinoamericano ha tenido en el nuevo mundo poscolonial y la consecuente reinterpretación de lo sobrenatural que esto ha supuesto. Para ello, se toma como punto de referencia la producción literaria diaspórico-caribeña, que descifra lo sobrenatural desde la óptica de la literatura contemporánea, en un planteamiento que tiende a recuperar el elemento maravilloso dejando de lado una concepción puramente mágica. Así, la transnacionalización del realismo mágico se hace reveladora de la patente imposibilidad a la hora de descodificar lo verosímil, sobre todo en narrativa, en un contexto cultural diferente. A continuación, el siguiente trabajo intenta rastrear las ancestrales relaciones que existen entre expresión poética y prácticas musicales, para poner el acento en un análisis que apunta a los orígenes del canto, con el objetivo de advertir cómo la canción, en este caso vinculada a la protesta, posee una injerencia ritual que llama a lo exótico y evidencia, por tanto, la pervivencia de algunos elementos mágicos gracias al uso de ciertos recursos estilísticos y aspectos propios de la *performance*. Todo ello invita a potenciar una identidad propia que lucha contra los modelos culturales provenientes del extranjero y que se erige como instrumento de contestación ante sistemas de gobierno autoritarios, a la vez que arma para quebrantar el silencio en pos de una voz propia perseguida y censurada.

En la última gran parte del volumen encontramos una serie de artículos dedicados a una delimitación geográfica diferente y singular, que acabará de

dibujar este recorrido global por la realidad literaria de América Latina pasando por Chile, Perú, Bolivia, Venezuela, Uruguay y Brasil.

El primero que lo inaugura propone dos miradas que apuntan hacia el mismo autor chileno. Los dos trabajos se aproximan a la obra de Roberto Bolaño desde perspectivas y temáticas diferentes. Uno hace hincapié en la metarrealidad bolañana, versión ampliada de la realidad, para impulsar una reflexión acerca de la creación y la coincidencia entre el bien y el mal en la novela *Estrella distante* y abordar, a su vez, el tema del desdoblamiento del autor, lo que ofrece una visión indefinida del demiurgo en estas coordenadas. El segundo, en cambio, toma como punto de inicio el universo mexicano que se refleja en *2666* y su parte dedicada a los crímenes, trocando en narrativa los feminicidios de Ciudad Juárez con irrefragable realismo, para integrarse de un modo dinámico en la historia social y convirtiéndose en una posibilidad para interpretarla. Este análisis desemboca en la categorización de la obra bajo la etiqueta de «novela suprarreal», por su marcada objetividad, que viene a representar un corolario estético que cumple el objetivo de crear una identificación entre el campo de referencia interno, intensional y autónomo, y el externo, la realidad, pero que en última instancia no modifica en nada el estatuto simbólico del discurso.

Desplazándonos a Perú, nos situamos en la Lima del conflicto armado interno, que aparece distorsionada y metaforizada, como protagonista de *Radio Ciudad Perdida* de Daniel Alarcón. Esta obra consigue insertarse en las trayectorias literarias de la novela de la dictadura, dando paso a una reflexión sobre las posibilidades o imposibilidades de narrar, por medio de mecanismos alegóricos, que reflejan la identidad fragmentada bajo el régimen autoritario.

El siguiente trabajo propone un análisis de los elementos fantásticos y sobrenaturales que aparecen en la novela *Sueños digitales* del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, para entamar una reflexión sobre el impacto que tienen las nuevas tecnologías en la construcción de la identidad del sujeto y la percepción del mundo, poniendo de manifiesto la tenue frontera que separa la realidad de la ficción. En el ámbito de la nueva literatura venezolana, representada aquí por una obra de Israel Centeno, se hace una propuesta de deconstrucción y revisión de los mitos góticos tradicionales a través de la reescritura de historias clásicas, gobernada por un tono innovativo y desde una óptica actual, para demostrar cómo lo fantástico, en definitiva, no deja de resultar cotidiano, próximo y sorprendente. El espacio urbano toma protagonismo en otro de los estudios centrados en el poco conocido autor uruguayo Jorge Mario Varlotta Levrero, quien nos presenta una elaboración simbólica, inconcreta o reconocible, de la materia referencial para potenciar un replanteamiento nuevo de la realidad al individuo. Este se ve obligado a reformular sus presupuestos y visión del mundo válidos hasta el momento, en un incesante proceso de adaptación. Todo ello pasa por la construcción de mecanismos de carácter onírico que remiten al llamado «realismo introspectivo», muy cerca-

no al subjetivismo, enfrentando a los personajes a una realidad diferente que tienen que comprender y racionalizar.

Por último, llegando a territorio brasileño, encontramos un trabajo que completa el viaje con la novela *Vidas Secas* de Graciliano Ramos como objeto de estudio. Esta nos presenta una historia donde el protagonista exhibe su incapacidad para comunicarse dentro y fuera de esa pequeña fracción cognoscible que es la realidad, sometido a la marginación que ejerce sobre él el poder establecido. La respuesta ante su fallida dialéctica se traduce en un silencio que da cuenta de la degradación y la ignominia a la que está condenando el ser humano. El mutismo trasluce un legado existencialista con el que promulga el autor, envolviéndolo todo de un aura repleta de absurdo totalizador, trasfondo de soledad y sinsentido, que hace imposible divisar un futuro admisible.

RESULTADOS

Al final de este itinerario, el lector contará con una visión general y variada de las diferentes manifestaciones que de lo sobrenatural, fantástico y metarreal se ha ido escribiendo, a lo largo de los siglos, en el amplio continente americano en materia de literatura hispánica. Para entender este recorrido resulta fundamental tener en cuenta el papel que los acontecimientos colectivos y la historia, tanto literaria como social, han desempeñado en el proceso de concepción artística, así como los límites que se asignan a lo perceptible y su diálogo con lo trascendente. Pero sobre todo la manera en que estos pretenden ser superados o cuestionados en un contexto caracterizado por la incertidumbre, el sinsentido y la fragmentación, escena en la que hace acto de presencia el poder que tiene la literatura a la hora de controvertir el mundo en el que vivimos.

PARTE I
ARGENTINA

CAPÍTULO 1

El Aleph como representación del universo borgiano: cosmos y macrocosmos

ÍNSAF LARRUD

Universidad de Granada

Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph

Intentar abordar un cuento como *El Aleph* en un número de hojas limitado, en un tiempo concreto y con las palabras precisas es casi imposible, tratándose como se trata de algo inefable, infinito, sin tiempo ni espacio. No obstante, intentaremos releer y descifrar aquellos aspectos que consideramos más relevantes del cuento, como la simbología del propio Aleph y su presencia intertextual en el libro homónimo, centrándonos en dos cuentos que hemos considerado fundamentales: *El Zahir* y *La escritura de Dios*.

En el primero nos encontramos con el envés del cuento *El Aleph*, un micro-universo contenido en un objeto redondo, que lo es todo, y que obsesiona, al igual que la esfera de la calle Garay, a nuestro protagonista. En el segundo hallamos la respuesta a esa inefabilidad a la que se enfrenta el personaje de Borges cuando ve por primera vez el universo, desde todas las perspectivas y en su totalidad.

Una candente mañana de febrero, el personaje de Borges ve alejarse el universo con la agonía de su adorada Beatriz Viterbo. Una mujer que es todas las mujeres, una flor que es todas las flores, pues al igual que Teodelina de Villar en *El Zahir*, Beatriz, en su clásica y *elegante torpeza* es retratada como una mujer superficial y voluble, poliédrica bajo la mirada de nuestro protagonista:

Beatriz Viterbo, de perfil, en colores; Beatriz con antifaz, en los carnavales de 1921; la primera comunión de Beatriz; el día de su boda con Roberto Alessandri;

Beatriz, poco después del divorcio, en un almuerzo del club hípico; Beatriz en Quilmes, con Delia San Marco Porcel y Carlos Argentino, Beatriz con el pekinés que le regalo Villegas Haedo; Beatriz, de frente y de tres cuartos, sonriendo, la mano en el mentón...¹

Por su parte, en «El Zahir» observamos cómo Teodelina va mutando de aspecto, justamente después de su muerte:

Teodelina de Villar fue mágicamente la que fue hace veinte años; sus rasgos recobraron la autoridad que da la soberbia, el dinero, la juventud, la conciencia de coronar una jerarquía, la falta de imaginación, las limitaciones, la estolidez...²

Pero es ese mismo proceso de ver alejarse a los dos amores que ocupan su pensamiento en ambos cuentos lo que abre las puertas de su nueva realidad y de su obsesión, un inicio lo que lo lleva al reencuentro con un Aleph por un lado, y un Zahir por otro. La revelación en este caso, esto es, la verdadera esencia del universo, solo se le revela al personaje de Borges a la hora de la muerte de la mujer amada. Como consecuencia de esto descubrimos otro plano de la realidad, el de la escritura, que comprende asimismo al lenguaje y a la literatura, ambos instrumentos esenciales en la búsqueda borgiana. En estos cuentos nos encontramos, por tanto, ante «tres niveles de conocimiento»³: el erótico, el místico y el de la escritura. El erótico relacionado con el amor y la muerte, y el de la escritura y lo místico que explicaremos a continuación.

Conforme a la propuesta del propio Borges, para entender el Aleph será necesario atravesar las barreras del lenguaje, salvar las barreras del inefable e inconcebible infinito. El Aleph, es, como bien señala Kurlat, la primera letra del alfabeto hebreo, «raíz espiritual de todas las letras y por tanto la portadora en esencia de todo el abecedario». Y es símbolo del universo porque es la única palabra que el pueblo judío oye de la boca de Dios. Una revelación total y simultánea del cosmos y de la divinidad, «pues la escritura del Dios es la historia de la verdad de la escritura»⁴. Y es en esa dicha de entender, no en la de sentir ni imaginar, sino en la de fundirse con el entendimiento, que el personaje de Borges se reencuentra con el universo: «¡Oh dicha de entender, mayor que la sentir o imaginar...!»⁵

¿Pero qué espacio ocupa este universo, dónde se encuentra y cómo llega a nuestro protagonista? En primer lugar, el universo no está en el centro. Está en la periferia, siempre. «En la parte inferior del *escalón, hacia la derecha*'' , en el caso del Aleph de la calle Garay, y en El Cairo, en una de las columnas de la mezquita:

¹ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 176.

² Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 121.

³ Kurlat, A.S., «Sobre “El Aleph” y “El Zahir”. La búsqueda de la escritura de Dios», *Variaciones Borges*, 19, 2005, pág. 6.

⁴ Rodríguez, J.C., *Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura)*, Almería, Universidad de Almería, 2012, pág. 133.

⁵ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 139.

Los fieles que concurren a la mezquita del Amr, en el Cairo, saben muy bien que el universo está en el interior de una de las columnas que rodean el patio central⁶.

Y este es un universo ambivalente, como Teodelina, Beatriz o Elena:

En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego de la mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia, un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí, hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljarra de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los mil doscientos pilares; en la judería de Tetuán, el fondo de un pozo⁷.

Un universo que contiene todos los universos posibles, todas las historias contadas y por contar, todas las combinaciones. Es el Dígito Dei, el libro sagrado. La revelación tiene lugar en otro plano: el del descenso, como no podía ser de otra manera, pues la tradición literaria fija el inframundo como lugar de revelación del sino de los héroes griegos por antonomasia: Odiseo, Eneas, Hércules.

En el cuento de *El Aleph*, Carlos Argentino le habla de una cosa o lugar que parecen obsesionarle, de un Aleph que se encuentra al final del sótano, y Borges, dejándose llevar por esto, es empujado por las escaleras a la oscuridad del mismo. Al despertar tras la caída lo ve, el Aleph. No es gratuito entonces que el autor elija el sótano. Es en el abismo del descenso cuando a uno se le revelan las grandes verdades. El espacio cobra entonces una importancia radical en la escritura borgiana. Pues es en esa periférica calle argentina, la calle Garay, y no en otra, donde él encuentra ese pedazo de universo. El personaje de Borges se ve precipitado al universo, cae, y es en este salto literal que irrumpe lo mágico, lo maravilloso ¡lo real y maravilloso! No sabemos todavía si nuestro protagonista lo sueña, lo ve, o lo inventa para consolarse:

Cumplí con su ridículo requisito; al fin se fue. Cerró cautelosamente la trampa, la oscuridad, pese a una hendidura que después distinguí, pudo parecerme total. Súbitamente comprendí mi peligro: me había dejado soterrar por un loco, luego de tomar un veneno. Las bravatas de Carlos transparentaban el íntimo terror de que yo no viera el prodigio; Carlos, para defender su delirio, para no saber que estaba loco tenía que matarme. Sentí un confuso malestar, que traté de atribuir a la rigidez, y no a la operación de un narcótico. Cerré los ojos, los abrí. Entonces vi el Aleph⁸.

⁶ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 97.

⁷ Borges, J. L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 118.

⁸ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 191.

Porque al lector no se le escapará que Borges encuentra el universo contenido en un inefable círculo, rueda, moneda, o esfera tornasolada cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna.

El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo. Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, vi en un traspatio de la calle Soler las mismas baldosas que hace treinta años vi en el zaguán de una casa en Frey Bentos, vi racimos, nieve, tabaco, vetas de metal, vapor de agua, vi convexos desiertos ecuatoriales y cada uno de sus granos de arena, vi en Inverness a una mujer que no olvidaré, vi la violenta cabellera, el altivo cuerpo, vi un cáncer de pecho, vi un círculo de tierra seca en una vereda, donde antes hubo un árbol, vi una quinta de Adrogué, un ejemplar de la primera versión inglesa de Plinio, la de Philemont Holland, vi a un tiempo cada letra de cada página (de chico yo solía maravillarme de que las letras de un volumen cerrado no se mezclaran y perdieran en el decurso de la noche), vi la noche y el día contemporáneo, vi un poniente en Querétaro que parecía reflejar el color de una rosa en Bengala, vi mi dormitorio sin nadie, vi en un gabinete de Alkmaar un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplicaban sin fin, vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osadura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa (...) ⁹.

El protagonista desciende en busca de algo que anhela y que se le revela en el oscuro abismo de lo desconocido. Borges lo tenía claro, y aunque parezca que la inmensidad del universo era demasiado para todo lo que sus ojos pretendían ver él las vio, vio las cartas que Carlos Argentino le había escrito a su amada Beatriz, cartas eróticas que le hacen llorar, cartas que la alejan de él definitivamente y que le causan un profundo malestar.

Tanto *El Zahir* como *El Aleph* presentan una estructura similar, de manera que el camino de revelación recorrido por ambos protagonistas pasa necesariamente por la visión panóptica y, en su seno, por el tránsito de la escopofilia al dolor, el dolor de la pérdida:

(...) vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado

⁹ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), págs. 192-193.

monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi propia sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo¹⁰

Es una ansiedad obsesiva, la de temer ver lo que uno desea y no desea al mismo tiempo, y no olvidarlo, y que perdure en la escritura de la memoria. ¿Pues qué son *El Aleph*, *El Zahir* y *La escritura del Dios* sino plenitud de memoria?

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Antes yo me figuraba el anverso y después el reverso; ahora, veo simultáneamente los dos. Ello no ocurre como si fuera de cristal el Zahir, pues una cara no se superpone a la otra; más bien ocurre como si la visión fuera esférica y el Zahir campeará en el centro¹¹.

Esfera que como hemos mencionado antes contiene otras esferas, otros universos y símbolos que se nos desvelan en su repetición; infinito es el tigre que es todos los tigres, el mismo tigre de la cárcel del preso y el Zahir o el pájaro que es todos los pájaros en *El Aleph*:

Ese tigre estaba hecho de muchos tigres, de vertiginosa manera; lo atravesaban tigres, estaba rayado de tigres, incluía mares e Himalayas y ejércitos que parecían otros tigres¹².

La locura, la obsesión del Zahir, se produce precisamente porque si uno no encuentra lo que busca, como hemos mencionado antes, se vuelve loco, independientemente de lo verdaderos o falsos que puedan ser el Aleph y el Zahir, pues sabemos que Borges intenta convencer al lector de la equivalencia entre sueño y vida en su concepción más idealista y en la equivalencia escritura/ lectura como vida, una vida contenida en la memoria: «Las ideas que actúan como ideas aunque sean ficciones, es decir, algo falso, según Berkeley»¹³

La misma idea es la que desarrolla Flynn en el capítulo de «The Symbolic Pathway» dedicado precisamente a *El Zahir*, pues como bien explica, la moneda pasa en este texto de ser un objeto fortuito y azaroso para convertirse en una forma mística de iluminación¹⁴.

¹⁰ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), págs. 193-194.

¹¹ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 130.

¹² Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 128.

¹³ Rodríguez, J.C., *Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura)*, Almería, Universidad de Almería, 2012, pág. 121.

¹⁴ Flynn, A.U., «The Symbolic Pathway: El Zahir», *The Quest for God in the Work of Borges*, New York, Continuum, 2009, pág.134: «The coin is no longer a fortuitous object and becomes

Por otra parte, *El Aleph* plantea también la cuestión de la autenticidad del prodigio mismo, puesto que el personaje de Borges llega a afirmar en un momento dado: «Yo creo que hay o que hubo otro Aleph, yo creo que el Aleph de la calle Garay era un falso Aleph»¹⁵. ¿Es el original lo que ha visto Borges, o una copia certificada del original? Porque nuestro protagonista parece dudar de si lo que le han ofrecido es un verdadero universo... lo que no hace del otro Aleph un Aleph falso necesariamente, pero sí que connota la existencia de otro punto, otro lugar, otra forma de escritura, otras cartas.

Por lo tanto, el lector se enfrenta, en la misma página del descubrimiento, a la más profunda lástima (de sí mismo) y veneración (por lo que contempla), al mismo tiempo que se sonríe ante la comicidad ridícula de un ansioso Carlos Argentino quien pregunta desde lo alto de las escaleras al protagonista Borges si ha visto bien el Aleph, con todos sus detalles y colores.

En *El Zahir* se nos da la clave de esta lectura que se mira a sí misma y que no necesita de ninguna realidad que la legitime. Entendemos así que no importa mucho si Carlos Argentino ha engañado a nuestro protagonista o si Borges, en su ficción, pretende confundir al lector, pues estas realidades son reales en tanto que uno las piensa y las sueña, pues lo que no es Zahir, es Teodelina o dolor físico, nos explica el autor:

Ya no percibiré el universo, percibiré el Zahir. Según la doctrina idealista, los verbos *vivir* y *soñar* son rigurosamente sinónimos; de miles de apariencias pasaré a una; de un sueño muy complejo a un sueño muy simple. Otros soñarán que estoy loco y yo con el Zahir. Cuando todos los hombres de la tierra piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?¹⁶.

Si los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmos, espejo del universo, espejo del todo, por qué no habrían de serlo los sueños también, la ficción, la escritura... Dios. Esta simultaneidad de lo micro y lo macroscópico implica una revelación de enorme envergadura, no porque se vislumbren las cosas, sino porque se vislumbran todas a la vez, lo que consigue eludir la limitación de la vida humana, que es secuencial (recordemos el libro de arena, en el que el protagonista pasa las páginas de la Biblia que acaba de comprar sin ser capaz de volver a la misma página nunca). Un libro infinito, y una vida limitada para alcanzar esas infinitas combinaciones, son lo que hacen de esta revelación, en la que todo se da al mismo tiempo y desde todos los ángulos, la plenitud para Borges. El universo es para el escritor argentino un laberinto de innumerables combinaciones, opciones y destinos del hombre y de la literatura. El laberinto

a form of mystical illumination. [...] Borges confers the power to an arbitrary material object to whose authority he submits himself».

¹⁵ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 196.

¹⁶ Borges, J.L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición 1971), pág. 131.

de este macrocosmos es un laberinto de símbolos, de cosas que se contienen a sí mismas, símbolos de símbolos, que solo pueden ser aprehendidos en plenitud desde la simultaneidad que nos propone el extraordinario Aleph, un punto donde convergen todos los universos del Universo al mismo tiempo.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, J. L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 2010 (1.ª edición de 1971), págs. 97-196.
- FLYNN, A. U., « The Symbolic Pathway: «El Zahir», *The Quest for God in the Work of Borges*, New York, Continuum, 2009, pág. 134.
- KURLAT, A. S., «Sobre «El Aleph» y «El Zahir». La búsqueda de la escritura de Dios», *Variaciones Borges*, 19, 2005, pág. 2-6.
- RODRÍGUEZ, J. C., *Formas de leer a Borges (o las trampas de la lectura)*, Almería, Universidad de Almería, 2012, págs. 121-133.

CAPÍTULO 2

El *Necronomicón* visto desde el *Aleph*: pseudointertextualidad en Lovecraft y Borges

IAGO MOSQUERA GONZÁLEZ

XAVIER MORÓN DAPENA

Recordaba Borges en una entrevista con Richard Burgin, que una editorial le había pedido a seis escritores argentinos que escogiesen su cuento preferido para hacer una antología. Entre ellos estaba Borges (quien escogió *Wakefield*, de Hawthorne) y se sorprendió porque alguien escogió un relato de Lovecraft. Borges consideraba que nadie podía opinar eso en serio e interpeló a su entrevistador: «¿Ha leído a Lovecraft?» Burgin le respondió negativamente a lo que Borges replicó: «Bueno, no hay razón para leerlo»¹.

Pues permitámonos el lujo de contradecir a Borges. Es necesario aclarar el contenido de la comunicación ya que el título puede dar lugar a equívocos o falsas expectativas. El título no es más que un juego de palabras con dos obras por las que podemos reconocer a ambos autores. Este trabajo se enfoca hacia una comparación intertextual entre Borges y Lovecraft que nos llevará a un concepto de pseudointertextualidad en el que, en nuestra opinión, todavía se podría profundizar.

La intertextualidad es definida por Genette, quien también trató la utopía literaria en la literatura fantástica de Borges, como «una relación de copresencia entre

¹ Burgin, Richard, *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Madrid, Taurus, 1974, pág. 84.

dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro»².

Sin embargo, ambos escritores han recurrido a ella en diversas ocasiones a través de una técnica muy específica: la pseudo o falsa intertextualidad. La pretensión es explorar dicho fenómeno como uno de los instrumentos que conforman el imaginario creativo de ambos autores y que consiste en la utilización de fuentes y repertorios anclados en la ficción y empleados para justificar la verosimilitud de la misma. Pero volveremos a esto más tarde.

Pocos autores han tratado esta relación entre estos dos escritores, aunque podemos encontrar artículos que los vinculan como podrían ser *Los mundos sincrónicos* de St. Armand o el estudio de Buchanan sobre *There are more things*. Así mismo, Carrera aborda entre Borges y Lovecraft una comparación (im)posible³. Por otra parte, los principales estudios y traducciones en español de Lovecraft se centran en la figura de Rafael Llopis.

Dando por hecho que Borges es de sobra conocido, presentaremos a Lovecraft para todo aquel que ignoraba su existencia. Sin duda, la mejor forma de hacerlo, es a través de las propias palabras del escritor argentino, que lo define así en su *Introducción a la literatura norteamericana*:

Howard Philips Lovecraft (1890- 1937) nació en Providence, Rhode Island. [...] Detestaba el presente y profesaba el culto del siglo XVIII. [...] En su vida publicó un solo libro; después de su muerte, sus amigos reunieron en volúmenes su obra considerable, antes dispersa en antologías y revistas. Estudiosamente imitó el patético estilo de Poe y escribió pesadillas cósmicas. En sus relatos hay seres de remotos planetas y de épocas antiguas o futuras que moran en cuerpos humanos para estudiar el universo o, inversamente, almas de nuestro tiempo que, durante el sueño, exploran mundos monstruosos, lejanos en el tiempo y en el espacio [...].

Este hecho debe sumarse a otro no menos importante: en *El libro de la arena*, Borges dedica un breve cuento, «*There are more things*»⁴, a Lovecraft, imitando a su vez el estilo del norteamericano. Es evidente que Borges ha leído a Lovecraft e, independientemente de su crítica, este ha dejado su impronta en el porteño.

Autores anclados en siglos precedentes, Lovecraft en el siglo XVIII y Borges en el XIX, a grandes rasgos, tanto la obra de Lovecraft como la de Borges, son dos ejemplos clásicos de la tipología establecida por Todorov⁵, cuyo efecto

² Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 10.

³ Me refiero al tautológico título del artículo de Francisco Carrera, Francisco José, *J. L. Borges y H. P. Lovecraft: una comparación (im)posible*. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=13637>

⁴ Borges, J. L. , *El libro de la arena*, Emecé, Buenos Aires 1975.

⁵ Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Mexico, Premia, 1980.

fantástico se produce a partir de elementos insólitos, aparentemente sobrenaturales. Tanto nosotros, lectores implícitos, como el narrador y los propios personajes perciben el ámbito de la realidad. Desasistidos, incapaces de discernir el paradigma del plano de lo real, es decir, la ruptura del mundo objetivo o en cambio de la motivación de una causalidad racional. El espacio genérico entre una y otro se denomina género fantástico. Esta línea es seguida por Guillermo García, con su «ficción especulativa», «una región intermedia y ambigua en la que ciencia y metafísica conviven»⁶.

El acercamiento a todo procedimiento genérico por parte de Borges, ya sea el policíaco o la ciencia ficción, ha estado marcado por la alteración, no de los elementos constituyentes del mismo, sino de las técnicas estilísticas que las llevaron a cabo. El autor de *Providence* y el de *Buenos Aires* coinciden ambos en el ejercicio posmodernista de apropiación y pérdida de la autenticidad. Decía Borges que «la originalidad es un invento moderno»⁷, siempre sospechando de la originalidad artística.

Por su parte, la repercusión de la obra de Lovecraft radica en el trabajo de sus acólitos, que terminaron muchos de sus inacabados relatos, y al que Borges se sumaría con «There are more things». Y aquí he de volver a Genette, que afirma que «Cuando no busca fuentes, Borges gustosamente sigue la pista de los precursores»⁸, algo que lo sitúa en la corriente establecida por Piglia de la «Doble genealogía» y en la que ambos padecían.

Y, por si todavía no ha quedado clara la relación de influencias, siempre podemos recurrir a Carlos Abraham: «Lovecraft fue abundantemente leído por autores clave de la literatura argentina durante los años cincuenta y sesenta. Por ejemplo, Manuel Mújica Láinez lo menciona como uno de sus autores predilectos»⁹. El propio Julio Cortázar aunque sienta la posición de Lovecraft en el imaginario gótico como el «reverso de Bram Stoker»¹⁰, no elude su mención «la técnica de Lovecraft es primaria» y la «monótona reiteración de su vocabulario pueril y de sus escenarios tópicos basta para despertar mi tedio más invencible»¹¹.

Más allá de un marcado regionalismo en ambos autores, cada uno en sus respectivos lugares (la Pampa y *Providence*) existen una serie de concomitan-

⁶ García, Guillermo, *El otro lado de la ficción: ciencia ficción* en Susana Cella (Dir.) *La irrupción de la crítica*. Vol. 10 de la *Historia Crítica de la Literatura Argentina*, Emecé, Buenos Aires 1999, pág. 313

⁷ Arenas, Reynaldo, *En la ciudad de los espejismos*, Helmy F. Giacomani (Ed.) *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Las Américas, Madrid 1972, pág. 185

⁸ Genette, Gérard, (1970), *La utopía literaria*, en Ana M. Barrenechea, Jaime Rest, John Updike y otros, *Borges y la crítica*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1981, pág. 97.

⁹ Abraham, Carlos Enrique, *Borges y la ciencia ficción*, Quadrata, Universidad de Michigan pág. 44

¹⁰ Cortázar, Julio, *Obras crítica 3*, Madrid, Alfaguara, 1994, pág. 84.

¹¹ Ídem.

cias entre ambos que aquí abordaremos de forma sesgada por cuestiones de espacio.

Por citar algunas, el desarrollo mitológico de ambas narrativas alcanza su apogeo en los seres primigenios de los mitos de Cthulhu lovecraftianos, que a su vez tienen su correlato borgiano en, por ejemplo, «El inmortal» o en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». En esta mitología, se materializa el vínculo existente en las pormenorizadas descripciones que hacen de la ciudad; palpable en «Las montañas de la locura» de Lovecraft con su «megalópolis comparable a blasfemias humanas»¹² y «El Inmortal» de Borges con «un palacio fábrica de los dioses»¹³, ambas inducidas por la locura.

Sin embargo, también nos encontraremos divergencias respecto a conceptos concretos: por ejemplo, para Lovecraft existen realidades alternativas perfectas, ajenas al ser humano, mientras que para Borges literatura y realidad se combinan, suponiendo un umbral hacia un infinito de universos, como pudiera ser el Aleph.

Otro elemento indiscutible del diferente tratamiento temático sería el concepto de libro y biblioteca. Las bibliotecas son metáforas de los universos lovecraftiano y borgiano, puertas al conocimiento y otras dimensiones. Carrera afirma que, para ambos, «manifiestan estancias superiores al saber»¹⁴ del individuo «y que albergan conocimientos inabarcables, ignorados y remotos»¹⁵. Aunque es evidente que para Borges tiene mucha más importancia: «El universo (que otros llaman la biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales».¹⁶

Amparándonos entonces en la peligrosa licencia que concede el comparatismo respecto a la literatura, podemos ahondar en uno de los lugares comunes que ambos autores comparten en la ficción: la intertextualidad, de la que ya hemos encontrado trazos en los ejemplos anteriormente citados.

Como contrapunto a la definición de Genette, sirva como ejemplo la propuesta por Julia Kristeva: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto»¹⁷. Es evidente entonces el carácter intertextual inherente de cualquier obra, determinada en su concepción por la experiencia de su autor; dicho de otra forma, desde un punto de vista amplio, cualquier texto no es más que el resultado de la asimilación de textos anteriores.

¹² Abrahm, Carlos Enrique, *Borges y la ciencia ficción*, Quadrata, Universidad de Michigan, pág. 44.

¹³ *Ibíd*

¹⁴ Francisco Carrera, Francisco José, *J. L. Borges y H. P. Lovecraft: una comparación (im) posible* pág. 11.

¹⁵ *Ibíd*.

¹⁶ Borges, J. L., *La biblioteca de Babel en Ficciones*, Madrid, Alianza 1997 pág. 121.

¹⁷ Kristeva, Julia, *Semiótica I*, Espiral- Fundamentos, Madrid, 1978, pág. 190.

Las palabras de Kristeva son refrendadas por Borges en «El libro de arena»: «Ya no quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas»¹⁸ o acudiendo al borgiano Umberto Eco: «A menudo los libros hablan de libros, o sea, que es casi como si hablasen entre sí»¹⁹. Pecan ambos de una natural «inclinación común por los catálogos»²⁰, visto ya en la temática de las bibliotecas.

Surge entonces la necesidad de recorrer el tiempo de los historiadores y los geógrafos, perfilar el anacronismo en busca de lo que Borges detentaba: la convergencia, la «fuente»²¹, «anacronismo deliberado y atribuciones erróneas»²².

Sin embargo, en un ámbito ficcional, Lovecraft y Borges juegan con ese «mosaico de citas» al que aludía Kristeva y que Genette determina dentro del texto de tres formas posibles: «cita, alusión o plagio»²³. Y respecto al último término, hemos de aclarar lo siguiente, a través de las palabras de Martínez Fernández:

¿qué distancia hay de la intertextualidad al plagio? Por ello sigo en mis trece de que, como otros tantos asuntos literarios, se trata ante todo de un problema de intencionalidad. La distancia intencional que va entre el poeta posmoderno palimpsestuoso y el plagiarío inmisericorde es la que nos sirve para distinguir, por caso, entre un Pierre Ménard y cualquier descuidada manipulación del disco duro de su ordenador²⁴.

Estas palabras son refrendadas por Borges con su característica ironía posmoderna: «Se ha establecido que todas las obras son obra de un solo autor, que es intemporal y es anónimo»²⁵. Para Alfonso de Toro, la relectura establecida por Borges es un proceso de reescritura, no como actividad mimética o intertextual sino como recreación activa de un código de significantes que, «funcionan como unidades de referencia o como marcas referenciales simuladas»²⁶, con lo que viene a constituir ese aparataje teórico en el que se da cabida al fenómeno de la falsa intertextualidad que abordamos en esta comunicación.

¹⁸ Borges, J. L. , *Utopía de un hombre que está cansado* en *Ficciones*

¹⁹ Eco, Umberto, *El nombre de la rosa* trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Debolsillo, 2009. pág. 410.

²⁰ Genette, Gerard, (1970), *La utopía literaria* en Ana M. Barrenechea, Jaime Rest, John Updike y otros, *Borges y la crítica*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1981, pág. 98.

²¹ *Ibid*, pág. 104.

²² Borges, J. L. , *Obras Completas Ed. Tomo I Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1974, pág. 450.

²³ Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989, pág. 10.

²⁴ Villanueva, Darío en http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1662/La_intertextualidad_literaria citando a Jose Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid 2001, pág. 148.

²⁵ Borges, J. L. , *Obras Completas Ed. Tomo I Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1974, pág. 439

²⁶ De Toro, Alfonso, *El siglo de Borges: El discurso postmoderno y postcolonial de Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX y XXI*. Disponible en: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/siglodeborges/sigloborsp.htm#pos1>

«Las referencias apócrifas tienen funciones diferentes», en el caso que nos compete «esta red de nombres es uno de los procedimientos usados por Borges para establecer índices que pueden funcionar, sincrónicamente, como índices convencionales de referencialidad y ficcionalidad»²⁷.

El fundamento de este juego ficcional radica en que las referencias proporcionadas sean parcial o enteramente falsas. De esta forma, las bases en las que se asienta el universo del relato son una mera invención. Este repertorio de falsas referencias es el que llamaremos, a falta de una denominación más exacta, pseudointertextualidad.

Un ejemplo representativo de esta técnica es, sin duda alguna, el gusto de Lovecraft por citar en sus relatos una serie de libros, definidos por Rafael Llopis, uno de los mayores estudiosos del autor norteamericano en España, como «canónicos de la religión lovecraftiana»²⁸. Este recurso se limita a meras alusiones o pequeños fragmentos que tienen como finalidad proporcionar a la historia una veracidad y una supuesta erudición más próxima al misterio que a la realidad.

Continuando con el estudio de Llopis, este divide los libros en dos clases: los que tienen existencia real y los puramente inventados, que constituyen la gran mayoría.

Al primer tipo, (*De Masticatione Mortuorum in Tumulis* de Raufft, *Cryptomenesis Patrefacta* de Falcone), el estudioso español ofrece una explicación inapreciable: «se citan sobre todo por sus nombres rimbombantes y misteriosos»²⁹. Respecto al segundo («El libro de Eibon», «El texto R'lyeh»), la imaginación de Lovecraft actúa en la denominación y autoría, aunque en ciertos casos la ficción traspase el límite de la realidad.

El libro que marca la trayectoria ficcional del autor norteamericano es el llamado Necronomicón. Biblia de este sistema mitológico, obra recurrente en relatos de Lovecraft y sus acólitos, es mencionado por primera vez en el cuento «The hound» («El sabueso» 1922) y su autor Abdul Alhazred, no es más que un apodo que adoptaba Lovecraft de niño después de leer «Las mil y una noches». Para justificar su veracidad, juega con menciones conjuntas, reuniendo libros reales con el Necronomicón. Incluso va más allá afirmando que en el año 1228 Olaus Wormius (médico y anticuario del siglo xvii) tradujo el libro del griego al latín. [Anécdota Borges Biblioteca]

Mientras, en lo que a Borges respecta, el ejemplo paradigmático de esta pseudo-intertextualidad es, sin lugar a dudas, «Pierre Menard». No nos pararemos aquí en la trama de este relato conocido, pero si es destacable el hecho de que Borges, partiendo de una relación pseudointertextual, en el que se combinan textos reales (*El Quijote*) con autores ficticios («Pierre Menard»),

²⁷ Annick Louis, *Borges frente al fascismo*, Bern: Peter Lang, 2007, pág. 186.

²⁸ Llopis, Rafael, Introducción a *Los mitos de Cthulhu*, Alianza Editorial, Madrid 1969, pág. 42.

²⁹ *Ibid.*, pág. 42.

asola el concepto de copia y autoría desde una perspectiva histórico-literaria. Debemos destacar la esmerada relación de su archivo particular («Un artículo técnico sobre la posibilidad de enriquecer el ajedrez eliminando uno de los peones de torre» o la traducción manuscrita de la «Aguja de navegar cultos» de Quevedo»³⁰) ya que todas las monografías, borradores, traducciones, prefacios, etc. que Borges atribuye a Menard son un ejercicio de pseudo-intertextualidad que llevan hasta la misma autoría de *El Quijote*.

Por mencionar otro ejemplo del argentino, en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius»³¹, se parte de la comparación entre dos volúmenes de *The Anglo-American Encyclopaedia* por cuestión de un artículo en el que se difiere hasta llegar al undécimo tomo de *A first Encyclopaedia of Tlön*, constituyente central del relato de Borges y también, como no, ficticio.

En definitiva, pese a la gran cantidad de características que les puedan separar, Borges y Lovecraft comparten una serie de vínculos temáticos, como la mitología, los libros o el regionalismo y una serie de procedimientos estilísticos, entre los que destaca este concepto de pseudointertextualidad, que pese a que cada autor llegue a ella por un camino distinto, acaba constituyendo una seña de su particular escritura.

Y es que más allá de cualquier técnica narrativa, búsqueda de la verosimilitud o intento de engañar al lector, la pseudointertextualidad, como espléndido ejercicio de *mise en abyme*, se erige como una esperanza para todos nosotros, porque en el fondo siempre desearemos leer libros como *La rosa ilimitada* de Benno von Archimboldi³² o *Teoría y Práctica del colectivismo oligárquico* de Enmanuel Goldstein³³.

BIBLIOGRAFÍA

- ABRAHAM, C. E., *Borges y la ciencia ficción*, Quadrata, Universidad de Michigan.
- BARRENECHEA, A.M., REST, J., UPDIKE, J. y otros, *Borges y la crítica*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires 1981.
- BOLAÑO, R., *2666*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- BORGES, J. L. , *Obras Completas*, Ed. Tomo I Ficciones, Emecé, Buenos Aires 1974.
- *El libro de la arena*, Emecé, Buenos Aires 1975.
- *Ficciones*, Madrid, Alianza 1997.
- BURGIN, R., *Conversaciones con Jorge Luis Borges*, Taurus, Madrid, 1974.
- CELLA, S. (Dir.), *La irrupción de la crítica*. Vol. 10 de la Historia Crítica de la Literatura Argentina, Emecé, Buenos Aires 1999.
- CORTÁZAR, J., *Obras críticas 3*, Madrid, Alfaguara, 1994.

³⁰ Borges, J. L. , *Obras Completas Ed. Tomo I Ficciones*, Emecé, Buenos Aires 1974, pág. 445.

³¹ *Ibid*, pág. 431.

³² Bolaño, Roberto, *2666*, Anagrama, Barcelona 2004, pág. 156.

³³ Orwell, George, *1984*, Salvat Editores, Navarra 1970, pág. 143.

- DE TORO, A., *El siglo de Borges: El discurso postmoderno y postcolonial de Jorge Luis Borges. Los fundamentos del pensamiento occidental del siglo XX y XXI*. Disponible en: <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/siglodeborges/sigloborsp.htm#pos1> .
- ECO, U., *El nombre de la rosa*, trad. de Ricardo Pochtar, Barcelona, Editorial Lumen, 1983.
- FRANCISCO CARRERA, F. J., *J. L. Borges y H. P. Lovecraft: una comparación (im)posible*. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/ejemplar?codigo=13637> .
- GENETTE, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- GIACOMAN, H.F. (Ed.), *Homenaje a Gabriel García Márquez*, Las Américas, Madrid, 1972.
- KRISTEVA, J., *Semiótica I*, Espiral- Fundamentos, Madrid, 1978.
- LLOPIS, R., *Introducción a H.P. Lovecraft, Los mitos de Cthulhu*, Alianza Editorial, Madrid 1969.
- LOUIS, A., *Borges frente al fascismo*, Bern: Peter Lang, 2007.
- ORWELL, G., *1984*, Salvat Editores, Navarra, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Mexico, Premia, 1980.
- VILLANUEVA, D., Reseña sobre José Enrique Martínez Fernández, *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/1662/La_intertextualidad_literaria .

CAPÍTULO 3

Una erinia «amonedada»: la «verosimilitud» de lo «inverosímil» en *El Zahir* de J. L. Borges

CRISTIANA FIMIANI
Universidad de Granada

Aquí está la moneda de hierro. Interrogue-
mos las dos contrarias caras que serán la
respuesta de la terca demanda que nadie no
se ha hecho: ¿Por qué precisa un hombre que
una mujer lo quiera?

J. L. BORGES, *La moneda de hierro*

El cuento fantástico *El Zahir* —publicado originalmente en la revista *Los anales de Buenos Aires* (julio de 1947)— será incluido luego en *El Aleph* (1949), la colección de relatos que debe su título al cuento homónimo que cierra el libro y que, junto a *La escritura de Dios* y a *El Zahir*, compone la célebre trilogía basada en el *leit motiv* de la tiranía que ejerce un objeto sobre las personas hasta llevarlas —como diría el novelista italiano L. Pirandello— «a la locura o a la muerte»; y, a la vez, en la incesante búsqueda de ese dios demiurgo que, a fuerza de ser Todo, acaba por ser Nada¹.

¹ Block de Behar señala el respectivo papel de arché y telos desempeñado por el «aleph» y el «zahir», según un *iter* de progresiva materialización y consiguiente desgaste: «en la obra de Borges, en sus lectores, aleph y zahir aparecen como dos visiones antagónicas: la obra empieza por el aleph, el orbe en abertura, un cosmos, la primera visión y se consume en el zahir, la di-visión, la obsesión [...]» (L. Block de Behar, *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987, pág. 40).

En el caso específico de *El Zahir*, el influjo esclavizador lo ejerce un objeto mágico que, a medio camino entre lo trascendente y lo empírico, se presenta como «verosímil»: en este movimiento que va de la representación (concreta) a la idea (abstracta), el círculo obsesivo queda reducido a una realidad material, «se amoneda» para que circule mejor. La idea fija toma la forma de una moneda de veinte centavos que ha perdido su valor de cambio en la periferia porteña de 1929. A. Laera señala acertadamente que «en un mundo capitalista como el de la primera mitad del siglo xx, el Zahir solo podía ser dinero»²; aquí es representado sinecdóquicamente por aquella moneda rayada que se convertirá en una auténtica «erinia» para el protagonista, quien coincide tanto con el narrador (intradiegético y autodiegético) como con el autor empírico, según una bifurcación que aporta dos puntos de vista simultáneos, uno serio y otro paródico a la vez.

A lo largo del texto se irá deteriorando la dimensión meramente numismática (cara del significante) y la disminución del valor comercial llevará al consiguiente aumento de la densidad ontológica, lo que dará lugar a una semiótica infinitamente más rica (cara del significado) que la que podría prometer el dinero con su poder de cambio; esta misma bivalencia es la que destaca V. Salinas en los «poemas-monedas» de la antología *La moneda de hierro*: «...no olvidemos que toda moneda está compuesta de dos caras, dos relieves diferentes que suponen la inferencia de la dualidad en el objeto-uno: cara y cruz de la moneda, que en su correlato lírico supone la remisión implícita a una doble realidad que en el texto ha sido articulada en su presentación unitaria, pues las monedas-poemas son la cara y el envés unificado verbalmente y, por ello, su sentido es siempre dual.»³

La concepción borgiana de un mundo «finito» que abarca lo «infinito» del universo (en sus ambas dimensiones tanto espacial como temporal), o sea ese *apeiron* que, desde la perspectiva platónica y pitagórica, carecía de *metron*, aparece claramente sintetizada en *El Zahir*:

Dijo Tennyson que si pudiéramos comprender una sola flor sabríamos quiénes somos y qué es el mundo. Tal vez quiso decir que no hay hecho, por humilde que sea, que no implique la historia universal y su infinita concatenación de efectos y causas. Tal vez quiso decir que el mundo visible se da entero en cada representación, de igual manera que la voluntad, según Schopenhauer, se da entera en cada sujeto. Los cabalistas entendieron que el hombre es un microcosmo, un simbólico espejo del universo; todo, según Tennyson, lo sería. Todo, hasta el intolerable Zahir⁴.

Este doble espejismo entre las partes y el todo, entre la multiplicidad de los microcosmos y la unidad del macrocosmos capaz de englobarlos todos indis-

² A. Laera, «De la periferia al imperio. Inflexiones de la relación entre ficción y dinero en *El Zahir* y *El otro*», *Variaciones Borges* 23, 2007, pág. 38.

³ V. Cervera, *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992, pág. 170.

⁴ J. L. Borges, «El Zahir», *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1977, págs.115-116.

tintamente, se proyecta, con sugestiva *mise en abyme*, en esa moneda-zahir que despliega un inagotable «repertorio de futuros posibles»; estos se irán concretando en una lista potencialmente infinita de objetos que el autor irá sumando y distribuyendo sobre un mismo plano aparentemente informativo, minucioso y frío, según una oximórica asociación de la realidad *real* (personas y lugares de Buenos Aires efectivamente existentes) y de la realidad *fantástica*. Borges conseguirá así que lo real se irrealice y lo irreal se realice, bajo la forma del objeto de intercambio por excelencia, en un contexto narrativo que se podría definir de «inverosimilitud verosímil» o de «verosimilitud inverosímil»⁵.

Con el fin de imponer una dimensión física a un concepto puramente ideal, el autor de *Otras inquisiciones* propone un paradójico compromiso entre un espacio potencialmente ilimitado y sus inevitables límites físicos. En *La Biblioteca de Babel*, el protagonista, a la vez que va explorando la extensión inmensa de una biblioteca infinita y periódica, se detiene a describir detalladamente su estructura formada por galerías, anaqueles, escaleras y gabinetes minúsculos. De una forma similar, en las páginas de *El libro de Arena* (donde se presenta en un monólogo desdoblado con su *alter ego* joven), Borges menciona las inacabables páginas de un libro mágico sin dejar de hacer referencia al inusitado peso del mismo, o sea a una propiedad rigurosamente física y específica. Es así que, gracias a esta negociación concreto/abstracto, real/metarreal, natural/supra-natural, una moneda, una biblioteca o un libro pueden reemplazar su peculiar percepción del infinito que, en la obra del porteño, trasciende el papel meramente temático y adopta una posición significativa en el nivel estructural.

El Zahir se abre con la enumeración de una serie de objetos que han representado (o podrían representar) esa suerte de idea-concepto proteiforme que se ha revelado susceptible, a lo largo de los siglos, de adoptar múltiples aspectos: una moneda de veinte centavos en la Buenos Aires de 1929, un tigre en Guzerat en el siglo XVIII, un ciego de una mezquita de la isla de Java lapidado por los fieles, un astrolabio que un rey de Persia hizo arrojar al fondo del mar, la brújula de un militar austríaco al servicio de Inglaterra en el siglo XIX, una veta en el mármol de un pilar en la aljama de Córdoba y el fondo de un pozo marroquí en Tetuán. Este abigarrado abanico de posibilidades recuerda la lista potencialmente infinita de objetos reales y abstractos encerrados «en un ángulo

⁵ Muy sugerente resulta la observación de J. C. Rodríguez tanto con respecto a la categoría de lo fantástico en la narrativa borgiana como en la interpretación del simbolismo de la moneda-zahir: «En cualquier relato normal, este es el eje del texto: siempre hay una línea horizontal que es la trama y luego lo sucedido, lo inesperado como una raya vertical que corta el relato en espacios. En el relato de Borges, todo lo que sucede es fantástico. Lo primero que pone en marcha el relato es el destino. ¿Por qué el destino? Porque no hay un motivo concreto que provoque el desarrollo de la acción, porque la única acción que existe en el texto es la acción de olvidar. El destino es abstracto (qué es el Zahir o la vida) y está relacionado con la muerte, que es muy concreta, la muerte de la mujer amada. Así la moneda se mezcla con el destino y lo fantástico se convierte en algo muy común: la moneda es el sentido de nuestra propia vida.» (J. C. Rodríguez, *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002, pág. 338)

del sótano»⁶ en *El Aleph*, entre los cuales destaca aquel «astrolabio persa» que es también una de las formas en las que se presenta el Zahir. Esta imagen genera en el espectador-narrador un sentimiento de «infinita veneración» y, a la vez, de «infinita lástima», de modo parecido a esa sensación de «desaforada esperanza» inmediatamente seguida por «una depresión excesiva» que se experimenta frente a la naturaleza total de la biblioteca de Babel⁷. La imposibilidad de acceder a «esos libros preciosos», que hace intolerable la vida de los habitantes —asustados y obsesionados— de la biblioteca, evoca, a su vez, la análoga frustración del narrador/protagonista de *El Libro de Arena*, quien trata en vano de encontrar la primera página de un libro sagrado que, igual que la arena que ha inspirado su título, no tiene ni principio ni fin; el número de sus páginas, cuya numeración no es correlativa y una vez que se pasa una página es imposible volver a encontrarla, «es exactamente infinito» y «ninguna es la primera; ninguna, la última»⁸. Cautivado por la imposibilidad de leerlo según su secuencia lógica, al poco tiempo experimenta el dolor de la desilusión y del fracaso de sus aspiraciones: vive para el libro y lo estudia sin descanso hasta que este llegue a convertirse en un objeto de pesadilla, según el característico juego borgiano de la difuminada zona de sombra entre realidad y ficción.

Igualmente obsesionado se volverá el protagonista de *El Zahir* en cuanto reciba en un almacén, como vuelta por el pago de una caña de naranja, aquella fatídica moneda que, tras un fugaz vistazo, ya parece producirle al protagonista «un principio de fiebre»: es un claro síntoma del comienzo del trastorno obsesivo, la misma manía de la que es víctima Carlos Argentino sujeto a la perdición del Aleph y, asimismo, el protagonista de *La escritura del Dios*, condenado a dedicar años interminables a aprender el orden y la conformación de las manchas de la piel de esos jaguares que llevan grabada la palabra divina.

Al darse cuenta de que «no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula»⁹, el narrador de *El Zahir* tomará conciencia de que la característica fatal del Zahir reside precisamente en su representación potencialmente infinita bajo la forma del objeto de intercambio por excelencia (la moneda) a lo largo de esa «historia universal» que es marcada por una «infinita concatenación de efectos y causas»¹⁰. Trastornado por esta reflexión, el autor abre, en el marco principal del texto, una digresión enciclopédica en la cual irá mencionando varias referencias históricas del Zahir, dado que «toda moneda» (significante) «permite esas ilustres connotaciones»¹¹ (significado), acompañadas de descripciones de sus propiedades particulares, para finalmente concluir que se trata de un objeto inolvidable, cuyo recuerdo se agravará con el paso del tiempo.

⁶ J. L. Borges, «El Aleph», *El Aleph*, ob. cit., pág. 165.

⁷ Cfr. J. L. Borges, «La biblioteca de Babel», *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1999, págs. 92-94.

⁸ Cfr. J. L. Borges, *El Libro de Arena*, Madrid, Alianza, 1995, pág. 133.

⁹ J. L. Borges, «El Zahir», ob. cit., pág. 108.

¹⁰ *Ibid.*, pág. 115.

¹¹ *Ibid.*

Es así como se despliega, una vez más, la extraordinaria erudición bibliófila borgiana: *el Zahir* se introduce por un artículo determinado (que ya sugiere al lector su carga simbólica) y se adquiere en un contexto análogo al de «la moneda falsa» del homónimo relato baudelairiano («nos alejábamos del estanco... «Era *la*¹² moneda falsa», me contestó tranquilamente, como para justificar su prodigalidad»¹³). Este símbolo polisémico puede tanto presentarse bajo la forma de la moneda de plata con la que las almas pagaban al barquero Caronte — en la mitología griega — el pasaje a la otra orilla del Aqueronte o del río Estigia (según las posteriores versiones latinas y la imprescindible *Divina Commedia* dantesca), como en la de aquel óbolo que pedía a los viandantes el general bizantino Belisario reducido al estado de mendigo por orden del Emperador Justiniano; puede representar tanto las treinta monedas de plata por las que vendió Judas Iscariote la vida de su maestro como esas dracmas que pedía la famosa cortesana griega Laís. A partir de un referente concreto determinado se le ocurre al narrador, por tanto, una vasta y polivalente red metafórica: esa específica moneda rayada le hace pensar en las antiguas monedas que regalaron a los pobres los durmientes de Éfeso, en las famosas monedas del hechicero de *Las Mil y Unas Noches* y, además, en el denario del judío Isaac Laquedem condenado a errar perennemente sin recursos económicos. El fatal *Zahir*, que llegará a monopolizar la vida y los pensamientos del protagonista, simboliza tanto el doblón de oro que el capitán Ahab hizo clavar en el mástil para quien viera a *Moby Dick* como el florín del protagonista del *Ulyses* de Joyce y, por último, ese luis cuya efigie delató al rey Luis XVI condenado a la guillotina.

El *Zahir* —como explica el autor— no lo deja libre de leer, de soñar, de vivir, ni de «hablar sino de un modo mecánico, porque realmente está pensando en la moneda»¹⁴; esta se presenta bajo la forma de un objeto mágico intercalado en la vida real («Él ve la moneda... Ya tenemos el objeto mágico para el cuento»¹⁵), al hilo de la declaración del propio Borges, que define sus cuentos como literatura fantástica: «Hay quienes juzgan que la literatura fantástica es un género lateral; sé que es el más antiguo, sé que, bajo cualquier latitud, la cosmogonía o la mitología son anteriores a la novela de costumbres; juzgar que nuestra vida es una novela es tan aventurado como juzgar que es un colofón o un acróstico»¹⁶.

El término «*Zahir*», que actúa como engarce entre las sucesivas escenas del cuento para conseguir que nunca se rompa la trama, ya se menciona en la primera línea del relato, donde aparece todavía en su valor comercial, bajo el aspecto de una moneda de níquel herida por una navaja o cortaplumas y con unas «cicatrices» que desfiguran tanto las letras «NT» de «Argentina» como la fecha de aquel

¹² La cursiva es nuestra.

¹³ B. Charles, *La moneda falsa*, Le Soleen de París, 1962, pág.168.

¹⁴ J. L. Borges, «Así escribo mis cuentos», *Curso de teoría y práctica del relato: Técnicas de verosimilitud e intensidad*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2002, pág. 30.

¹⁵ *Ibíd.*

¹⁶ C. Fernández, *Esquema de Borges*, Buenos Aires, Perrot, 1957, págs. 29-30.

fatídico 1929 (el año del crack financiero más devastador del siglo xx) grabada en el anverso.

Además de la connotación simbólica que se esconde detrás de esta especie de amuleto que quizás —sugiere el narrador en la conclusión— esconda la verdadera cara de Dios, se puede deducir que el porteño plantea aquí algunas cuestiones básicas de su narrativa, como los puentes que el autor tiende entre literatura y economía, entre ficción y dinero, cuyo paradójico valor radica en ese Zahir, que no podía sino ser una moneda común; este detalle tan peculiar llevará a Fermín Rodríguez a concluir certeramente que «la representación se apropia del mundo como el capital del trabajo»¹⁷.

La polivalencia semiótica del Zahir se irá desplegando a través de las diferentes escenas del cuento hasta llegar a aquella auténtica profesión de fe en el dinero como inductor de lo posible: esta revelación tendrá lugar en el momento en el que el narrador, en un vórtice de locura, empiece a recorrer las calles con creciente velocidad; seguirá dando vueltas tanto en su cerebro como en la ciudad, y errará en círculo (obsesión borgiana del eterno retorno), para luego volver otra vez al almacén, que encuentra cerrado. Borges utiliza aquí el verbo «doblé» en clave meta-narrativa, como reduplicación tanto de los actos como del relato. Dentro de un taxi, insomne y extasiado, el protagonista se exalta al pensar que una moneda cualquiera (y no podía sino tomar el ejemplo de ese Zahir que ya había invadido todo su ser) es capaz de adquirir diferentes aspectos igual que Proteo, aquel antiguo dios del mar que podía predecir el futuro pero que, para no tener que hacerlo, se cambiaba de forma y contestaba solo a quien era capaz de capturarlo.

El porteño llega a la paradójica afirmación de que el dinero puede llegar a representar lo menos material que existe dado que puede ser música, viajes, juegos (es decir, todo y lo contrario de todo: hasta puede simbolizar las palabras del filósofo estoico Epicteto que enseñaba el «de contemptu pecuniae»); es versátil e imprevisible como el concepto de la *durée* del tiempo bergsonian, ese «stream of consciousness» que es el tiempo de la conciencia opuesto al mecánico *chronos* del Islam con sus rígidas cadencias preestablecidas.

Ya en el comienzo del relato se empieza a percibir el poder hechizante que el Zahir ejercerá sobre el protagonista, que confiesa al lector: «no soy el que era entonces pero aún me es dado recordar»; aquí insinúa que, al cabo de este proceso maniático, ni siquiera tendrá control sobre su memoria, y añade: «aún, siquiera parcialmente, soy Borges»¹⁸. El yo narrador se irá fragmentando y disolviendo cada vez más en el juego de la doble identidad (del *mismo* y del *otro*, como sugiere el título de uno de sus poemarios más famosos); si bien intenta no perder su esencia en esos espejos que reflejan la imagen fiel del sujeto pero al revés, Borges busca constantemente su identidad escondida debajo de las distintas máscaras

¹⁷ F. Rodríguez, «La educación del olvido», *Borges en diez miradas*, Buenos Aires, Fundación El Libro, 1999, pág. 174.

¹⁸ J. L. Borges, «El Zahir», ob. cit., págs.105-106.

(públicas y/o privadas) que le ponen los demás, aunque siempre consciente de que «ser nadie es también ser alguien y ser todos los hombres»¹⁹.

El narrador de *El Zahir*, después de una noche de cavilaciones — durante la que llega a soñar con que él mismo se había «amonedado», convertido en su mismo *monstruum* de veneración y terror — toma la decisión de liberarse de la moneda que tanto le inquieta. Piensa entonces que la solución mejor sería la de perderla en lugar de enterrarla en el jardín o esconderla en la biblioteca (posibilidad considerada en un primer momento), puesto que debe procurar alejarse de su «órbita» (imagen del círculo obsesivo que lo tiene encerrado); en cambio, el narrador de *El Libro de Arena* se deshace de su fetiche al esconderlo en un anónimo anaquel de la Biblioteca Nacional. El protagonista de *El Zahir* entra «en un boliche cualquiera»²⁰, situado en una calle de Buenos Aires «igual que todas» (laberinto de espejos que refleja las imágenes idénticas de barrios y calles de una ciudad infinita), pide una caña y la paga con la moneda para cerrar el círculo.

1. EL JUEGO ESPECULAR ZAHIR-TEODELINA: ¿MUJER REAL O «DONNA DELLO SCHERMO»?

Borges abre el cuento introduciendo un objeto capaz de contenerlo todo y de poner en cuestión la categoría de representación: se lo ha interpretado como desplazamiento simbólico de la obsesión del protagonista por Teodelina Villar, una mujer que aquel ha amado y que acaba de morir justo antes de recibir la moneda rayada.²¹ El narrador confiesa estar escribiendo esta historia cinco meses después de haber encontrado el Zahir en la madrugada del siete de junio (de un año no precisado) justo después de asistir al velorio de Teodelina, icono de la moda en el Barrio Sur de Buenos Aires, y cuyas fotografías aparecían en todas las revistas de la época. La elección del verbo «obstruían», que introduce el primer distanciamiento de la voz narrativa hacia la mujer, se puede interpretar como un guiño al lector: ya se empieza a intuir que Teodelina es emblema de todo lo superficial, lo efímero,

¹⁹ Z. Gertel, *Borges y su retorno a la poesía*, New York, University Of Iowa y Las Américas Publishing Company, 1968, pág. 24.

²⁰ J. L. Borges, «El Zahir», ob. cit., pág. 102.

²¹ Interesante el paralelismo que establece R. Lagos entre la mujer muerta y la moneda mágica: «Lo que exhibe el texto es una identidad entre Teodelina Villar (muerta) y el Zahir. La necrofilia está aquí oculta por el discurso que no la enuncia. Sin embargo, la estructura del relato, por el contrario, pone al descubierto un innegable nexo entre Teodelina y la moneda. Los dos, la mujer y la moneda, tienen la misma función narrativa de ser “perturbadores”, “enajenadores”. Los dos, mujer y moneda, son percibidos por el narrador como presencias indescifrables e inasibles ante las cuales él se siente indefenso. El narrador recuerda que la mujer fue desdenosa, siempre altiva; se sugiere también el dolor y la ansiedad como consecuencia de esta relación ídolo-adorador. La función del Zahir, del mismo modo, es igualmente perturbadora. Su poder misterioso, su atracción, su prestigio milenario provocan una neurosis obsesiva en el hombre que queda atrapado en su magnetismo». (R. Lagos, *Jorge Luis Borges (1923-1980): laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986, pág. 194)

lo fugaz, que contrasta con lo inmutable del Zahir, como puntualiza Pérez Bernal: «La musa se convertiría en una aristócrata frívola, fetiche de un escritor menor; cuya función en el relato sería, no obstante, la de presagiar el advenimiento del Zahir y conducir al narrador a tener una visión sobrenatural»²². Es tajante la ironía con la cual el autor describe el admirable rigor con que la joven respetaba las normas de su credo, que dependía de los «azares» (una de las palabras-clave en la escritura borgiana) de París o de Hollywood, capitales mundiales de la moda y de la «bella vita».

La inversión de planos y de valores alcanza su clímax con la reiteración (en poliptoton) del adjetivo «ortodoxo», que acompaña una serie de elementos que se repiten al revés para simbolizar cierta circularidad: la ortodoxia, artísticamente desplegada, se transforma —en boca de Teodelina— para definir lo cursi. La descripción llega a la cumbre de lo paradójico en la comparación con Flaubert²³, al afirmar que aquella Madame Bovary portecía «buscaba lo absoluto en lo momentáneo»²⁴, es decir, la trascendencia en la inmanencia, para luego desvelar toda la carga de desesperación escondida por debajo de las mil máscaras con las que procuraba huir de sí misma: vivía en un estado de perenne metamorfosis, cambiando gestos, vestidos, peinados. La clásica ironía borgiana se convierte, aquí, en sarcasmo puro: «La guerra le dio mucho que pensar. Ocupado París por los alemanes, ¿cómo seguir la moda?»²⁵ El verbo «pensar» y el adverbio «estudiosamente», que acompaña sus intentos de quedarse delgada, parecen proporcionar al lector pistas falsas con el propósito de hacerle suponer que por fin se dirá algo a favor de Teodelina; en realidad, la intención es destacar su índole común, que será punida con la humillación pública de la inconsistente mujer, que se podría definir una especie de pre-Zahir puesto que prefigura el carácter ominoso del Zahir, alegoría del insoportable rostro de Dios, cuya contemplación puede conducir a la santidad o a la demencia.

Cuando los tiempos se hacen muy difíciles, ella tiene que «retirarse» y «claudicar» (ambos verbos evocan el campo semántico de la guerra) a causa de las estrecheces económicas y para no competir con muchachas insignificantes: son indicios de su decadencia física los cosméticos que se aplica y de decadencia económica la imposibilidad de utilizar coches. Privada de su vano papel de aparentar para satisfacer las expectativas de los demás, no le queda sino someterse a la afrenta de tener que mudarse a la zona obrera de Buenos Aires. Finalmente Teodelina —consciente de que la muerte constituye la única manera de escapar de esta condición degradante— comete «el solecismo»²⁶ de morir en el Barrio Sur

²² A. M. Pérez, *La imagen femenina en la narrativa de Borges*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2010, pág. 47.

²³ La evocación del novelista francés abonaría aquí el terreno para aludir, por primera vez, a un posible estado de ánimo de la protagonista, el desasosiego, que compartiría con Madame Bovary.

²⁴ J. L. Borges, «El Zahir», ob. cit., pág. 106.

²⁵ *Ibid.*, pág. 107.

²⁶ La figura retórica del «solecismo» procede del gentilicio *soloikos*, aplicado a los habitantes de Soloi, en Cilicia, que hablaban una variedad de griego altamente peculiar. Por consiguiente,

de la capital, denominado así porque, situado al Sur de la Catedral Metropolitana, representa la periferia de la ciudad.

Siguiendo su monólogo interior, el Borges-narrador revela a su lector «activo» que, movido por la que define irónicamente «la más sincera de las pasiones argentinas»²⁷ (se reconoce aquí un propósito cáustico subyacente al constatar que el fingimiento no puede ser una pasión sincera), se había enamorado de aquella mujer descrita —en *Así escribo mis cuentos*— como «bastante trivial, un poco ridícula, venida a menos, tampoco demasiado linda»²⁸. La pregunta retórica «Confesaré que...?»²⁹ implica un desdoblamiento, la presencia de un Superyó que observa y juzga el obrar del yo, que admite ser un presuntuoso, mientras que Teodelina, en cambio, es simplemente una muñeca de aparador que, cuando no puede serlo más, desaparece del escenario. El narrador se detiene luego a describir la escena del velorio, donde explica que los muertos, durante el proceso de corrupción, van recuperando —debajo de las máscaras pirandellianas de su ser «uno, nessuno e centomila»— sus rostros anteriores: de la perfección a la estolidez en el caso de Teodelina (aunque aparezcan intercambiables).

Es en este punto de la narración cuando el protagonista precisa el horario en el que sale del velorio de la difunta (las dos de la mañana) y —actuando como en una especie de *contradictio*— sale de un lugar de llanto y dolor y entra a tomar una caña en un almacén donde tres hombres juegan «al truco» (evidente guiño al lector, y el hecho de jugar a los naipes no puede sino aumentar dicho contraste). Borges construye la historia sin solución de continuidad diegética entre Teodelina y la moneda inolvidable: las dos aparecen dispuestas de tal suerte que se resuelven en emblemas cuyo destino común es modificar la vida del narrador en diferentes niveles hasta el punto de que, solo cuando se libere de la moneda, podrá finalmente dormir tranquilo. Mantendrá su mente ocupada en componer un relato fantástico, el cual encierra algunas *kenningar* (las perifrasis enigmáticas de la literatura escandinava que Borges había estudiado en *Antiguas Literaturas Germánicas*) y se centra en la historia de un asceta que había dedicado su vida a proteger un «tesoro infinito», guardándolo de la «insana codicia» de los humanos.

La liberación del Zahir se basa en el cumplimiento de ciertas condiciones: el olvido se produce durante el proceso de la *inventio* y no de la *lectio*; la ficción alcanza su grado máximo, ya que se trata de un relato fantástico, escrito en primera persona, que cuenta veladamente la historia de la serpiente con apariencia humana que cuida el oro de los Nibelungos. La tarea de escribir el cuento entretiene momentáneamente al protagonista; sin embargo, la neurosis obsesiva vuelve a perseguirlo tan intensamente que no le permite focalizar su atención en otras

el solecismo representa específicamente una «falta de sintaxis»; el narrador sugiere que la vida de Teodelina fue una escritura apegada al código clasista de Buenos Aires: ella, la escrupulosa, fielmente siguió la preceptiva; sin embargo, al final cometió un error sintáctico que se tradujo en un yerro topográfico y social.

²⁷ J. L. Borges, «El Zahir», ob. cit., pág. 107.

²⁸ J. L. Borges, «Así escribo mis cuentos», ob. cit., pág. 29.

²⁹ J. L. Borges, «El Zahir», ob. cit., pág. 107.

monedas: compra una libra esterlina, la pone debajo de una lámpara para copiarla a través de un papel, pero tampoco lo distrae de su idea fija la imagen de San Jorge matando al dragón dibujada en el reverso de la moneda inglesa.

El narrador finalmente opta por consultar a un psiquiatra, hasta descubrir un libro de Julius Barlach, donde encuentra la diagnosis de su «mal». Este texto reúne todos los documentos inherentes a la superstición islámica del «Zahir», término árabe que significa «notorio, visible»; también es, en tal sentido, «uno de los 99 nombres de Dios» y se atribuye a «los seres o cosas que tienen la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente»³⁰. Meadows Taylor, cuyo informe también resulta incluido en el libro de Barlach, cuenta la historia de un tigre mágico, que fue la perdición de cuantos lo vieron, dado que siguieron pensando en él hasta el fin de sus días. Tras una larga digresión, el narrador vuelve al marco diegético principal para transmitir, por un lado, su profunda desesperación al darse cuenta de que nada puede salvarle de esta persecución; y, por otro lado, el intrínseco alivio de saber que no es culpable de su desdicha.

El tiempo, que atenúa los recuerdos, agrava el del Zahir. Hasta el punto de que el narrador, que antes se figuraba el anverso y después el reverso de la moneda, ahora empieza a ver simultáneamente las dos caras, como si la visión fuera esférica y el Zahir campeará en el centro, con una imagen que recuerda la forma del «anillo de Moebius» de Julio Cortázar. La realidad es cada vez más la del Zahir, que se irá apoderando de la vida y de la mente del protagonista, hasta el punto de que este llegará a no sufrir ni por la muerte de Teodelina. El narrador observa que, antes de 1948 (un año después de la publicación del cuento), él ni siquiera sabrá quién fue Borges. De todas formas, en aquella época no se podrá dar cuenta de eso como no percibe el dolor un anestesiado a quien se le abre el cráneo; prevé que no tardará en llegar el momento en que deje de percibir el universo para contemplar únicamente el Zahir. Y concluye con un interrogante abierto que retoma la típica inversión borgiana de los dos niveles vigilia/sueño, realidad/ficción, visión objetiva/distorsionada: «Cuando todos los hombres del mundo piensen, día y noche, en el Zahir, ¿cuál será un sueño y cuál una realidad, la tierra o el Zahir?»³¹

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDELAIRE, C., *La moneda falsa*, Le Soleen de París, 1962.
 BLOCK DE BEHAR, L., *Al margen de Borges*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1987.
 BORGES, J. L., *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1977.
 — *El Libro de Arena*, Madrid, Alianza, 1995.
 — «La biblioteca de Babel», *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1999.
 — «Así escribo mis cuentos», *Curso de teoría y práctica del relato: Técnicas de verosimilitud e intensidad*, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2002.

³⁰ *Ibíd.*, pág.112.

³¹ *Ibíd.*, pág.116.

CERVERA, V., *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

FERNÁNDEZ, C., *Esquema de Borges*, Buenos Aires, Perrot, 1957.

LAGOS, R., *Jorge Luis Borges (1923-1980): laberintos del espíritu, interjecciones del cuerpo*, Barcelona, Edicions del Mall, 1986.

GERTEL, Z., *Borges y su retorno a la poesía*, New York, University Of Iowa y Las Américas Publishing Company, 1968.

LAERA, A., «De la periferia al imperio. Inflexiones de la relación entre ficción y dinero en *El Zahir* y *El otro*», *Variaciones Borges* 23, 2007, págs. 37-50.

PÉREZ, A. M., *La imagen femenina en la narrativa de Borges*, México, Universidad Autónoma del Estado de México, 2010.

RODRÍGUEZ, F., «La educación del olvido», *Borges en diez miradas*, Buenos Aires, Fundación El Libro, 1999, págs. 161-183.

RODRÍGUEZ, J. C., *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares, 2002.

CAPÍTULO 4

Anarquismo y yo: una lectura política de Borges

XAVIER MORÓN DAPENA
University of Colorado at Boulder

Mientras leía un ejercicio de revisionismo histórico en un artículo titulado «Borges y la libertad»¹ editado por el panfleto *Cuaderno de Pensamiento Político* de la FAES (el *think tank* de la derecha española) decidí para oxigenarme la cabeza ir a la compra. A la vuelta, la vida me hizo ayudar a una mujer llamada *Geneve* (luego supe que era madre, trabajaba hasta el embarazo de stripper y era alcohólica), que escapaba de su tercer (y epiléptico) marido, que le había golpeado. Después de este episodio, que espero relatar por extenso en otro lugar, me senté a escribir este artículo y me di cuenta que todo empezaba en Ginebra.

Ginebra. En el significativo amanecer del 14 de junio de 1986. Borges había decidido dar término a sus días en ese lugar. Alejado de la «espada del honor» y del «puñal» del gaucho², de su patria. Él y su reciente esposa se alojaban en el Hotel L'Arbàlete. Sentía un deseo privado de volver. Lo asolaban los renuentes recuerdos de su padre, de la «doble genealogía» que apuntaba Piglia, de un linaje familiar de soldados, de sus abuelos, de los poemas que les escribió, «en lejanas batallas del continente»³. Y posiblemente bisbiseaba «la Bateau ivre» de Rimbaud, que sabía de memoria, pero en una versión apócri-

¹ A. Hernández Moreno, «Borges y la Libertad», *Cuaderno de Pensamiento Político*, núm. 32 (octubre/diciembre 2011), págs. 173-192.

² Ver primera parte «La espada y el puñal» de E. Williamson, *Borges: una vida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004.

³ J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 162.

fa que había aprendido de Marcel Abramowicz su amigo de Ginebra⁴ o ese poema suyo «¿En cual de mis ciudades moriré?/¿En Ginebra, donde recibí la revelación [...]?»⁵, donde descubre «la violencia de la guerra y la violencia del sexo, la hermandad de los poetas y la fraternidad de la carne»⁶ en los últimos años de los violentos años diez. Quizás «de todas las ciudades del planeta, de las diversas e íntimas patrias que un hombre va buscando y mereciendo en el decurso de los viajes, Ginebra me parece la más propicia a la felicidad»⁷.

Es indudable que los relatos de Borges «nacen del contexto socio-político en que vive el autor, pero también se proyectan sobre él, operan sobre él»⁸. Lo Real se inscribe en el cuerpo del texto, se permea en el relato, a pesar de ser nombrado el apóstol de la irrealidad. De dicha inscripción nace esa «escritura como parricidio simbólico»⁹ para el caso concreto de Borges y de su padre, cuya presencia declara constante. La escritura es entendida como el ámbito del diálogo, en el que mutuamente se anulan, se editan, se conversan ambos ciegos, ambos escritores, anarquistas. Con la muerte, Borges se siente «libre del tutelaje paterno»¹⁰, el «Golem de Padre»¹¹ se rebela por fin y mediante la escritura va lentamente matando «al «yo» que era solo el reflejo»¹².

«Mi padre era anarquista»¹³, confesaba. Era Jorge Guillermo Borges, Padre como lo llamaba Georgie, un hombre liberal, de ideas avanzadas y que mantenía vínculos estrechos con el anarquismo de la época. Junto con Macedonio Fernández «se habían propuesto fundar una colonia anarquista en el Paraguay. Mi padre se casó el año 98 y no participó en la colonia»¹⁴. Sobrevolaba una premonición: «muy pronto triunfará el anarquismo; todo va a cambiar y estos títulos no tendrán ningún valor»¹⁵. Este «estudiante de Spencer, un viejo anarquista»¹⁶, promueve una incipiente sensibilidad política al joven Georgie. Spencer postulaba un marcado sentido igualitario en el que la coerción era

⁴ E. Rodríguez Monegal, *Borges una biografía literaria*, México, Fondo de cultura económica, 1987, pág. 105. Originalmente publicada en inglés.

⁵ En el poema «Qué será del caminante fatigado» en J. L. Borges, *Textos Recobrados (1956-1986)*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pág. 215, sigue interrogándose por la ciudad que lo alojará, por el idioma en qué morirá.

⁶ E. Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, núm. 100-101, Julio-Diciembre, 1977, pág. 273.

⁷ J. L. Borges, *Obras Completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pág. 420

⁸ A. Louis, *Borges frente al fascismo*, Bern: Peter Lang, 2007, pág. 310.

⁹ J. Derrida, *La disseminación*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1975, pág. 112 y ss.

¹⁰ E. Rodríguez Monegal, *Borges, una biografía literaria*. México: Fondo de Cultura económica, 1987. Pág. 296.

¹¹ Ídem.

¹² Ídem.

¹³ F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, pág. 119.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 14.

¹⁵ A. Bioy Casares, *Borges*, Barcelona, Destino, 2006, págs. 1438-9

¹⁶ *Buenos Aires Herald*, 6 de febrero de 1980, citado en E. Williamson, *Borges: una vida*, Buenos Aires, Seix Barral, 2004, pág. 499.

los contratos entre pares, y cuyos ensayos se convertirían en la piedra angular del liberalismo británico y el anarcocapitalismo norteamericano. Esa idea del individuo como punto desde el que abordar el universo, experimentarlo, aprehenderlo, radican parte del ideario de Borges. Borges heredará no solo la filosofía política sino también la amistad de Macedonio en cuyas tertulias «acaso nos creíamos anarquistas individualistas, pero Kropotkin o Spencer nos importaban menos que los usos de la metáfora o la inexistencia del yo»¹⁷.

Durante este período que pasa en Europa, principalmente Suiza, y luego España, Borges padece un feroz ultraísmo. El joven tampoco es ajeno ni a la Gran Guerra, que no se sabía primera, ni a los cánticos de la Revolución rusa. Años después confesará «veíamos a la Revolución rusa como una suerte de principio de paz entre todos los hombres»¹⁸. Estos poemas los publica en Suiza y España, como nos mostró Monegal, con títulos como «épica bolchevique», «Trinchera» o «Rusia»¹⁹ y que se niega a incluir más tarde en sus obras completas.

«La trinchera avanzada es en la estepa un barco al abordaje con gallardetes de hurras: mediodías estallan en los ojos. Bajo estandartes de silencio pasan los muchedumbres y el sol crucificado en los ponientes se pluraliza en la vocinglería de las torres del Kremlin; El mar vendrá nadando a esos ejércitos que envolverán sus torsos en todas las praderas del continente. En el cuento salvaje de un arco iris clamaremos su gesta bayonetas que portan en la punta las mañanas»²⁰.

Este poema «Rusia» combina sus intentos ultraístas con los impulsos de sus primeros ensayos de corte Whitman, como le confiesa por carta a Maurice Abramowicz²¹. Con «Gesta maximalista»²² publicado en 1921 en la revista madrileña *Ultra*, manifiesta «un socialismo que todavía no se llamaba comunista»²³. Borges «era todavía un anarquista y un librepensador en favor del pacifismo»²⁴, que «trataba de ser moderno, y quería ser un poeta expresionista»²⁵, que hace reseñas de libros como *Momentum catastrophicum* del Pío Baroja más anarquista. Un libro que «ataca sin piedad la hipocresía de las naciones poderosas que sin dejar de ser imperialistas fuera de fronteras, practican una política doméstica del más cauteloso liberalismo»²⁶.

¹⁷ J. L. Borges, *Miscelánea*, Barcelona: Debolsillo, 2011. Págs. 54-55.

¹⁸ F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, pág. 15.

¹⁹ J. L. Borges, *Autobiografía 1899-1970*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999, pág. 60.

²⁰ *Ibid.*, pág. 57.

²¹ J. L. Borges, *Textos Recobrados (1956-1986)*, Buenos Aires, Emecé, 2003, pág. 56.

²² *Ibid.*, pág. 89.

²³ E. Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, núm. 100-101, Julio-Diciembre, 1977, pág. 272.

²⁴ J. L. Borges, *Autobiografía 1899-1970*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999, pág. 59.

²⁵ F. Sorrentino, *Siete conversaciones con Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Casa Pardo, 1973, pág. 9.

²⁶ E. Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, núm. 100-101, Julio-Diciembre, 1977, pág. 273.

A finales del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, Argentina vive inmersa en la efervescencia del sentimiento anarquista. Erricco Malatesta, conocido intelectual anarquista, se refugiará en el país entre 1885 y 1889²⁷ y su influencia es notoria en el incipiente movimiento ácrata. Dicha efervescencia llevará en 1919, por ejemplo, al periódico anarquista *La Protesta*, a tener una tirada de 15.000 ejemplares. También proliferan las notables diferencias de postulados anarquistas, por ejemplo entorno a lo criollo y al «gauchismo libertario». Mientras que una corriente lo condena «en los aportes del positivismo spenceriano»²⁸ como caracteres de «la barbarie formulada por Sarmiento»²⁹, la primera revista *Martín Fierro* postulaba incorporar al gaucho a la tradición libertaria internacional y reivindicar el carácter nacional como intrínsecamente integrado en el ideario anarquista. Borges retomará al gaucho de forma recurrente, aunque aplicará los rasgos de su anarquismo de corte individual, en ese territorio fronterizo, en el que «el argentino hallaría su símbolo en el gaucho y no en el militar», pues «no se identifica con el Estado. Ello puede atribuirse al hecho general de que el Estado es una inconcebible abstracción»³⁰.

1. EL ANARQUISMO Y EL TIEMPO

Es indudable que los relatos de Borges «operan sobre él»³¹. En este caso operan a un personaje múltiple que es Jorge Luis Borges. Borges nos planteaba un interrogante, no el tiempo, la naturaleza del universo, el lenguaje, si no el interrogante sobre la progresiva aniquilación de la frontera de lo Real y lo literario, a través del juego, la risa (según Foucault), o la melancolía, como la línea definitiva del decurso apocalíptico de nuestras múltiples lecturas que marca Benjamin: «el arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad es decir, la sabiduría, se está extinguiendo»³².

Me dispuse a buscar en la biblioteca entre los tomos de una enciclopedia, para hacerlo más verosímil, la palabra «Anarquismo», y me encontré la siguiente definición «es un conjunto de doctrinas y actitudes centradas en la creencia de que el gobierno es dañino e innecesario»³³. O como dice Chomsky: «una determinada tendencia del desarrollo histórico de la humanidad»³⁴ con el que se combate el

²⁷ P. Ansolabehere, *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011, pág. 81.

²⁸ *Ibíd.*, 114.

²⁹ *Ídem.*

³⁰ J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 162.

³¹ A. Louis, *Borges frente al fascismo*, Bern: Peter Lang, 2007, pág. 310.

³² W. Benjamin, *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 2001, pág. 115.

³³ «Anarchism» (2013), en *Encyclopædia Britannica*. Disponible en: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/22753/anarchism>

³⁴ Rocker citado en N. Chomsky, «Introduction», en D. Guerin, *Anarchism: From the Theory to Practice*, Nueva York, Monthly Review Press, 1970, pág. 7.

«déficit material y cultural»³⁵. El anarquismo trata de quebrar (en determinadas corrientes, de forma violenta) el presente anticipándose y tiende, a diferencia del fascismo, al futuro, como señala Chomsky³⁶, como si fuera un relato fantástico, que se instala en el principio de la incertidumbre. La ficción crítica del autor argentino ha vuelto constante la renuencia del tiempo, ya sea en sus ensayos especulativos o sus relatos performativos o conferencias, integrada en la propia condición de la escritura, como el «parricidio simbólico». Y ese relato (la categoría real o ficticia es una ilusión que gusta a la Academia) revelaría, liberado «de su orden lineal, del gran juego sintáctico de la concordancia del tiempo», la denostada y «vieja obediencia temporal»³⁷. Subyace bajo sus ficciones la total libertad del tiempo narrativo, a partir de la aceptación de ese «anacronismo esencial». Borges regurgita esa «libertad puramente formal, dosificada, regulada y concedida»³⁸ y profesa quizás al mismo tiempo esa «ficción de libertad, individualista, mezquina y egoísta [...] y las demás escuelas del liberalismo burgués». No nos puede extrañar que el anarquismo moderno se defina como «la confluencia de las dos grandes corrientes que durante y desde la Revolución francesa fueron y vienen encontrando tal expresión característica en la vida intelectual de Europa: socialismo y liberalismo»³⁹. Será la vertiente liberal, preconizada por Herbert Spencer y su *El hombre versus el estado* (victimización de la colectivización, el individuo y no la comunidad, frente al estado), que herederá de su padre.

Aunque acusado de escamotear sus juicios políticos y «adolecer de irrealidad», la «militancia» borgesiana⁴⁰ rastrea, de una forma más o menos volitiva, los ideologemas, sus dispositivos en el ámbito textual y cultural, siempre desde la perspectiva argentina. Así podemos encontrar resonancias a sistemas totalizadores en «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» o «La lotería de Babel»; referencias directas a la guerra como Otto Dietrich zur Linde, responsable del campo Tarnowitz⁴¹, de «Deutsches Requiem» o Yu Tsun, el espía alemán de origen chino, de «El Jardín de los senderos que se bifurcan»; y otras manifestaciones (más claramente políticas, pues, parece, no media la ficción) «oblicuas» a través de esa «engrasada maquinaria de reflexión contra el Nazismo»⁴² que era *Sur* y también *El Hogar* y *La Nación*⁴³.

³⁵ Ídem.

³⁶ Ídem.

³⁷ M. Foucault, *Obras Esenciales, Volumen I. Entre filosofía y literatura*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 263

³⁸ M. Bakunin, «La Comuna de París y la noción de Estado», disponible en <http://miguelbakunin.wordpress.com/2008/01/22/la-comuna-de-paris-y-la-nocion-de-estado/>

³⁹ N. Chomsky, «Introduction», en D. Guerin, *Anarchism: From the Theory to Practice*, Nueva York, Monthly Review Press, 1970, pág. 7.

⁴⁰ A. Louis, *Borges frente al fascismo*, Bern, Peter Lang, 2007, págs. 24-25.

⁴¹ «Deutsches Requiem» en J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág.

⁴² A. Gómez López-Quiñones *Borges y el Nazismo: Sur (1937-1946)*, Granada, Universidad de Granada, 2004, pág. 13.

⁴³ Para un clarificador recorrido de sus aportaciones entorno al nazismo ver A. Louis, *Borges frente al fascismo*, Bern, Peter Lang, 2007, págs. 33-36.

Uno de los ámbitos de la batalla es el creciente antisemitismo y la beligerancia de la sociedad argentina. Su posición queda explicitada cuando escribe «Yo, Judío» en la revista *Megáfono* el 12 de abril de 1934⁴⁴ en el que se piensa judío, para responder a la insinuación presentada en la revista *Crisol* en el número del 30 de enero del mismo año y plantear el desvarío racista de tales taxonomías. En 1938, en una de sus reseñas en *El Hogar*, Borges se queja de que «el anarquismo no tiene cabida en sus páginas» y manifiesta que el «fascismo y comunismo – nadie lo ignora– abominan por igual la democracia»⁴⁵. En ese mismo año reseña *Ends and Means* de Aldous Huxley, en el que ejemplifica la deriva fascista de las sociedades democráticas y su carrera armamentística. En la reseña de *The Brothers* de H. G. Wells, la pueril parábola de la guerra civil española protagonizada por dos hermanos gemelos enfrentados, Borges destaca que «Marx apesta de olor a Herbert Spencer y Herbert Spencer apesta de olor a Marx»⁴⁶. Esta es la diseminación en la batalla textual borgesiana contra el fascismo, contra aquellos que «aplaudieron los prodigios de la *Blitzkrieg*»⁴⁷. El ámbito de esta batalla son los discursos (Foucault), en los que se aborda la historia con la metralla de la «generación de orden simbólico que se oponga» al que detenta el poder⁴⁸. Borges no cree en la Verdad (o esa ficción que gusta a la Academia), erradica toda frontera entre literatura y verdad y colisiona los poderes de la ficción y las estructuras simbólicas cediendo al lector el ejercicio de su legitimidad o su ausencia, el ejercicio de su lectura.

2. CONSANGUÍNEOS DEL CAOS

Borges se decidirá a entablar una discusión que «resulta imposible porque las fechorías que imputo a Hitler son encantos y méritos para él»⁴⁹ contras los «Consanguíneos del caos»⁵⁰. Con «Definición de un germanófilo» que se publicaría en la primera página de *El Hogar*, Borges realiza un acto político «antifascista»⁵¹. Posteriormente, en «Anotación al 23 de agosto de 1944», famosa pues forma parte de *Otras Inquisiciones*, manifiesta:

El nazismo adolece de irrealidad, como los infiernos de Erígena. Es inhabitable; los hombres sólo pueden morir por él, mentir por él, matar y

⁴⁴ J. L. Borges, *Textos Recobrados (1956-1986)*, Buenos Aires, Emecé, 2003, págs. 89-90.

⁴⁵ «Guide to the philosophy of Morals and Politics de C. E. M. Joad», en J. L. Borges, *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 977.

⁴⁶ J. L. Borges, *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 929.

⁴⁷ J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 727.

⁴⁸ A. Louis, *Borges frente al fascismo*, Bern: Peter Lang, 2007, pág. 29.

⁴⁹ J. L. Borges, *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 1086.

⁵⁰ J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 727.

⁵¹ E. Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, núm. 100-101, Julio-Diciembre, 1977, pág. 280.

ensangrentar por él. Nadie, en la soledad central de su yo, puede anhelar que triunfe. Arriesgo esta conjetura: *Hitler quiere ser derrotado*⁵².

Puede resultar contradictorio, sin embargo esta inquebrantable defensa del bando aliado desembocará en un progresivo escepticismo de la democracia. En agosto de 1946, tras el ascenso al poder de Perón, Borges es promovido a inspector de pollos y conejos en un mercado de la Calle Córdoba, desde su modesto puesto de auxiliar en la biblioteca municipal Miguel Cané⁵³. Se vengaba Perón (o su maquinaria) así de los distintos manifiestos firmados por Borges. Inquerido el funcionario de turno, Borges obtiene una pregunta por respuesta: «¿fue usted partidario de los aliados?». «Sí», respondió Borges. «Entonces, ¡qué quiere!»⁵⁴.

Presenciamos un movimiento de apoyo al escritor argentino, tras este suceso. La SADE, la asociación de escritores presidida por el comunista Leonidas Barlett, ofrece una comida en apoyo a Borges por su enfrentamiento con Perón. Barlett en su discurso sostenía «nos hemos congregado en torno de esta mesa para desagaviar, en la persona de Jorge Luis Borges, a los escritores argentinos agredidos por su activa defensa de la cultura. Su obra y su conducta acreditan con exceso la representación que tácitamente le acuerda nuestro afecto y nuestra admiración»⁵⁵. A lo que responderá Borges con un claro alegato:

las dictaduras fomentan la opresión, las dictaduras fomentan el servilismo, las dictaduras fomentan la crueldad; más abominable es el hecho de que fomenten la idiotéz. Botones que balbucean imperativos, efigies de caudillos, vivas y mueras prefijados, muros exornados de nombres, ceremonias unánimes, la mera disciplina usurpando el lugar de la lucidez... Combatir esas tristes monotonías es uno de los muchos deberes del escritor»⁵⁶.

En 1947 Borges y Bioy escriben «La Fiesta del Monstruo»⁵⁷ una reescritura del relato de Echeverría «El matadero», en el que se busca una premeditada identificación de Rosas con el Monstruo Perón. Sigue la misma estructura, que podemos encontrar también en el relato «El niño proletario» de Osvaldo Lamborghini, en este particular género de cuentos de la turbamulta, y en el que, en el caso concreto de «La Fiesta del Monstruo», una turba de adoradores

⁵² J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 727.

⁵³ Para percibir las omisiones leer J. L. Borges, *Autobiografía 1899-1970*, El Ateneo, Buenos Aires, 1999, pág. 112, frente a por ejemplo

⁵⁴ Victoria Ocampo, citada en J. L. Borges, *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 669.

⁵⁵ E. Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, núm. 100-101, Julio-Diciembre, 1977, pág. 284.

⁵⁶ J. L. Borges, *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 670.

⁵⁷ J. L. Borges, *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé 1991 (1979), pág. 392.

de Perón asesina a un estudiante judío en la Plaza de Mayo. Es este manifiesto antiperonismo lo que le lleva a justificar la dictadura de Videla. Bioy Casares nos cuenta la siguiente anécdota: «alguien sostuvo que los obreros estaban dispuestos a morir por Perón, que el mito había arraigado en el pueblo, etc. Borges le respondió: «vea, la revolución se ganó porque había gente dispuesta a morir por la libertad y nadie a morir por Perón»⁵⁸. O el más clarificador y del que da cuenta Bioy, también en sus *Diarios*: «la gente gime contra el peligro de la dictadura militar, porque la democracia no funciona. Mientras la democracia no funcione no hay nada que temer. El peligro es que la gente vaya a las urnas. Así como un feto no puede votar, los peronistas, comunistas y radicales deberían abstenerse insanos; electoralmente insanos. ¿Qué más prueba de su incapacidad querés?»⁵⁹.

Monegal lo exonera, por el progresivo empeoramiento de su ceguera y su salud, lo que produce un aislamiento condicionado por la conservadora figura de su madre. Como dice Monegal: «a partir de 1956, las opiniones políticas de Borges dejan de tener algo que ver con la realidad argentina, o mundial»⁶⁰. Producto de esta deriva se afilia al partido conservador, aunque siga postulando un itinerario manifiestamente antiburócrata: «creo que con el tiempo mereceremos que no haya gobiernos»⁶¹. De alguna forma se desprende del lastre, el escritor marginal y anarquista pasa a ser «un escritor oficial, conservador, representante de una oligarquía que prefiere cualquier gobierno al juego democrático libre»⁶². Depuesto Perón, es elegido en 1955 como director de la Biblioteca Nacional, cargo que ostentará durante 18 años y desde el que percibe el progresivo impacto internacional de la obra de Borges.

Varios años más tarde, cuando las elecciones reponen el peronismo en el poder, Borges saluda el golpe militar «por fin tenemos un gobierno de caballeros»⁶³. con El 30 de agosto de 1976, a la revista *Cambio 16* publicó una entrevista en la que confesaba que había agradecido a Videla, en la recepción que le había dado a él y otros escritores (entre los que se encontraba Ernesto Sábato), «he venido a agradecerle personalmente General lo que usted ha hecho por la patria, salvándola del oprobio»⁶⁴. Unos años antes Borges había dedicado un libro de autoría compartida a Lugones uno de sus referentes ineludibles, tanto desde una perspectiva literaria como política. «Ese socialista o mejor

⁵⁸ A. Bioy Casares, *Borges*, Barcelona, Destino, 2006, pág. 149.

⁵⁹ *Ibid*, pág. 764.

⁶⁰ E. Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, núm. 100-101, Julio-Diciembre, 1977, pág. 286.

⁶¹ J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 1022.

⁶² E. Rodríguez Monegal, «Borges y la Política», *Revista Iberoamericana*, vol. 43, núm. 100-101, Julio-Diciembre, 1977, pág. 286.

⁶³ M. E. Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1984, pág. XXX

⁶⁴ H. Salas, «Borges político», *Revista de Occidente*, Madrid, julio de 1999, pág. 72.

ese anarco»⁶⁵, como lo denominaba Rubén Darío en sus primeros tiempos, había tenido un itinerario político muy particular, para acabar en una profunda conversión fascista. Ante estos devaneos, Borges sostiene que Lugones «exaltó la espada porque la creyó necesaria para la redención de la patria»⁶⁶, en cierta medida exonerándolo o anticipando su propia exaltación. Borges, como su personaje Morell, «no iba a dejarse confundir con esos anarquistas»⁶⁷ de la «dinamita», y a pesar del miedo que «la máquina del estado inspiraba a Spencer»⁶⁸, abraza finalmente la «espada». En septiembre de 1976 es recibido por Pinochet y pronuncia el siguiente discurso terrorífico de aceptación del *Honoris Causa* de la Universidad de Chile:

Hay un hecho que debe conformarnos a todos, a todo el continente, y a acaso a todo el mundo. En esta época de anarquía sé que hay aquí, entre la cordillera y el mar, una patria fuerte. Lugones predicó la patria fuerte cuando habló de la hora de la espada. Yo declaro preferir la espada, la clara espada, a la furtiva dinamita. Y lo digo sabiendo muy claramente, muy precisamente, lo que digo. Pues bien, mi país está emergiendo de la ciénaga, creo, con felicidad. Creo que mereceremos salir de la ciénaga en que estuvimos. Ya estamos saliendo, por obra de las espadas, precisamente. Y aquí ya han emergido de esa ciénaga. Y aquí tenemos: Chile, esa región, esa patria, que es a la vez una larga patria y una honrosa espada⁶⁹.

3. «CUATRO SON LAS HISTORIAS...»⁷⁰

Unos años más tarde todo había cambiado y Borges comenzó a manifestar ciertas reticencias para con los militares ante sus licencias asesinas. Abre los ojos porque «en mi caso, un día vinieron a casa las Madres y Abuelas de Plaza Mayo a contarme lo que pasaba»⁷¹. Y es que «la represión oficial fue terrible... terrible... Sábado ya ha recibido siete mil acusaciones: ¡siete mil! De gente secuestrada por el gobierno, torturada y luego asesinada... ¿Me entiendes? Asesinada. Tiraban los cadáveres desde aviones al río y han descubierto

⁶⁵ Citado en P. Ansolabehere, *Literatura y anarquismo en Argentina (1879-1919)*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2011, pág. 154.

⁶⁶ J. L. Borges, *Obras Completas en colaboración*, Buenos Aires, Emecé 1991 (1979), pág. 493.

⁶⁷ J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 299.

⁶⁸ J. L. Borges, *Miscelánea*, Barcelona, Debolsillo, 2011, pág. 432.

⁶⁹ Borges citado en V. Teitelboim, *Los dos Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, Santiago de Chile, 1996, pág. 213.

⁷⁰ «Cuatro son las historias. Durante el tiempo que nos queda seguiremos narrándolas, transformadas» en J. L. Borges, *Obras Completas 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, 1974, pág. 1128.

⁷¹ M. E. Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1984, pág. 231.

cementerios, cárceles... en todas partes, fuera de Buenos Aires, por el sur, por todos lados»⁷², recuerda horrorizado Borges.

En los años diez galopa con la Revolución, se vive anarquista. Los índices de referencialidad tienden al declive después de 1947, siguiendo a Louis, y se pasa de la atenuación y la desaparición a «la vacilación entre ficción y documento

[que] se transforma en uno de los componentes del relato»⁷³, desde 1956 vive subyugado por su fervor antiperonista y finalmente en el 1976 abraza las dictaduras. Este «escéptico político»⁷⁴ asiste el 22 de julio de 1984 a la sesión en la que estaba dando testimonio Víctor Melchor Basterra, un hombre secuestrado por los militares durante cuatro años, en el que narró las múltiples torturas y castigos. Al final «yo he descreído de la democracia mucho tiempo pero el pueblo argentino se ha encargado, felizmente, de demostrarme que estaba equivocado»⁷⁵.

En abril de 1980, concede una entrevista, al ser preguntado por su ideario político, Borges, con la habitual mirada en el infinito, responde: «soy anarquista. Siempre he creído fervorosamente en el anarquismo. Y en esto sigo las ideas de mi padre. Es decir, estoy en contra de los gobiernos, más aún cuando son dictaduras, y de los Estados»⁷⁶. Ante esta ductilidad borgesiana, Vázquez Montalbán la podrá resumir así: «he aquí una pauta de pensamiento y conducta que el joven Borges aprendió cuando era anarquista de izquierdas y que el viejo Borges olvidó cuando se hizo anarquista de derechas»⁷⁷ y que legitiman las críticas de Louis en su estudio *Borges ante el fascismo* por anclarse estas en el plano textual o cultural, pero carente de la militancia que el ámbito de la cultura exige, entendido como «un campo de batalla constante»⁷⁸.

Reflexiono y no creo llegar a una conclusión. El anarquismo remarca la necesidad de una superación de la ignorancia, preparar al proletariado, a las masas instrumentales «como fuerza militante constituyente»⁷⁹ (y esto creo que es una labor nuestra como docentes, por el lugar que ocupamos en la estructura social, actuar como intelectuales orgánicos como Gramsci, es decir, no debemos ser reproductores de los modelos ideológicos de la dominancia). Este problema que instala el anarquismo y el socialismo en su génesis, la imposi-

⁷² V. Teitelboim, *Los dos Borges*, Buenos Aires, Sudamericana, Santiago de Chile, 1996, págs. 220-221.

⁷³ A. Louis, *Borges frente al fascismo*, Bern: Peter Lang, 2007, pág.187.

⁷⁴ E. Canto, *Borges a contraluz*, Madrid, Espasa Calpe, 1989, pág. 200.

⁷⁵ M. E. Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, Buenos Aires, Javier Vergara Editor, 1984, pág. 229.

⁷⁶ J. Soler Serrano, «Entrevista a Borges», (1980). Disponible en: <http://vimeo.com/74139878>

⁷⁷ M. Vázquez Montalbán, «Borges», *El País*, 26 de agosto de 1985. Disponible en: http://elpais.com/diario/1985/08/26/ultima/493855204_850215.html

⁷⁸ Stuart Hall, «Notes on Deconstructing the Popular», en R. Samuel (ed), *People's History and Socialist Theory*, London, Routledge, pág. 233.

⁷⁹ Rocker citado en N. Chomsky, «Introduction», en D. Guerin, *Anarchism: From the Theory to Practice*, Nueva York, Monthly Review Press, 1970, pág. XX.

bilidad de avance, también lo somatiza Borges. Para Borges descreído de la «democracia, ese curioso abuso de la estadística»⁸⁰, la educación personal sin fin y la biblioteca ofrecen su propia oportunidad de reparación, pero nada más lejos de sí mismo. Él insiste: «para mí el Estado es el enemigo común ahora; yo querría [...] un mínimo de Estado y un máximo de individuo»⁸¹, sin saber con qué ficción quedarnos de Borges. O más que ficción, interrogarnos sobre qué Borges.

Paso a la ficción estatal española. Según el artículo de la FAES del que hablaba al principio, los argentinos de principios del siglo xx «padecían la misma enfermedad que algunos se empeñan en inocular en España: La «memoria histórica»»⁸². Como Borges, todo Estado fabrica, manipula y genera su propio relato en beneficio del consenso y por su propia supervivencia. Para Piglia «la literatura construye relatos alternativos, en tensión con ese relato que construye el Estado, ese tipo de historias que el Estado cuenta y dice»⁸³.

Mientras se producen sentencias contra la libertad individual y de pensamiento en las que se crean grupos «terroristas» *ad hoc*, como el silenciado caso del independentismo gallego; mientras las acciones del Comando Mateo Morral, de tendencia anarquista, son catalogadas de «atentados»; mientras el Estado genera un discurso del oprobio y, sobre grupos amparados por el Consejo Europeo, utiliza el calificativo «Nazi»; parte de la financiación de la FAES corre a cargo del erario público, en calidad de «subvención», y grupos fascistas campan sus águilas y violentan actos oficiales agrediendo a niños y adultos en actos apenas «vandálicos». Palabras todas ellas inscritas en ese relato de la «ficción estatal».

Hacia el final «sé que volveré siempre a Ginebra, quizá después de la muerte del cuerpo»⁸⁴. Hace unos meses desde su sede en esa ciudad, la *Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos* solicitó formalmente al Estado español la derogación de la «Ley de Amnistía de 1977», pergeñada junto a ese relato que se dio en llamar «Transición española», que ampara a los criminales que perpetraron «la desaparición de más de 114.000 españoles y 30.000 niños robados durante la Guerra Civil y la dictadura»⁸⁵. Es tiempo, pues, de interrogarnos sobre esta verdad, sobre esta ficción, sobre qué Borges seremos.

⁸⁰ J. L. Borges, *Obras Completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989, págs. 121-122.

⁸¹ J. L. Borges; O. Ferrari, *En Diálogo I*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, pág. 220.

⁸² A. Hernández Moreno, «Borges y la Libertad», *Cuaderno de Pensamiento Político*, núm. 32 (octubre/diciembre 2011), pág. 179.

⁸³ R. Piglia, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, pág. 22.

⁸⁴ J. L. Borges, *Obras Completas 1975-1985*, Buenos Aires, Emecé, 1989, pág. 420.

⁸⁵ N. Junquera, «España se resiste a juzgar el Franquismo», *El País*, 5 de Octubre de 2013. Disponible en http://politica.elpais.com/politica/2013/10/05/actualidad/1380995739_548039.html

CAPÍTULO 5

Cortázar *versus* Cortázar. El doble literario como estrategia

LAURA VERA MARTÍN

Las perspectivas de estudio de la obra de Julio Cortázar pueden llegar a ser infinitas. En el presente trabajo queremos ofrecer unas pinceladas de la aparición del doble en la literatura del escritor argentino. Siendo una herramienta recurrente en su obra, el uso del doble literario llega a convertirse en ocasiones en una obsesión, a través de la cual el lector puede llegar a involucrarse activamente en ese juego de espejos. Estudiando algunos de sus relatos y novelas se expondrá qué tipo de doble emplea Cortázar.

1. EL CONCEPTO DE SUJETO

La filosofía cartesiana identificó el concepto sujeto con una sola entidad, la consciencia. Sigmund Freud se atrevería a añadir tres siglos después el plano del inconsciente al intrincado mundo de la personalidad. Hoy día la multiplicidad de planos a la hora de estudiar el sujeto está más que aceptada, y si bien la terminología y los límites son aún fruto de debate, no se cuestiona la complejidad de niveles de la mente humana.

Puesto que la literatura parte desde, para y en torno a un sujeto, no podemos desligarla de las circunstancias que rodean su definición. Con Freud primero, y con Lacan posteriormente, el sujeto se ha visto multiplicado en un sentido interno que expone su complejidad. Desde el momento en que necesitamos manejar la realidad, empleamos categorías teóricas o gramaticales, y con ellas se pierde necesariamente el conjunto completo que compone el individuo.

Para Lacan es el inconsciente el responsable de la utilización y comprensión del lenguaje. Por esta razón, califica el lenguaje de simbólico: se abre una falla entre la realidad y el término que empleamos para nombrarla, que nunca puede corresponderse en su totalidad con lo que intenta representar. Aparece una escisión entre lo real y lo simbólico. El significante es necesario para manejar y pensar lo real, pero al mismo tiempo su utilización sesga el sentido del significado. En cierto modo, el sujeto debe desaparecer, ocultarse en el lenguaje para poder ser aprehendido mentalmente. El lenguaje, siendo abstracción, conforma al mismo tiempo una parte inconsciente de la mente. Imprescindible en el plano comunicativo.

2. LA FRAGMENTACIÓN DEL YO

Cortázar no ve posible representar la profundidad de un carácter, la complejidad de una personalidad, sin establecer una serie de niveles para encuadrar sus personajes y sus historias. El desdoblamiento de historias y personajes se convierte en un instrumento casi elemental, desautomatizando la percepción del lector más precavido. Loza Sanjinés hace referencia a esta aclaratoria cita de Lacan: «El sujeto puede aparecer como un punto de fuga ordenador de un horizonte que tiene que ver con la Literatura estrechamente, pues la Literatura, en tanto discurso, genera su propio sujeto o sujetos.» (Loza: 1).

En el ámbito literario, podemos encontrar los primeros desdoblamientos de personalidad desde el siglo XVIII, con el romanticismo alemán e inglés. Estos vienen plasmados a través de vampiros, monstruos y demás criaturas fantásticas. Se trata de seres que se esconden de la humanidad, pero inevitablemente tienen que convivir en cierto grado con ella. Surge así una esquizofrenia derivada de esa vida secreta y a medias (Martín: 30-79). No será hasta las vanguardias del siglo XX cuando realmente evoluciona este recurso literario, y los cambios de plano de consciencia se convierten en una herramienta narrativa. De la mano de las teorías lacanianas, el arte empieza a pensar el ser humano como un sujeto contradictorio y difícil de comprender, repleto de niveles ininteligibles que hacen de la mente un objeto sumamente atractivo.

Los personajes comienzan a abandonar la planicie maniqueísta y estereotipada, y se empiezan a alejar de Propp para acercarse a una combinación excéntrica y bipolar de sus funciones. Un mismo sujeto puede representar las contradicciones internas propias de un ser humano de a pie: nadie está libre de pecado, la pureza del estereotipo quedará para la novela romántica. Por el contrario, se introduce un elemento metafísico que hace del sujeto literario una vía para reflexionar filosóficamente la realidad, dotando a los personajes de una profundidad inexplorable.

Víctor Herrera, en su obra *La sombra del espejo*, diferencia tres tipos de desdoblamiento en el personaje literario. En primer lugar, el álter ego, más centrado en el estudio psicológico de una personalidad que intenta parecerse

a otra física y psicológicamente. En segundo lugar el *Fetch*, término surgido en Escocia y que representa a un personaje que viene a buscar a los seres humanos para llevarlos a la muerte. El tercero es el *Doppelgänger*, nacido en el romanticismo alemán y que sugiere la fragmentación de un ser en posibilidades desconocidas. Este término, empleado por primera vez por el escritor alemán Jean Paul, significa literalmente «El que camina al lado». Será este tercer tipo de desdoblamiento el que manejemos para estudiar la obra de Cortázar.

3. EL DESDOBLAMIENTO COMO ESTRATEGIA EN LA LITERATURA DE CORTÁZAR

En la obra de Julio Cortázar no podemos hablar de una fragmentación del yo como tal, que se acercaría en cierto modo a la esquizofrenia y los trastornos de personalidad, pero sí de ciertas variaciones vitales que se corresponden con un desdoblamiento. De hecho, Cortázar emplea juegos de combinaciones o jugadores múltiples: el ajedrez, el billar, la rayuela, los anagramas, etc.

El doble se convierte así en la apertura de una nueva realidad, en la ampliación de determinados aspectos del yo, empleando un doble literario más metafísico que psicológico.

La literatura de Cortázar tiene un firme tinte Heideggeriano que lo empuja a buscar la *Existencia Verdadera* y a rechazar aquella existencia que se limita a sobrevivir y a conformarse, sin aportar nada a la realidad. El acto de creación se propone como la mayor aportación que se puede hacer para alcanzar dicha existencia: ampliar las propias posibilidades vitales aunque sea a través de la escritura. Esta búsqueda de la Verdad con mayúscula, se extiende a todos los ámbitos. Cortázar emplea la deconstrucción del sujeto a través del lenguaje para poder llegar a aquellos niveles que, de otro modo, no podría alcanzar. Las *fallas del lenguaje* de las que habla Lacan (Hoezen: 4), el poder de las palabras, reside precisamente en que a través de ellas y de su uso, podemos llegar a conocer algo más del plano inconsciente del sujeto. El inconsciente sería pues el lugar donde se almacenan los deseos no satisfechos, y el doble literario, la representación de lo que *se podría ser* y no se es.

Víctor Herrera diferencia ocho formas en las que puede aparecer el doble literario:

1. Confusión de personalidades por similitud de apariencia física.
2. Identificación por familia y linaje.
3. Reproducción de una imagen.
4. Fragmentación metafísica de personalidad.
5. Oposición de personalidades, donde el doble sería el complementario.
6. Doble rival.
7. Persecución por miedo a conocerse.
8. Doble como emisario de la muerte o la locura.

Como decíamos, Cortázar no emplea la fragmentación del sujeto al uso, sino que en sus relatos el personaje real y su reflejo tienen por lo general una importancia similar, la subordinación de uno a otro es efímera e intercambiable, y hay ocasiones en las que ni siquiera llegamos a distinguir quién es el doble de quién. El mismo Julio concebía la realidad como incompleta, y proponía con sus imágenes la necesidad de ampliar las posibilidades vitales. La única forma de vivir otras vidas es, efectivamente y al modo heideggeriano, creándolas en su más amplio sentido.

Las estrategias narrativas que emplea Cortázar son extensas: desde la duplicación de identidad, hasta la transformación del narrador para saltarse el eje espacio-temporal, o la fragmentación de la estructura de la obra que se da tanto en *Rayuela* como en *62/Modelo para armar*. La aparición del doble suele llevar consigo la existencia de una realidad paralela, que en un principio parece fantástica, pero que normalmente acaba mostrándose como la auténtica. Lo cotidiano no queda nunca anclado en el relato cortaziano, y lo irreal puede sustituir en cualquier momento a lo real de la forma más verosímil.

4. EL DOBLE EN LOS CUENTOS

En sus relatos podemos analizar algunos de los tipos de doble literario a los que nos referíamos antes. Brevemente, podemos hacer un recorrido por algunos de los más evidentes para demostrar el uso y la funcionalidad del doble en cada historia.

En *Una flor amarilla* un hombre cuenta cómo se ha encontrado en un autobús con un niño que era él mismo, comprendiendo así la inmortalidad del ser humano a través de un acto similar a un «renacimiento». La obsesión por esta vida repetida lo lleva a relacionarse íntimamente con la familia del niño, atormentado en la certeza de que este repetirá su desgraciada vida. Sin embargo el niño muere a causa de una enfermedad, y el protagonista, aunque inicialmente se siente aliviado al saberse el primer mortal, finalmente la angustia se superpondrá a cualquier sentimiento. El desaliento de saber que su existencia no se repetirá más. El doble representa aquí el anhelo humano de permanecer de un modo u otro en el mundo, una vez que hayamos muerto. El legado es precisamente ese doble que supuestamente todos tenemos, y el hombre se torturará al darse cuenta que su ciclo se ha roto para siempre. Aquí vemos representados varios tipos de doble literario: confusión de personalidad por similitud de apariencia física, persecución del doble y reproducción de una imagen, la imagen del hombre que se ve a sí mismo en el niño.

En *Usted se tendió a tu lado* se narra la escena entre una madre y un hijo adolescente, cuya relación se está viendo transformada por la pubertad de este. La estrategia narrativa se basa en la alternancia correlativa del uso de usted para hablar de la madre, y de la segunda para hablar del hijo. Lo original de esta estructura es que no alterna párrafos en una u otra persona, como cabría esperar, sino que para componer una imagen el narrador es continuo e incluye ambas personas en

la misma construcción, como si el narrador mantuviera un diálogo paralelo con cada uno de ellos. Los personajes son dos, pero parecen conformar dos caras de un mismo ser:

Usted se levantó y la seguiste a unos pasos, esperaste que se tirara al agua para entrar lentamente, nadar lejos de ella que levantó los brazos y te hizo un saludo, entonces saltaste al estilo mariposa y cuando fingiste chocar contra ella usted lo abrazó riendo (Cortázar, 1994: 130).

Este tipo de desdoblamiento no se adentra en el plano metafísico de la identidad, sino que refleja de forma dinámica las jerarquías y las relaciones entre la madre y el hijo. Del mismo modo, los personajes son dos, pero parecen conformar dos caras de un mismo ser, cuya unidad se ve en peligro con la llegada de la pubertad del hijo.

En *La Salud de los enfermos* lo que parece ser, se convierte en lo opuesto: la madre enferma vive sus últimos días engañada, pensando que su hijo está en el extranjero, sin ser consciente de que en realidad ha muerto. Al final del relato, sin embargo, se da por hecho que el hijo está vivo, la madre sana, y el resto de personajes está enloquecido. El desdoblamiento se da en un plano superior del relato, llegando a confundir la lógica de lectura que se ha seguido. Cortázar transforma lo extraordinario en cotidiano, y la falta de cordura de la enferma acaba mostrándose como la locura absoluta de quienes la rodean. Rompe el cristal por el que narra la historia, para destruir también la lógica lineal del relato.

Los siguientes cuentos podríamos agruparlos en un mismo tipo de dobles literarios, introducidos todos ellos a través de un cambio de espacio-tiempo, traspasos de personalidad, y de saltos que el narrador lleva a cabo con la máxima naturalidad.

En *Lejana*, Alina Reyes relata en su diario cómo siente que hay una *otra* que es ella misma, pero que vive en Budapest, pasa frío y es maltratada. Ella y esa otra mantienen una relación sensorial que no se ajusta a la racionalidad en absoluto, pero que el escritor también expone sin cuestionar. Obsesionada por esas vivencias que ambas comparten, decide ir a buscarla en un acto de solidaridad. La búsqueda, combinada con el desdoblamiento de la realidad, es uno de los elementos clave en la obra de Cortázar. Tanto en sus cuentos como en las dos novelas que trataremos más adelante, *Rayuela* y *62/Modelo para armar*, la búsqueda es una de las piedras angulares de las historias.

Así es peor, cuando conozco algo nuevo sobre ella y justo estoy bailando con Luis María, besándolo o solamente cerca de Luis María. Porque a mí, a la lejana, no la quieren. Es la parte que no quieren y cómo no me va a desgarrar por dentro sentir que me pegan o la nieve me entra por los zapatos cuando Luis María baila conmigo y su mano en la cintura me va subiendo como un calor a mediodía, un sabor a naranjas fuertes o tacuaras chicoteadas, y a ella le pegan y es imposible resistir y entonces tengo que decirle a Luis María que no

estoy bien, que es la humedad, humedad entre esa nieve que no siento, que no siento y me está entrando por los zapatos (Cortázar, 1994: 198).

Cuando finalmente Alina se encuentra con su doble, las personalidades se transvasan: la doble pasa a ser la original, y viceversa. La doble acaba ocupando el lugar de la que el lector ha considerado todo el tiempo «original», y esta ha quedado enjaulada en un cuerpo y una vida que no son suyos, y por los que probablemente llevará una existencia desgraciada. Ha salvado a su doble, pero sin querer se ha sacrificado a ella misma para conseguirlo.

En *Continuidad de los parques*, el lector interno acaba convirtiéndose en la víctima del relato que está leyendo: tenemos a un personaje que se convierte en personaje de su propia lectura, y que además lee cómo está a punto de ser asesinado. La sensación que nos transmite es que estamos en el espejo dentro del espejo, y que nosotros mismos podemos ser atacados en cualquier momento por el asesino que se acerca al protagonista. Los planos de lectura se multiplican de este modo a voluntad del autor, y solo él puede decidir cuándo se llega a la última muñeca rusa.

La noche bocarriba narra paralelamente la historia de un chico que ha tenido un accidente de moto, y la de un indígena moteca que huye de los aztecas. En la confusión del dolor, el chico alterna la realidad del hospital con el sueño reiterado de ser un moteca huyendo en las guerras floridas. Finalmente, y al contrario de lo que nos había transmitido en un principio, el doble se convierte en el personaje real, y el chico que ha tenido el accidente de moto queda como una pura alucinación del indígena. Esta existencia paralela de realidades, acaban por confluír para desgracia del personaje «original». El doble suele tomar fuerza, y el encuentro entre ambos termina normalmente con la muerte real o metafórica del protagonista inicial.

Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, absurdo como todos los sueños; un sueño en el que había andado por extrañas avenidas de una ciudad asombrosa, con luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo, con un enorme insecto de metal que zumbaba bajo sus piernas (Cortázar, 1994: 96).

En *Axolotl* el proceso es similar, si bien el doble no es un ser humano, sino un axolote o ajolote, un pez-anfibio con el que se obsesiona el protagonista del relato. Tanto es así, que acabará convirtiéndose en el mismo animal, y viendo su cuerpo de hombre desde la pecera. Este transvaso físico de personalidad, aunque no se ajusta exactamente a las categorías establecidas por Víctor Herrera, es asimilable a una fragmentación metafísica de personalidad. El hombre comienza a sentir como necesarias las visitas que hace al axolote, y finalmente acaba convirtiéndose en él, metamorfoseado, y esto viene narrado de la forma más natural y verosímil.

5. LAS NOVELAS FRENTE AL ESPEJO

Es en las novelas donde quizá el uso del doble se vuelva más complicado, y por ello más interesante y profundo. El uso del doble no se limita a una escena, sino que puede aparecer como base de la estructura narrativa, a lo largo de todo el discurso.

En *Rayuela*, la fragmentación se da desde la misma presentación de la novela. Los capítulos, teóricamente intercambiables, presentan una infinidad de posibilidades a la hora de vivir la historia. Al contrario que la vida real, en la que decantarse por una opción es negar la existencia del resto de posibles opciones, en *Rayuela* se puede decir que Cortázar prevé una historia expresamente no fija.

La historia se presenta desdoblada, dividida en *El lado de acá* y *El lado de allá*, las dos partes en las que estará dividido a su vez Horacio Oliveira. Su vida en uno y otro lado es totalmente diferente, así como sus aspiraciones y su energía vital, pero solo en conjunto conocemos al verdadero Horacio.

Asimismo, el individuo Horacio Oliveira va mostrando las fisuras que lo dividen internamente, y que lo distribuyen en el interior de otros personajes de la novela. Por un lado, La Maga como complemento del sujeto Horacio Oliveira: es la parte pasional, más irracional, que a Horacio le falta en repetidas ocasiones.

Lo que verdaderamente me exasperaba era saber que nunca volvería a estar tan cerca de mi libertad como en esos días en que me sentía acorralado por el mundo Maga, y que la ansiedad por liberarme era una admisión de derrota. Me dolía reconocer que a golpes sintéticos, a pantallazos maniqueos o a estúpidas dicotomías resacas no podía abrirme paso por las escalinatas de la Gare de Montparnasse adonde me arrastraba la Maga para visitar a Rocamadour (Cortázar, 2008: 136).

Por otro lado, Traveler como un peculiar áter ego que Horacio, en la desidia que le provoca la vuelta a Buenos Aires, se le presenta como lo que podría haber sido. Es por esto que Horacio, identificando a Talita con La Maga, intenta usurpar el lugar de su doble. Sin embargo, cuando se enfrenta a la realidad, es decir, a su doble mismo, Horacio se sumerge en una enajenación que vivimos en el último capítulo, en esa muerte entre física y metafórica a la que nos referíamos antes.

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf, se acabó (Cortázar, 2008: 509).

—Oh, sí —dijo Talita, mirándolo en los ojos—. Es verdad que te parecés a Manú. Los dos saben hablar tan bien del café con leche y del mate, y uno acaba por darse cuenta de que el café con leche y el mate, en realidad...

—Exacto —dijo Oliveira—. En realidad. De modo que podemos volver a lo que decía antes. La diferencia entre Manú y yo es que somos casi iguales. En esa proporción, la diferencia es como un cataclismo inminente. ¿Somos amigos? Sí, claro, pero a mí no me sorprendería nada que... (Cortázar, 2008: 410).

El original en este caso aspira a ocupar el lugar del doble, pero la locura lo invade haciendo de este deseo una imagen esperpéntica, un desdoblamiento que roza la esquizofrenia a lo largo de la historia. No se nos aclara si Horacio finalmente muere o no, sin embargo sí sabemos que este original desaparece, deja de existir bien por muerte literal, bien por muerte literaria.

Pero no es el único caso del doble en esta novela. Cortázar desarrolla ampliamente la personalidad de otros personajes, como es el caso de la Maga. No tiene un desdoblamiento propiamente, pero vive obsesionada con su rival, la amante de Horacio, encarnada en el personaje de Pola. Aunque solo es una sombra en el relato, la Maga se siente cohibida y superada por esta *otra parte* de Horacio. Siendo la misma Maga la que completa la personalidad de Horacio, Pola se presenta como la doble de la doble, el espejo de este personaje imprescindible.

Por último, y como muestra culmen del desdoblamiento en la literatura cortaziana, proponemos la lectura de *62/Modelo para armar*. El título, como sabemos, hace referencia al capítulo 62 de *Rayuela*, en el que un escritor llamado Morelli esboza algunas ideas para una historia. Morelli es un álter ego del escritor argentino, incluso podríamos decir que se trata de su doble literario. *62/Modelo para armar* nos indica desde el título la fragmentación que también tiene esta obra en su estructura: si bien no existen los capítulos, sí hay continuos cambios de narrador y de trama sin orden lógico. Al igual que *Rayuela*, la novela es un puzzle que, precisamente por sus fragmentos, se convierte en un camino abierto de posibilidades más allá de la realidad.

En la novela todos los personajes protagonistas tienen su propio doble, que además conviven en una realidad paralela que altera directamente la vida real de los personajes. La Ciudad, escrita con mayúscula en la primera parte de la novela, se presenta en cualquier momento y lugar, mostrando una verdad más auténtica que la que viven los personajes, como si esa «superrealidad» fuera más auténtica que la realidad que viven.

De qué podía servirme que él me apretara desesperadamente, prometiéndome seguir, encontrarme al fin como nos habíamos encontrado de este lado, si algo que estaba al borde de todo lenguaje y de todo pensamiento se me hincaba con la seguridad de que nada ocurriría así, que en algún momento yo debería seguir y llevar el paquete al lugar de la cita (en la Ciudad) (Cortázar 2007: 303).

Para entrar a la Ciudad existen determinadas puertas o puentes, pero como es propio en Cortázar, no solo son físicos, sino que también son «puentes metafísicos». Una situación traumática puede ser la clave para la aparición de un personaje en la Ciudad. El doble en muchas ocasiones tiene una misión, como sucede con Hélène, que lleva en brazos un paquete que cada vez pesa más, y que conforme avanza la historia podemos deducir que se trata de su conciencia, o más acertadamente, de su culpa. El cumplimiento de su «misión», la entrega del paquete, significará la muerte del personaje.

La larga lista de personajes de *62/Modelo para armar* no impide que cada cual tenga sus propias características, su propio mensaje, sin llegar a caer en el maniqueísmo de los prototipos cerrados. Los personajes tienen más de una cara, como cualquier ser humano, lo que hemos venido denominando como «fragmentación del yo»

Es destacable por otra parte la aparente simetría que encontramos entre algunos personajes de *Rayuela* y de *62/Modelo para armar*. Como parte de un mismo proyecto artístico, este último se descubre sin embargo como un relato más centrado en lo que contiene que en lo intratextual. Cortázar llama aquí *la zona* a lo que en *Rayuela* fácilmente podemos asimilar al *Club de la serpiente*: las reuniones de un grupo de amigos muy cercanos, ya sea en una casa o en un bar llamado *Cluny*. Cortázar refleja aquí un ambiente que bien pudo ser el suyo propio: artistas y vividores que se reúnen en París, Londres o Buenos Aires para escuchar música y hablar de la cultura, destacando al individuo como parte de un todo en el marco de la bohemia vanguardista.

Entre los personajes, encontramos a uno al que llaman *mi paredro*. El posesivo inicial aparece de forma continua, algo que confiere al lector una extraña sensación de propiedad, como si el personaje estuviera, como Morelli, entre la novela y el mundo real, sumando a estos planos de realidad el de la Ciudad. El *paredro*, término griego que significa *el que se sienta al lado*, y se puede traducir por *asesor*, es efectivamente el nexo común de las conciencias de todos los personajes: todos reflexionan sobre qué pensaría mi paredro de un tema concreto, o de una acción, le consultan continuamente. En un principio, y en medio del caos que supone la narración, parecería que mi paredro es un ente ficticio, un modo de hablar para hablar de la propia conciencia o de una conciencia general. Pero con el desarrollo de la novela, se convierte en un personaje que dialoga e interviene activamente, si bien no está tan perfilado como muchos otros.

En cuanto a la trama, esta gira en torno a triángulos amorosos que se desdobl原因, como lo hace Juan en los espejos del restaurante Polidor en las primeras páginas. Como las imágenes de personajes que miran a otros personajes que miran a otros personajes, Calac y Marrast aman a Nicole, Nicole y Tell aman a Juan, que a su vez ama enfermizamente a Hélène.

Además de la dicotomía espacial, el acá y el allá que representa la Ciudad, también se identifica con una fragmentación de conciencia e identitaria. Cortázar es un escritor latinoamericano emigrado a Europa, pero emigrado voluntariamente. La confusión identitaria de sus personajes se repiten a lo largo de

las obras, y en *62/Modelo para armar*, Calac y Polanco encarnan la enajenación que provoca el sentirse siempre un paria. Por medio de ellos, el escritor deja ver en clave de humor lo que significa para él como argentino el hecho de vivir en Europa:

—Te voy a explicar —dijo Calac cerrando la libreta como un abanico japonés, signo de particular cólera—. No he podido resolver un problema básico, y es que allá hay tanta gente que me quiere bien *in absentia* que si volviera quedaría seguramente muy mal con todos, sin contar que además hay una enormidad de puntos que me quieren mal y que estarían encantados de ver cómo quedo mal con los que se quieren bien (Cortázar 2007: 286).

La Ciudad aparece en *62/Modelo para armar* como una realidad más profunda que un simple escenario, llena de un sentido de irrealidad y desdoblamiento. Cortázar no se limita a crear un mundo nuevo con su literatura, sino que se atreve a crear mundos dentro de mundos. Lo que se ha llamado en literatura hispanoamericana *Superrealidad*, como un desarrollo propio del surrealismo que se ha llevado a cabo en las letras del continente.

La Ciudad en este libro se traduce en una realidad onírica, paralela pero sin embargo vinculante al mundo real. Aparece escrita con mayúscula, personificada, y en alguna ocasión incluso con el pronombre posesivo *mi*. Al avanzar la novela, el autor decide escribirla con minúscula, no sabemos si para normalizarla dentro del discurso o para confundir al lector para que deje de prestar toda su atención a esa anormal personificación.

[...] ahora si cerraba los ojos entreveía una imagen de la ciudad, de esas que volvían en la duermevela, en los momentos de distracción o cuando se estaba concentrado en otra cosa [...] Sentí de nuevo, porque esas recurrencias de la ciudad participaban de la visión y del sentimiento, eran un estado, un interregno efímero (Cortázar 2007: 95).

La dicotomía de realidades se presenta en Cortázar como una obsesión por la secesión y ordenación del mundo que le rodea y del mundo que tiene en su interior. A través de una serie de realidades desdobladas y de organizaciones simétricas del mundo que cada persona, o personaje, puede proyectar dentro de sí.

La Ciudad es un lugar común donde los amigos de «la zona» pueden salir y entrar, pero no se nos deja muy claro si lo hacen a voluntad o les viene dado. Además, la Ciudad parece un lugar inhóspito, como una pesadilla que todos ellos compartieran y a la que todos temen. Se describe como una ciudad moderna: repleta de tranvías y de ciudadanos anónimos que se desplazan de un lado a otro. Cada uno de los personajes sufre un desdoblamiento de personalidad al entrar en la Ciudad: entre realidad y mundo onírico, lo que ocurre en este plano es fundamental en el transcurso de la vida externa. Por ejemplo, después de que Juan al fin haya conseguido acostarse con Hélène, Juan sigue «buscándola todavía

en la ciudad como durante tanto tiempo la había buscado en la zona» (Cortázar 2007: 301).

De qué podía servirme que él me apretara desesperadamente, prometiéndome seguir, encontrarme al fin como nos habíamos encontrado de este lado, si algo que estaba al borde de todo lenguaje y de todo pensamiento se me hincaba con la seguridad de que nada ocurriría así, que en algún momento yo debería seguir y llevar el paquete al lugar de la cita [en la Ciudad] (Cortázar 2007: 303).

En la Ciudad todos (o el desdoblamiento de todos ellos) parecen tener una misión. La misión del doble de la que hablaba Herrera, en forma de paquete o de cualquier otra cosa, se nos presenta como una alegoría de la conciencia. Como si a través de la Ciudad nos sumergiésemos en lo más profundo de las mentes que estamos conociendo, en las piezas más complicadas del puzzle. En el caso de Hélène esa alegoría toma la forma de un paquete que cada vez pesa más, y no sabe qué es ni dónde tiene que llevarlo. Solo al final comprendemos que ese peso en aumento pertenece en realidad a su conciencia.

El empleo de personajes y realidades desdobladas no aparecen en la literatura de Cortázar de manera aleatoria. No se limita a utilizarlos como una simple estrategia narrativa. Por el contrario, representan el anhelo humano de multiplicar las posibilidades vitales, una búsqueda continua que persigue la vida auténtica por encima de todo. La vida transcurre en una sola dirección, obligándonos a elegir entre todas nuestras opciones, justamente para desechar el resto. Es la angustia existencial, saberse limitado y mortal, lo que desborda las paredes de la lógica y propicia la creación de nuevos mundos, nuevas realidades que en el fondo siguen estando dentro de nosotros mismos, pero que nos son imprescindibles ante tales anhelos. Las piezas, los desdoblamientos, son las puertas que nos conducen a caminos nuevos, a realidades alternativas a la existencia unívoca a la que estamos condenados. Lo absoluto va de la mano de las limitaciones, así que el escritor argentino se lanza a la indiscreción del desorden. Sabemos que sin *el lado de acá*, *el lado de allá* no estaría completo. Y sobre todo que sin los *otros lados*, jamás sabríamos quién puede llegar a ser Horacio Oliveira.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime; IVASK, Ivar y MARCO, Joaquín (eds.), *La isla final: Julio Cortázar*. Madrid: Ultramar, 1983.
- ALCÍDES JOFRE, Manuel, «Teoría y práctica de la superrealidad en la literatura latinoamericana contemporánea: Borges, Cortázar y Neruda.» *Logos*, 1 (1), 49-69.
- CORTÁZAR, Julio, *62. Modelo para armar*. Madrid, Punto de lectura, 2007.
- *Cuentos Completos I y II*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- *Rayuela*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2008

- CURUTCHET, Juan Carlos, *Cortázar o la crítica de la razón pragmática*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- ESTRACH, Núria, «El sujeto escindido de J. Lacan», En: <http://www.ub.edu/demoment/Lacan.pdf> Consultado 11/03/2013
- GARCÍA LARA, Fernando Juan, «Personalidad escindida y personaje literario», *El personaje en la narrativa actual: XI Simposio Internacional sobre narrativa Hispánica Contemporánea*, 2004, 11-23.
- GIACOMAN, Helmy Fuad (ed.), *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*, Madrid, Anaya, 1972.
- HERRÁEZ, Miguel, *Julio Cortázar: el otro lado de las cosas*, Barcelona, Ronsel, 2003.
- HERRERA, Víctor, *La sombra en el espejo*, México: Consejo nacional para la cultura y las artes, 1997.
- HOEZEN POLACK, Benjamín, «Lacan y el Otro», en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/lacan.pdf> Consultado 15/03/2013
- LARA ZAVALA, Hernán, «Cortázar y sus dobles», *Revista de la Universidad de México*. <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/0104/pdfs/cortazar.pdf> Consultado 12/04/2013
- LOZA SANJINÉS, Marco Antonio, «La cuestión del sujeto en Lacan con algún rasgo literario», *Literatura y psicoanálisis*: www.literayoga.blospot.com Publicado 20/06/2011. Consultado 07/04/2013.
- MARCINAVICIUS, Mabel, «Cortázar y el doble», en: http://apdeba.aulainstitucional.com.ar/file.php/1/Cortazar_y_el_doble.pdf Consultado 10/04/2013.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca, «Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea», Tesis doctoral, dirigida por Fernando Valls Guzmán, Universidad Autónoma de Barcelona, 2006.
- MORELLO-FROSCH, Marta, «El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar.» *Revista Iberoamericana*, 1968.,323-330.
- PÉREZ CERVANTES, Abel, «Las estrategias narrativas del doble literario en *Continuidad de los parques* de Julio Cortázar», *Escritos*, Número 30, Julio-Diciembre 2004, 177-188.

CAPÍTULO 6

Casa Tomada de Julio Cortázar y *La Molicie* de Julio Ramón Ribeyro: ¿una comparación imposible?

FRANCESCO ALOE
Università di Bologna

Casa Tomada (1946) es uno de los primeros cuentos de Julio Cortázar y es la transcripción de una pesadilla. Muchos de los textos dedicados al análisis de este cuento han tenido como objetivo interpretarlo alegóricamente y simbólicamente. De hecho, se puede comprender como una alegoría al peronismo, al aislamiento de Latinoamérica después de la Segunda Guerra Mundial. Su temática es característica de Cortázar: lo fantástico se insinúa en una realidad que se vuelve incierta e inquietante y los personajes quedan enigmáticos. Los estudios de la obra tienen la pretensión de encasillarlo dentro de un tipo específico de literatura. Casi todos coinciden en clasificarlo dentro de la categoría de cuento fantástico, pero otros lo consideran un texto perteneciente a la corriente del realismo mágico.

El escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, influido por este cuento de Cortázar, escribió unos años más tarde *La Molicie* (1953), donde el elemento sobrenatural y no explicable va tomando no solo una casa, sino la ciudad misma. No obstante la similitud del relato del peruano con *Casa Tomada*, la narración no parece funcionar. ¿Por qué? El análisis comparativo entre *Casa Tomada* y *La Molicie* de Ribeyro nos ofrece elementos que, si bien son particulares y aislados, ayudan a ampliar la comprensión de estos textos. Se analizarán los cuentos a partir del espacio y de los personajes como factores determinantes para su construcción narrativa. La interpretación no pretende ser unívoca, pero puede abrir nuevas perspectivas sobre un cuento tan estudiado, *Casa Tomada*, y otro casi desconocido, *La Molicie*.

1. EL GÉNERO FANTÁSTICO

Los dos cuentos aquí analizados pertenecen al género fantástico. Popularmente, se conoce como literatura fantástica cualquier relato en que participan fenómenos sobrenaturales y extraordinarios, como la magia o la intervención de criaturas inexistentes. Esta definición resulta ineficaz, debido a que los elementos sobrenaturales están presentes en las epopeyas griegas, en las novelas de caballerías, en los relatos mitológicos y religiosos o en la ciencia ficción. Sería más correcto decir que la literatura fantástica es el único género literario que no puede funcionar sin la presencia de lo sobrenatural.

Lo sobrenatural es aquello que transgrede las leyes que organizan el mundo real, aquello que no es explicable, que no existe, según dichas leyes. Así, para que la historia narrada sea considerada fantástica, debe crearse un espacio similar al que habita el lector, un espacio que se verá asaltado por un fenómeno que trastornará su estabilidad. Es por eso que lo sobrenatural va a suponer siempre una amenaza para nuestra realidad, que hasta ese momento creíamos por leyes rigurosas e inmutables. El relato fantástico pone al lector frente a lo sobrenatural, pero no como evasión, sino, muy al contrario, para interrogarlo y hacerle perder la seguridad frente al mundo real.¹

Por lo tanto, y es lo que sucede en *Casa Tomada* y *La Molicie*, el relato fantástico conduce al lector a dudar acerca de la realidad y de su propia existencia: pueden existir otras realidades y lo que antes era irreal pasa a ser concebido como real. Así, lo fantástico se produce cuando lo sobrenatural entra en conflicto con el contexto en el que suceden los hechos, es decir con la realidad. Esta última definición nos permite subrayar la diferencia fundamental entre lo fantástico y lo maravilloso. De hecho, en la literatura maravillosa lo sobrenatural es mostrado como natural, en un espacio diferente del lugar en el que vive el lector. El mundo maravilloso es completamente inventado, y en este lugar no se plantea la oposición natural/sobrenatural que está a la base del género fantástico. La relación de lo fantástico con el contexto sociocultural es otro aspecto fundamental para que este género exista. De hecho, necesitamos enfrentar el fenómeno sobrenatural con nuestra concepción de lo real para poder calificarlo de fantástico.

Para concluir esta introducción al género fantástico, no se puede olvidar la función del lector. En efecto, la participación activa del lector es fundamental: es necesario el contacto entre la historia narrada y el ámbito de lo real extratextual para determinar si un relato pertenece al género fantástico. Esto, por tanto, depende siempre de lo que consideramos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos. En síntesis, el realismo se convierte en una necesidad

¹ D. Roas, «La amenaza de lo fantástico», en J. Alazraki, *Teorías de lo fantástico*, compilador David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001, pág. 8.

estructural del texto fantástico. De hecho, «la literatura fantástica es aquella que ofrece una temática tendente a poner en duda nuestra percepción de lo real. Para que esta rotura se produzca es necesario que el texto presente un mundo lo más real posible que sirva de término de comparación con el fenómeno sobrenatural, es decir, que haga evidente el choque que supone la irrupción de dicho fenómeno en una realidad cotidiana»². Además, la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza para la estabilidad de nuestra realidad, genera una impresión de inquietud en los personajes como en el lector.

Lo neofantástico se relaciona también con el llamado «realismo mágico», que fue denominador común de muchos de los escritores del *boom* hispanoamericano. Pero, también en este caso, se mantiene la estructura básica del género a lo largo de su historia: plantear la contradicción entre lo natural y lo sobrenatural. Por tanto, la narrativa fantástica tradicional y la neofantástica están mucho más cerca de lo que a primera vista pudiera parecer. «Lo que caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anormalidad de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector»³.

2. LOS CUENTOS

Casa Tomada: dos hermanos solteros, el narrador y su hermana Irene, viven en una vieja casa de Buenos Aires, llena de recuerdos familiares. La cuidan mucho y, después del almuerzo, ya todo está en orden. Entonces, Irene continúa tejiendo. Una noche, su hermano escucha un ruido impreciso en el comedor o en la biblioteca, y luego, en el fondo del pasillo. Cierra inmediatamente la puerta con llave y le comunica el hecho a Irene. En un primer momento, la nueva situación los entristece, porque en la parte tomada de la casa han dejado cosas que quieren mucho. A pesar de ello, poco a poco se resignan y tratan de gozar de las nuevas ventajitas. Otra noche, el narrador siente sed y se dirige a la cocina para beber agua. De pronto, oye un nuevo ruido, pero no puede precisar de dónde procede. Irene también lo oye. La mujer reconoce que han tomado también esa parte de la casa. Suelta el tejido sin mirarlo. Salen a la calle.

La Molicie: la Molicie es una entidad que amenaza una entera ciudad. Un joven y su compañero luchan contra ella. Ellos creen que pueden ser víctimas del ocio y de la flojera, y estos, como unos malos espíritus, se pueden apoderar de ellos. Así, preparan su casa con muchos libros en su biblioteca, música y cánticos gregorianos. Ambos amigos se estimulan dando gritos y saltando, y se duchan con agua muy fría para poder seguir haciendo sus actividades. Después del almuerzo, toman café amargo para no quedarse dormidos. El narrador cuenta

² ídem, pág. 24.

³ ídem, pág. 37.

que las personas con dinero van a lugares donde toman mucho vino y donde se quedan hasta la madrugada. Otros van a los cines y ven de tres a cuatro películas consecutivas. Al final, la ciudad estará contaminada. Se trata de una enfermedad cósmica, todo está consumido por el ocio, las cosas se malogran, la flojera llega a todos los niveles. Todos viven en un estado de embrutecimiento y no pueden comunicarse. Al llegar el cambio de estación, el aire fresco y la tierra húmeda, todos reviven.

3. EL ESPACIO

Para un análisis completo del cuento de Cortázar, tenemos que empezar desde el título, y sobre todo desde el participio, tomada, que acompaña a la casa. En el diccionario RAE, «tomar» aparece con el significado de «ocupar o adquirir por expugnación, trato o asalto una fortaleza o ciudad». Por lo tanto, se trata de una forma verbal con una importante carga connotativa que nos hace pensar en empresas militares de antaño, cuando se tomaban las fortalezas y las ciudades tras largos períodos de asedio. *Casa tomada*, ya desde el título, nos anuncia un asalto.

En general, un cuento intenso, como es el cuento fantástico, exige un primer párrafo denso que ubique la acción y los personajes, y que cree al mismo tiempo una atmósfera que impide al lector cerrar el libro. La parte inicial de *Casa tomada* respeta estas premisas: desde el pronombre inicial sabemos que nos habla una primera persona del plural y nos cuenta su relación con una casa, una casa especial que es espaciosa y antigua. La casa contiene la memoria del narrador, de su infancia, y de la historia de su familia.

En un principio, la casa del relato de Cortázar se nos presenta como una casa normal. Los hechos transcurren en una casa «profunda» y «silenciosa», «espaciosa» y «antigua». Estos adjetivos dan la sensación de un espacio cerrado. Pero la casa, aún estando cerrada, ejerce su influencia sobre quienes la habitan, como si fuera viva. Citando las palabras de César Eduardo Ambriz Aguilar, «el espacio de este cuento condiciona a los personajes, limita su libertad a cambio de darles seguridad» y «cuando se habla de un espacio, este adquiere su ser a partir de lo que hay en él, de sus elementos»⁴. De hecho, el narrador no descuida una descripción detallada de la disposición de la casa:

El comedor, una sala con gobelinos, la biblioteca y tres dormitorios grandes quedaban en la parte más retirada, la que mira hacia Rodríguez Peña. Solamente un pasillo con su maciza puerta de roble aislaba esa parte del ala delantera donde había un baño, la cocina, nuestros dormitorios y el living central al cual comuni caban los dormitorios y el pasillo. Se entraba a la casa por un zaguán

⁴ C. E. Ambriz Aguilar, «Texto tomado. Análisis narratológico de «Casa tomada» de Julio Cortázar», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

con mayólica, y la puerta cancel daba al living. De manera que uno entraba por el zaguán, abría el cancel y pasaba al living; tenía a los lados las puertas de nuestros dormitorios, y al frente el pasillo que conducía a la parte más retirada; avanzando por el pasillo se franqueaba la puerta de roble y más allá empezaba el otro lado de la casa, o bien se podía girar a la izquierda justamente antes de la puerta y seguir por un pasillo más estrecho que llevaba a la cocina y el baño. Cuando la puerta estaba abierta advertía uno que la casa era muy grande; si no, daba la impresión de. . . apenas para moverse. . . es increíble cómo se junta tierra en los muebles⁵.

Por lo tanto, cuando la puerta está abierta, la libertad crece porque el espacio aumenta. Pero, en la primera parte del cuento es la interioridad el aspecto más seguro de la casa y no su apertura. Después, los ruidos empujan a los personajes a un lado de la casa y, luego, hacia la calle. Así, la interioridad se convierte en peligro. En esta descripción espacial hay que notar el uso de los nombres propios. En la primera parte de la página podemos encontrar la calle Rodríguez Peña y, después, Buenos Aires: «Buenos Aires será una ciudad limpia, pero solo debe a sus habitantes y no a otra cosa. Hay demasiada tierra en el aire... se palpa el polvo en los mármoles»⁶.

Estos nombres propios funcionan como marcadores de la realidad, porque hacen parecer que lo que ocurre en el relato se ubique en la realidad y no en un mundo ficticio. Esta expansión de la realidad es típica de Cortázar. Su voluntad de situar el relato en un momento y en un lugar reconocible es una estrategia que aumenta la verosimilitud del relato. En este sentido, podemos citar todavía las palabras de César Eduardo Ambriz Aguilar:

La referencia a un espacio concreto le sirve a Cortázar para lograr una de las pretensiones más importantes de su obra, la de hacernos ver que la realidad no es absolutamente racional. El hecho de que sus relatos ocurran en un lugar geográficamente ubicable no es una decisión arbitraria, es para hacernos saber que eso que ocurre en sus cuentos, ocurre en Buenos Aires, en París, y puede ocurrir en cualquier lugar del mundo, incluso en el nuestro. Y esto es lo que me resulta inquietante de su obra: que lo fantástico (prefiero llamarle lo irracional) es tan posible como lo real. Que la casa tomada puede ser la mía, la de cada lector⁷.

Además, hay que notar el sistema descriptivo empleado cuando Cortázar empieza describiendo la casa y ubicándola posteriormente dentro de la ciudad. Encontramos la ciudad fuera de la casa, y no la casa dentro de la ciudad. De esta

⁵ J. Cortázar, *Cuentos Completos. 2 Vol*, México, Alfaguara, 2007. Pág. 108.

⁶ *Ibíd.*

⁷ C. E. Ambriz Aguilar. «Texto tomado. Análisis narratológico de «Casa tomada» de Julio Cortázar», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, ob. cit.

manera, el escritor argentino refuerza el aislamiento de la casa y de lo que hay dentro de ella. La tensión y la inquietud se intensifican cuando se insiste en que todo está callado, excepto la cocina. La ruptura de ese silencio, de la vida ordenada y rutinaria de los habitantes de la casa, por esa fuerza misteriosa, origina la intriga.

En el cuento de Ribeyro, *La Molicie*, el espacio se presenta de manera muy diferente. Empezamos también en este caso con una observación sobre el título. En el diccionario RAE, «molicie» significa «blandura de las cosas al tacto». Por lo tanto, ya tenemos una primera descripción de la entidad peligrosa. No sabemos lo que es la Molicie, pero sabemos cómo es. Esta característica es completamente diferente respecto a la entidad nunca descrita que toma la casa en el cuento de Cortázar, y más adelante vamos a analizar las consecuencias de esta diferencia.

En los primeros dos párrafos, Ribeyro introduce la casa como aparente protagonista, inspirándose en el cuento de Cortázar, pero la casa de *La Molicie* no es antigua, profunda, silenciosa y espaciosa como en *Casa Tomada*, sino muy diferente, y parece su exacto contrario:

Nuestra habitación estaba prevenida, diríase exorcizada contra ella. Habíamos atiborrado los estantes de libros, libros raros y preciosos que constantemente despertaban nuestra curiosidad y nos disponían al estudio. Habíamos coloreado las paredes con extraños dibujos que día a día renovábamos para tener siempre alguna novedad o, por la menos, la ilusión de una perpetua mudanza. Yo pintaba espectros y animales prehistóricos, y mi compañero trazaba con el pincel transparentes y arbitrarias alegorías que constituían para mí un enigma indescifrable. Teníamos, por último, una pequeña radiola en la cual en momentos de sumo peligro poníamos cantigas gregorianas, sonatas clásicas o alguna festigante pieza de jazz que comunicara a todo lo inerte una vibración de ballet⁸.

La casa no está tomada, sino prevenida y exorcizada. No es silenciosa y antigua, sino ruidosa y coloreada. Hemos visto como la casa de Cortázar era un espacio cerrado y como se vuelve inmediatamente protagonista. En un primer momento, también la historia de *La Molicie* parece desarrollarse en un espacio limitado, pero es solamente una ilusión. De hecho, el espacio de lo sobrenatural en *La Molicie* es abierto y está expuesto a la vista de todos. No hay, pues, esa sensación claustrofóbica de *Casa Tomada*. Además, el miedo se hace menor cuando uno está acompañado por muchas personas:

A veces, cuando el calor no era muy intenso salíamos a dar un paseo entre las arboledas; viendo a la gente arrastrarse penosamente por las calzadas, huyendo también de la molicie, como nosotros[...] La poca gente que disponía de recursos —nosotros no estábamos en esa situación— se libraban de la molicie abandonando la ciudad. Cuando se produjeron los primeros casos

⁸ J. R. Ribeyro, *11 cuentos*, DGL, s.a., pág. 2.

improvisaron equipajes y huyeron hacia las sierras nevadas o hacia las playas frescas, latitudes en las cuales no podía sobrevivir el mal [...]A esta hora eran también, sin embargo, múltiples las posibilidades de evasión. Los adinerados emigraban hacia los salones de fiesta en busca de las mujerzuelas para hallar, en el delirio, un remedio a su cansancio. Otros se hartaban de vino y regresaban ebrios en la madrugada, completamente insensibles a las sutilezas de la molición. La mayoría, en cambio se refugiaba en los cinematógrafos del barrio, después de intoxicarse de café⁹.

Muchos críticos consideran a Cortázar un maestro del lenguaje, pero admiten que sus cuentos eran sobresalientes en otros aspectos quizás más valiosos: argumento, tensión narrativa, técnica, entre otros. En su análisis de *Casa Tomada*, Pablo Nicoli Segura critica la repetición de algunas palabras en el cuento, como si esta fuera una falta de atención de Cortázar: «Tanto al inicio, al medio, como al final del cuento se repite seguidamente la palabra casa. Como dato diremos que en el cuento la palabra dormitorio se repite 13 veces, casa, sin contar el título, 19 veces, Irene 29 veces, y así otras tantas»¹⁰.

Según mi opinión, estas repeticiones no son casuales. El escritor crea la sensación de claustrofobia también gracias al uso del lenguaje, repitiendo las mismas palabras muchas veces y subrayando así la clausura del espacio (insistiendo sobre palabras como dormitorio y casa) y la soledad de los personajes (Irene). El lenguaje así manejado contribuye a crear la inquietud requerida por el cuento fantástico. Al contrario, el lenguaje equilibrado y perfecto de Ribeyro en *La Molición* crea una atmósfera menos espantosa, porque el lector siente que los personajes tienen más libertad, un espacio mayor por donde escapar y un enemigo más lejano y, por tanto, casi controlable.

4. LOS PERSONAJES

Casa Tomada está narrado en primera persona por uno de los protagonistas: el hermano de Irene. Este rememora, desde su presente, todo lo sucedido en un tiempo que queda vago. El narrador dice al lector: «es de la casa que me interesa hablar, de la casa y de Irene, porque yo no tengo importancia»¹¹. Así, la casa aparece casi personificada. Los protagonistas no ven en ella algo material; representa, en realidad, a todos sus antepasados, cuyo recuerdo continúa gobernándolos. La única preocupación de los dos hermanos es la casa e Irene se complace serenamente en hacer la rutinaria limpieza y en tejer.

⁹ ídem, pág. 3.

¹⁰ P. N. Segura, *Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa Tomada*, Trabajo 44 en www.monografias.com.

¹¹ J. Cortázar, *Cuentos Completos. 2 Vol.*, ob. cit., pág. 107.

Esta actividad manual, silenciosa, es un motivo recurrente en el cuento. Tejer es crear formas nuevas y es lo único que cambia en esa casa, donde el tiempo parece estar parado. La actitud de esta mujer revela un profundo sufrimiento interior; de hecho, sus ojos son graves y cansados. Su actitud, al final del cuento, es muy significativa: suelta el tejido sin mirarlo, porque «no lo necesita. Ahora es libre»¹². El narrador asume con calmada naturalidad su destino, es decir persistir en esa casa, junto a su hermana. Sale de la casa para comprarle lana. Ella siempre se queda.

Él es el primero en oír dos veces el extraño sonido, símbolo, tal vez, de un mandato interior, el de liberarse de ese lugar que le ha impedido elegir su camino en la vida¹³. Irene participa de la decisión de su hermano de salir al mundo. La puerta cancel adquiere aquí un valor simbólico: es la frontera entre lo conocido, la casa, y lo desconocido, el mundo. El temor a lo ignoto hace llorar a Irene. La actitud final del narrador implica una resolución irreversible, aunque llena de nostalgia: no regresar más.

El personaje se individualiza a partir de un nombre y en el cuento solo conocemos uno: Irene. Lo que conocemos de la individualidad de Irene es que «rechazó a dos pretendientes sin mayor motivo [...] era una chica nacida para no molestar a nadie»¹⁴, y que no hacía otra cosa que tejer. El hermano, cuyo nombre desconocemos, tiene una gran trascendencia en la historia, pues es él quien escucha en ambas ocasiones los ruidos y quien empuja a Irene a abandonar la casa tomada. Pero es en su faceta de narrador donde encontramos sus verdaderos valores ideológicos. Primero hay que identificar al narrador: se trata de un «yo» que cumple las funciones de narrar y de participar en lo narrado desde un punto retrospectivo. Podemos ver algunas de sus posturas ideológicas por ejemplo cuando dice: «Yo aprovechaba esas salidas para dar una vuelta por las librerías y preguntar vanamente si había novedades en literatura francesa. Desde 1939 no llegaba nada valioso a la Argentina»¹⁵. Llama la atención el hecho de que busque literatura francesa y no argentina o de algún otro país latinoamericano. Quizá se deba a que se trata de un personaje que está de espaldas a la realidad de su país, a su propia realidad, como lo refuerza el aislamiento que vive en la casa, y aquella referencia que hace sobre el polvo en Buenos Aires. Si nuestro narrador sale de su casa, no es para acercarse a su realidad, sino para buscar un nuevo modo de evadirla: leyendo literatura francesa.

Posteriormente, encontramos otro juicio interesante: «Se puede vivir sin pensar»¹⁶. Y efectivamente, los personajes de *Casa Tomada* viven sin pensar, debido a la seguridad que les brinda su interioridad. No conocemos nada de la

¹² ídem, pág. 113.

¹³ C. E. Ambríz Aguilar. «Texto tomado. Análisis narratológico de «Casa tomada» de Julio Cortázar», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, ob. cit.

¹⁴ J. Cortázar, *Cuentos Completos. 2 Vol.*, ob. cit., pág. 107.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ ídem, pág. 110.

forma de pensar ni de Irene ni de su hermano, salvo por uno o dos juicios que hace. Esto nos lleva a una operación narrativa también con rasgos ideológicos. El narrador alterna constantemente entre una focalización interna (de Irene) y una externa (de la casa). El narrador no sabe nada de lo que piensa Irene, solamente observa su continuo tejer. En cuanto a la casa, conoce perfectamente su disposición, y así el narrador oscila constantemente entre descripciones de Irene y de la casa.

Así como en *Casa Tomada*, también el cuento de Ribeyro está narrado en primera persona por uno de los protagonistas. Y, de la misma manera, este rememora, desde su presente, todo lo sucedido en un tiempo que desconocemos completamente. En *Casa Tomada*, Cortázar utiliza algunas referencias temporales que ubican vagamente los hechos, en *La Molicie* domina la ausencia de marcadores temporales. Sabemos solo que los hechos narrados se desarrollan en el pasado.

Además, los personajes de *La Molicie* no están mínimamente caracterizados. Hacer una descripción de ellos sería, por tanto, imposible. A diferencia de lo que hemos visto en *Casa Tomada*, ahora no tenemos ni un nombre propio de persona, ni el género del narrador. Por lo tanto, no sabemos si entre estos dos personajes existe una relación (homosexual o heterosexual), o si se trata de simple amistad o de compañeros de piso. Todo queda muy vago.

El cuento empieza con una presentación rápida de los dos personajes principales, es decir el narrador y su compañero, y presentando ya en la misma frase el elemento sobrenatural (la molicie) y la acción que empeña a los protagonistas durante todo el relato (la lucha contra ella): «Mi compañero y yo luchábamos sistemáticamente contra la molicie»¹⁷. En esta primera frase está todo el relato. De hecho, no sucede nada diferente durante todo el cuento, solo una lucha continua de los personajes contra la amenaza de la Molicie y contra su flojera.

Otra diferencia entre los dos relatos es la ausencia, en *La Molicie*, de los diálogos. En un texto narrativo, estos tienen siempre el objetivo de construir escenas y climas particulares. Permiten la introducción de nuevos asuntos y también la comprensión de los diferentes humores de los protagonistas. El diálogo profundiza la psicología de los personajes. Algunos exponen cuestionamientos ideológicos, otros crean simplemente un clima de intimidad que suscita emoción y favorece la identificación del lector con los personajes. Todos estos aspectos faltan en el cuento de Ribeyro.

Pero falta sobre todo una descripción de los aspectos físicos de los personajes y de sus acciones, que están siempre descritas superficialmente y nunca detalladamente, como, al contrario, en el caso de Irene y de su tejer rutinario. Por medio de la silenciosa actividad de Irene y de la imagen de sus ojos cansados, el lector intuye un mundo, solo en parte escondido: el sufrimiento interior de la mujer, la resignación a una vida llana, su tristeza cuando una parte de la casa

¹⁷ J. R. Ribeyro, *11 cuentos*, ob. cit., pág. 2.

queda tomada y su alegría cuando se adapta a la nueva situación. Así, el lector vive las mismas emociones de Irene y vive en primera persona la historia.

Al contrario, el lector no puede identificarse con los personajes de *La Molicie*, porque estos están presentados de manera muy rápida, y el escritor describe solo lo que hacen para luchar contra la flojera de la molicie: «Yo pintaba espectros y animales prehistóricos, y mi compañero trazaba con el pincel transparentes y arbitrarias alegorías que constituían para mí un enigma indescifrable» o «Pero estimulándonos recíprocamente con gritos y consejos, saltábamos semidormidos de nuestros lechos»¹⁸. Las acciones no dicen nada nuevo, y se limitan a enumerar las estrategias para no quedarse dormidos: comer fruta, ducharse con agua fría, gritar, pintar, dar un paseo y observar a los otros.

Por una parte, la descripción de las tentativas de no caer en los brazos de la molicie crea una sensación de ansiedad funcional a la historia, así como es perfecta la descripción de la toma de la ciudad y de las personas por los espíritus de la molicie. De hecho, también el lector advierte la sensación de cansancio que sienten los personajes. Pero, por otra parte, son descripciones externas a los personajes y demasiado distantes. Por lo tanto, el lector no se identifica con ellos, y la inquietud, que es la base del cuento fantástico, se pierde a lo largo del desarrollo de la trama. Además, la presencia constante de otras personas hace compartir el miedo, con el resultado que la amenaza de lo sobrenatural se queda menos inquietante.

El narrador, que casi en todo el cuento habla de «nosotros», es consciente de lo que es la molicie. Todos conocen las consecuencias de este mal que va a tomar la ciudad. Después de los primeros párrafos, también el lector se da cuenta de lo que va a suceder cuando llega la molicie: la gente se queda inmóvil, cansada y silenciosa. Pero sobrevive. Esta toma de consciencia por parte de los personajes y, con ellos, por el lector, significa llegar a conocer el elemento sobrenatural. Así, el lector se tranquiliza. Falta el misterio, y su consecuente inquietud, de *Casa Tomada*.

En el relato de Cortázar, lo incomprendible e inexplicable se integran en una realidad cotidiana aburrida, reconocible, de la que se subraya su argentinidad pues con ello se consigue dotarla de verosimilitud. Se trata de un cuento perteneciente al género fantástico, entendiéndose esto por aquello que rompe y modifica la realidad dentro de la ficción literaria, y que no tiene explicación racional. ¿Qué es lo que más nos absorbe del cuento? Es aquella presencia innombrable que genera lo sobrenatural. Esta presencia inexplicable es lo que hace de *Casa Tomada* un cuento inolvidable y fantástico, donde lo sobrenatural no se describe y no se explica, sino que se sugiere.

Justamente la eficacia de la técnica consiste en no saber hasta qué punto lo que va tomando la casa puede ser o no verdaderamente peligroso, sin utilizar palabras para designarlo. Al parecer el autor trata de crear un clima de

¹⁸ ídem, pág. 3.

opresión, algo claustrofóbico también para el lector. A pesar de la presencia de lo sobrenatural, los personajes permanecen en su intento de no abandonar el lugar que les pertenece por derecho familiar. Así, el lector sufre más de cerca los peligros de los personajes, y «el elemento más desconcertante es, precisamente, esta falta de pasmo. Nosotros, como lectores, queremos saber qué ha pasado. Los personajes no. Lo importante para ellos no es explicar el porqué sino adaptarse a las nuevas circunstancias y preservar su pax burguesa, su labor, sus chalecos, su mate y su pava»¹⁹.

H.P. Lovecraft decía que el miedo más profundo y antiguo es el miedo a lo desconocido²⁰. Eso se cumple en *Casa Tomada* y no se cumple en el cuento de Ribeyro. La Molicie es un ente sobrenatural que está muy expuesto y descrito a ojos del lector, gracias a sus acciones, lo que de alguna manera lo hace más palpable y visual, y por consiguiente como entidad inexplicable es menos efectiva: «Mi compañero y yo luchábamos sistemáticamente contra la molicie. Sabíamos muy bien que ella era poderosa y que se adueñaba fácilmente de los espíritus de la casa. Habíamos observado cómo, agazapada, en las comidas fuertes, en los muelles sillones y hasta en las melodías lánguidas de los boleros aprovechaba cualquier instante de flaqueza para tender sobre nosotros sus brazos tentadores y sutiles y envolvernos suavemente, como la emanación de un pebetero»²¹.

CONCLUSIONES

Sucede que un cuento puede ser perfecto en su elaboración y en su técnica, pero a la vez frío, sin alma. Y al contrario, puede haberlos imperfectos en la técnica pero genuinos y que tienen una gran fuerza narrativa. En un primer momento podríamos decir que *La Molicie* pertenece al primer grupo y *Casa Tomada* al segundo, pero no es así. De hecho, según mi opinión, el cuento de Cortázar tiene gran fuerza narrativa también gracias a la técnica perfectamente manejada por el autor. Al contrario, el relato de Ribeyro es perfecto desde el punto de vista estilístico y presenta un tema muy intrigante, pero al autor no respeta algunas técnicas que resultan fundamentales cuando se escribe un cuento fantástico.

Entonces ¿qué es lo que hace de *Casa Tomada* un cuento sobresaliente? Pues buena parte de esto se lo debe a las técnicas usadas para crear «El dato escondido»²². Y es que, desde el sexto párrafo el autor nos plantea el cuestionamiento, la duda: ¿qué es aquello que va tomando la casa? El lector no lo sabe; pero desea saberlo. Como esta pregunta está presente, implícitamente,

¹⁹ P. N. Segura, *Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa Tomada*, ob. cit.

²⁰ H. P. Lovecraft, *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abrfanson, 1945.

²¹ J. R. Ribeyro, *11 cuentos*, ob. cit., pág. 2.

²² P. N. Segura, *Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa Tomada*, ob. cit.

a lo largo de lo que sigue del cuento, entonces la intriga no decae y por esto funciona. El cuento de Cortázar es inquietante porque no sabemos nada, ni quiénes toman la casa ni por qué lo hacen.

El escritor peruano Julio Ramón Ribeyro, influido por este cuento de Cortázar, escribió *La Molicie*, donde el elemento sobrenatural va tomando no sola una propiedad, sino la ciudad misma. No obstante la similitud del cuento del peruano con *Casa Tomada*, hemos visto que la narración no parece funcionar. De hecho, los personajes poco caracterizados mantienen distante al lector; la Molicie es un ente sobrenatural que está expuesto y descrito, lo que de alguna manera lo hace más palpable, y por consiguiente como entidad inexplicable es menos efectiva; se entiende que la Molicie puede ser detenida con agua e incluso con la lluvia, por tanto, al ser posible vencerla, no provoca el mismo miedo; el espacio de lo sobrenatural es abierto y no hay, pues, esa sensación claustrofóbica de *Casa Tomada*. Además el miedo se hace menor cuando uno está acompañado por muchas personas.

Los cuentos de Ribeyro están contruidos con una prosa fina, desarrollados con precisión, pero en ellos se nota un alejamiento del autor, una frialdad artística acaso excesiva. Se repiten en sus historias habilidades conocidas; por ejemplo, la enorme capacidad de Ribeyro para presentar a un personaje en sus rasgos esenciales y dibujarlo con dos trazos exactos, y de colocarlo frente al lector inmediatamente. Esta capacidad es un don poético subyugante que le pertenece por naturaleza.

Ribeyro no se identifica nunca con sus temas y sus personajes. El despego y la frialdad objetiva pueden servir para el mejor trabajo artesanal, pero hay ocasiones en que el arte necesita nutrirse con emociones profundas. En *La Molicie*, la objetividad excesiva resulta dañosa. Este relato necesitaba pasión, profundidad crítica y emoción humana. Ribeyro ha desaprovechado una historia interesante por su mente demasiado vigilante, por su afán continuo de no comprometerse, de no introducir sus emociones personales en la trama artística.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, J., *Teorías de lo fantástico*, compilador David Roas, Madrid, Arco/Libros, 2001.
- En busca del unicornio : los cuentos de Julio Cortázar: elementos para una poética de lo neofantástico, Madrid, Gredos, 1983.
- BORGES, J. L.; BIOY CASARES, A.; OCAMPO, S., *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa, 1983.
- CESERANI, R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- CHATMAN, S., *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1980 (1.ª edición de 1978).
- CORTÁZAR, J., *Cuentos Completos. 2 Vol*, México, Alfaguara, 2007.

GENETTE, G., *Figures*, París, Ed. du Seuil, 1966.

LOVECRAFT, H. P., *Supernatural Horror in Literature*, Nueva York, Ben Abrfanson, 1945.

RIBEYRO, J. R., *11 cuentos*, DGL, s.a.

TODOROV, T., *Introduction a la litterature fantastique*, París, Ed. du Seuil, 1980.

PÁGINAS WEB

AMBRIZ AGUILAR, C. E., «Texto tomado. Análisis narratológico de «Casa tomada» de Julio Cortázar», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, 2009.

SEGURA, P. N., *Cortázar: opiniones novedosas en torno a Casa Tomada*, Trabajo 44 en www.monografias.com.

CAPÍTULO 7

Gutural: El sonido de la vida y la muerte

MARGARITA CERRATO COLLADO
Universidad de Granada

Sé que no deliro una realidad tan igual.
Como si no bastara un dolor inmenso, millones,
infinitos dolores inmensos desbordando
mi capacidad inagotable. Nunca me romperé
del todo nunca me moriré.

ESTELA DOS SANTOS, *Gutural y otros sonidos*

INTRODUCCIÓN

El presente texto tiene como objeto realizar un análisis de la obra *Gutural y otros sonidos* (Buenos Aires: Sudamericana, 1965) por la autora Estela Dos Santos. Haremos un repaso general de la obra, donde se señalarán aspectos literarios y formales. Posteriormente, profundizaremos en el tipo de lenguaje y los temas abordados en el texto, donde el análisis será más detallado. Para la realización del artículo nos centraremos únicamente en *Gutural*, cuya parte resulta más interesante para nuestro estudio.

Es conveniente señalar que la falta de bibliografía específica con respecto a la obra es un hándicap a la hora de realizar un estudio exhaustivo de la misma: a día de hoy, este libro ha sido un texto poco trabajado en la literatura hispanoamericana. Esta obra tan solo se conoce en ámbitos muy específicos, y su insuficiente bibliografía no contribuye demasiado a poder ser acercado al público.

Su desconocimiento no se debe a poca relevancia. El texto presenta una serie de características formales, literarias y lingüísticas totalmente transformadoras dentro de la literatura del relato corto y la propia literatura hispanoamericana del siglo xx. Resulta inexplicable cómo ciertos textos de indudable calidad quedan abocados en un segundo plano, sin llegar a ser descubiertos del todo a un público más accesible y universal. *Gutural y otros sonidos*, es una obra que se encuentra en esa tesitura: su genialidad, originalidad y riqueza literaria son herramientas de gran potencial que podrían haber sido abocados al absoluto olvido.

El cometido y, sobre todo, la intención de esta comunicación, no son otros que poder acercar la obra literaria al público con el fin de conseguir que cierto tipo de literatura menos accesible, por circunstancias arbitrarias, pueda ocupar un lugar a la altura de las obras más consagradas. De esta manera, los propósitos de este texto se enmarcan en poder conseguir situarla en el lugar que se merece. La autora de la obra, al igual que su producción literaria, resulta un enigma dentro de los estudiosos del tema y aquellos que han querido investigar sobre ello.

Estela Dos Santos nace en Buenos Aires en 1940 y comenzó su incorporación a la literatura argentina con su primera obra: *Gutural y otros sonidos*. Con su obra, *Las despedidas* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1972), la autora se aleja de la división de sus textos en partes adyacentes, solo en apariencia. Da una unidad al texto que fue fragmentada en su obra anterior. Con su segundo libro de cuentos, Estela Dos Santos descompone y vuelve a componer su mundo narrativo para concederle una nueva homogeneidad y coherencia. En *Gutural y otros sonidos*, los relatos, aunque independientes, tienen cierta relación entre ellos: la traumática experiencia infantil en un hospital contada en primera persona. En primera instancia, la autora focaliza su desasosiego a través de la literatura, ese movimiento se va difuminando en sus obras posteriores.

No es seguro el número de obras de Estela Dos Santos. Podemos nombrar *Las mujeres del tango* (1972), *Las mujeres peronistas* (1983). Con esta serie de títulos podemos deducir claramente que la autora muestra un gran interés por el tema de la mujer. En sus obras, la mayoría de las protagonistas siempre son personajes femeninos, en cuyas líneas se muestra la problemática del machismo y la discriminación femenina en aquellos tiempos. Estela muestra que la fortaleza de la mujer es equiparable a la del hombre. La autora revela la lucha en cubierta de esa parte de la sociedad sometida, en cuya situación, intentan hacerle frente a esa sociedad de la Argentina de los años 60, con las armas que poseen. Dos Santos, en su obra, muestra simpatía hacia el peronismo. Años antes de su primera publicación, Arturo Umberto Illia, llega al poder y borra todo rastro de la gestión peronista. Arturo Illia asumió el 12 de octubre de 1963. De la misma manera se levantaron las restricciones electorales, habilitando la participación del peronismo en los comicios legislativos del año 1965. También se levantó la prohibición que pesaba sobre el Partido Comunista y se promulgaron penalidades a la discriminación y violencia racial.

La falta de reconocimiento de legitimidad al gobierno de Illia por parte de los ciudadanos peronistas, se vio agravada por un plan de lucha del movimiento

obrero, afectado por la decisión del gobierno de sancionar una legislación sindical sin consultar a los sindicatos. En el año 1965 el gobierno convocó a elecciones legislativas eliminando todas las restricciones que pesaban sobre el peronismo en la etapa previa. El débil gobierno de Illia supuso la crónica de una muerte anunciada. El 28 de junio de 1966 tuvo lugar un golpe de estado que dejó indiferente a la población. Illia optó por dejar su presidencia para proteger a su partido y gobierno.

Por tanto, la censura para nuestra autora era una realidad. Su simpatía hacia el peronismo no le permitía expresar todo aquello que le atormentaba, por miedo a represalias. El año de publicación de su primera obra supuso un momento difícil para difundir su literatura. De esta manera, su lenguaje es el arma de la que dispone para expresar su descontento. Aunque esta obra puede tener un trasfondo político, no es esta la única motivación que empuja a la autora a escribir. La autora deja varias puertas abiertas hacia diversas problemáticas sociales y políticas que azotaban en aquella época.

1. GUTURAL Y OTROS SONIDOS

Gutural es una obra compuesta por nueve relatos relacionados entre sí, donde se narra la experiencia de una niña que ingresa en el hospital. La pequeña narra desde una perspectiva casi espiritual e intransferible, todo el proceso que atraviesa a lo largo de su estancia. Son bien descritos el sufrimiento, la opresión, el desasosiego y la amargura que nos transmite la protagonista con apenas unas palabras. *Otros sonidos*, se compone de cuatro relatos, los cuales también están relacionados con las experiencias infantiles, aunque se alejan de la crudeza expuesta en los relatos anteriores. La obra se destaca por conceder un primer plano al estremecimiento de cada uno de los pasajes, dejando a un lado la anécdota. Más allá del padecimiento físico, junto con la turbación que lleva consigo la degradación y la humillación, los relatos ofrecen una segunda visión llena de enfrentamientos interiores. A través de los mismos se ponen de manifiesto conceptos tales como la opresión y la libertad, la quietud y el movimiento, la vida y la muerte. El tedio y lo forzado son elementos presentes en la lectura de *Gutural*, cuyos relatos muestran cierta cordura y control al mismo tiempo que se deja ver lo perturbador y lo impío. Las narraciones muestran la soledad y el abandono desde la desidia que provoca el crudísimo monólogo interior de sus devastadoras experiencias.

¿Por qué *Gutural*? Según el DRAE, gutural se define como:

(Del lat. guttur, -ŭris, garganta, y -al). 1. adj. Pertenciente o relativo a la garganta. 2. adj. Fon. Dicho de un sonido: Que se articula tocando el dorso de la lengua con la parte posterior del velo del paladar o acercándose a él formando una estrechez por la que pasa el aire espirado. U. t. c. s. f. En sentido amplio se dice de los sonidos articulados en la úvula o por contracción de la faringe.

Pero para Estela va más allá, el sonido gutural es aquel que une la vida y la muerte, es el primer sonido que el recién nacido emite a su llegada al mundo y

el último que el individuo realiza al exhalar su último aliento. Además, también es considerado como el sonido que une lo animal con lo humano. Los animales pueden llegar a emitir únicamente ese tipo de sonido. Mejor dicho, Estela quiere sacar esa parte irracional del individuo con su título. Pretende sacar lo animal, lo salvaje, donde lo visceral toma protagonismo para dar paso a lo consciente.

La obra, como ya apuntaba en líneas anteriores, se divide en dos: *Gutural* dividida a su vez en nueve relatos donde se presenta la situación de una niña en su estancia en un hospital y *Otros sonidos*, dividido también a su vez en cuatro relatos donde lo infantil sigue presente de nuevo. Aquí nos centraremos solo en *Gutural*, nos disponemos a hacer un análisis más concreto de esta parte.

2. TEMAS

2.1. *Cuerpo vs. mente*

En el texto, se establece una disociación entre cuerpo y mente. El cuerpo es la parte que se queda a merced de aquellos que la manipulan, mientras que la mente establece ese discurso a través del cual podemos conocer su historia. Todos los relatos son monólogos interiores, es en sus pensamientos donde la niña únicamente puede tener autonomía. La mente es su vía de escape, aquella que le ayuda a cuestionar qué está pasando, qué es real y qué supone para ella la vuelta a sus pensamientos para poder abstraerse de ese entorno creado por el centro hospitalario, que nada tiene que ver con la verdadera realidad que está ahí fuera. Dentro de esta disociación, se establece una lucha interna entre el cuerpo y la mente de la niña, su mente quiere escapar, pero su cuerpo resulta un lastre para ella, en cuya situación es este quien la condena a pasar por ese sometimiento.

Decidieron de nuevo que es la noche y todavía está claro allá fuera. Me quieren obligar a dormir. Yo todavía veo las ramas pero ellas mandan y no puedo elegir. Soy consciente. Sé que primero me agarrarán las tenazas y que después me dormiré. Sé que aunque me resista el sueño me vencerá y me poseerá por agotamiento. Y después me despertaré y nuevamente comenzará todo [...] Podría maldecir gritar llorar rogar pero me vencen y para qué [...] Tengo conciencia de todo lo que hago. Pero cuando me clavan las agujas y salto en la reacción es esta piltrafa la que me vence (Dos Santos 23, 25).

2.2. *Mujer vs. sociedad*

El centro de la historia claramente es la mujer. Es el objeto de la historia en dos aspectos: el objeto en sentido literal, ella está a merced de los enfermeros, es tratada como un objeto en el más concreto de los aspectos. Ella relata cómo es manipulada. Por ejemplo, cuando llega la operación, es consciente en todo

momento de lo que hacen con ella, pero solo mentalmente. El otro aspecto es en el que ella es objeto en un sentido figurado de la narración, esto es, la mujer es el motivo por el cual se escribe el texto, es aquel que activa la narración, donde se hace una crítica a la sociedad machista de la época. Bajo este incentivo, la narración muestra cómo ella intenta luchar contra aquellos que intenta manipularla, siendo una metáfora de lo que ocurre en la Argentina de los años 60. Su estado siempre es de crispación, estando a la defensiva constantemente con aquello que la rodea, donde no encuentra nunca su sitio, ni jamás consigue sentirse cómoda dentro de allí. Las situaciones son descritas como desagradables y vejatorias donde nunca tiene lugar la armonía.

2.3. *Individuo vs. pérdida de identidad*

Cuando abandona el hospital, una parte de ella se queda ahí, como algo que le han arrancado y que jamás podría componer ni sustituir. Su resentimiento ni tan siquiera en este momento de liberación ha desaparecido. El rencor nunca se encuentra en un segundo plano. La pérdida de identidad es expresada a través de las descripciones de ella y sus compañeras. Todas visten de la misma forma, todas están rapadas, no tienen nombre, son un simple número, sus nombres y su identidad se quedaron fuera de ese hospital. Además, la descripción que ofrece de los lugares, siempre resulta desoladora, hostil, inanimada. A medida que van avanzando los relatos, se aprecia cómo el individuo va degenerándose hasta la total pérdida de su identidad. Es ahí donde la ausencia se pone de manifiesto de forma explícita. La ausencia es un elemento que está presente en todo el texto, una retirada de identidad, que intenta alienar al individuo hasta deshumanizarlo. Es en «La partida», donde puede apreciarse que el cuerpo y la mente vuelven a ser uno, en cuya unión el individuo cobra identidad de nuevo, cuando dice «me traen mi ropa» aquello que la caracteriza que la hace ella y vuelve a recomponerse.

Las grandes puertas se abren innecesariamente porque yo no quiero entrar. Se extienden inmensas y silenciosas. Yo no quiero pero me llevan. Los otros ordenan. Ni siquiera debo obedecer. No me consultan. No les importa mi opinión [...] Pero sé que no puedo escapar y que soportaré. Que pueden colgarme desnuda en una exposición, colgarme como una res de carnicero y soportaré (*Id.* 17).

2.4. *Lo carnal vs. lo espiritual*

En *Gutural*, la carne está presente a lo largo de todos los relatos, la manipulación del cuerpo, de esa carne viva, sangrante, conforman muchas de las descripciones que aparecen en la obra. El cuerpo se encarga de soportar todo aquello que la realidad le impone, la carne está a merced de *los otros*, aquellos a

los que tampoco nunca se les pone nombre ni cara, donde ellos también carecen de identidad y son sus manos las que cobran protagonismo. Así es, el anonimato que los personajes presentan se ven sustituidos por la identidad que cobran partes individuales del cuerpo, es ese cuerpo el que es descrito como un objeto agarrotado, que se identifica con su silencio. Se trata de cuestionar hasta cuánto puede soportar el cuerpo, y si su propia mente también puede acompañarlo. Las descripciones escabrosas de accidentes, autolesiones y la operación de la niña le dan a la carne, a la víscera, un protagonismo que encrudece el texto de forma manifiesta. Lo espiritual se deja en un segundo plano cuando se narran los experimentos a los que está sometido el cuerpo, es ahí cuando la mente se ve subordinada por lo físico, por el dolor al que se ve expuesta su parte carnal.

Yo existo fuera de mi cuerpo. Lo tajejan, lo desmenuzan, lo recosen, lo desgotan y lo rellenan con aliento ajeno. Yo aparte. Como un pedazo de tierra elocuente solo en la resistencia del terrón, en la negación del fruto [...] Me miro desde fuera compadecida de ellos si no fuera por el dolor y la irrealidad del soportar [...] Puedo mirarme entera pero solo vivo desde el corte de la cintura hasta la cabeza. Lo demás está allí, unido o separado en el sueño, tan muerto de una forma u otra. Ser toda esa parte muerta (*Id.* 45).

2.5. *Tiempo real vs. tiempo ficticio*

La cuestión del tiempo es un tema constantemente tratado a lo largo de todos los relatos. Es una de las preocupaciones de la protagonista, perder la noción del tiempo. Es tan importante que uno de los relatos se llama «El tiempo». En este relato, la pequeña intenta saber cuánto tiempo lleva ahí dentro. Para poder medir el tiempo, toma como referencia aquellos momentos en que las enfermeras aparecen para dejarle la comida. Sus cálculos son realizadas a través de cuentas absurdas de los objetos de la habitación, o de las raciones de comida que se le proporcionan a lo largo del día. Ese afán por conocer el momento y la hora del día en que se encuentra, en muchos casos, lleva a la protagonista a la locura. El desasosiego por no conocer la realidad temporal evoca en ella una obsesión hasta límites extremos. Se traslada a lo patológico. Le obsesiona saber cuánto tiempo le queda dentro de ese hospital. Esa constante búsqueda también implica una pérdida de identidad: la protagonista no sabe quién es verdaderamente, porque esa estancia tan angustiada la confunde constantemente, no sabe por qué se encuentra ahí, ni cuánto le quedará para salir. Tal degradación lleva a la protagonista a dejar de creer en su propia existencia y en la consiguiente identidad que conforman su persona.

Las ventanas y las puertas son elementos clave para que la niña pueda distinguir el día de la noche. Estos elementos sirven para situar temporalmente a la pequeña, pero también para situar al lector a lo largo de los relatos. Las ventanas descritas son pequeños huecos que apenas dejan pasar la luz. De ahí la

obsesión de la protagonista por querer saber en qué momento del día se encuentra. El tiempo es un constante tabú para ella, el resto de personajes muestran un especial interés por no querer desvelar a la protagonista el tiempo real. El mínimo contacto con la realidad, a través de las pequeñas ventanas, podría ser una metáfora con respecto a la sociedad del momento. La misma sociedad es aquella que nos oculta la realidad tal y como es, nos aliena constantemente, con distracciones que los alejan de esa realidad que verdaderamente importa. Esta cuestión podría aplicarse apropiadamente al momento de manipulación constante que la sociedad ha ejercido en el individuo a lo largo de la historia, con el fin de beneficiarse económicamente a costa de aquellos sometidos por el sistema. *Gutural* podría tratarse de un texto atemporal, que expone problemas propios de cualquier época.

Todo permanece alrededor como una eternidad inmutable, como si nunca transcurriera el tiempo y fuera noche y día repetidamente en una sola noche y un solo día y yo un acumulamiento de rencores mi capacidad incalculable y el cuerpo disminuíble acusando cada transcurrir solo en un desecamiento [...] como si solo la crueldad tuviera signos y fueran para mí y los demás con el mismo rostro y la estatura [...] Me resulta imposible calcular como si fuera una corriente vacía e inaprensible como si no tuviese entendimiento como si cada noche sirviera para alejarme de la realidad y tuviera que inventar un esquema nuevo cada mañana y a veces me dura días tres días cinco días y después me pierdo y ni puedo utilizar la semana el mes (*Id.* 63, 64).

3. EL LENGUAJE

Hablar de metalenguaje en *Gutural*, es hablar de *Gutural*. Es sin duda, el elemento clave a lo largo de toda la obra. Se utiliza un lenguaje aparentemente coloquial, automático, producido por las emociones sin premeditaciones. Un lenguaje supuestamente ligado a un monólogo interior cuyos pensamientos aparecen de forma desordenada. Esa turbación lingüística es pura apariencia, es la coraza que esconde la motivación de cada relato, oculta aquello que realmente se quiere decir. Esto es, el lenguaje es el arma para poder hacer frente aquello que la oprime. Estela y la protagonista moldean ese lenguaje, lo manipulan, lo hacen a su forma y ser para transformarlo en algo combativo. El código es descompuesto en ese aparente caos formal, donde tienen lugar las repeticiones de frases cortas a lo largo de cada relato. Crea una especie de mantra que se repite una y otra vez, hasta perder el significado del lenguaje implantado. Desarma el lenguaje para componerlo de nuevo. Es utilizado como única arma para la niña, ante tal subordinación física. Recurre a él para paliar el sometimiento extremo al que está expuesta. Su cuerpo está a merced de aquello que la rodea, pero su mente mientras tanto, se encarga de idear un mecanismo de defensa para no morir de angustia y tristeza. El lenguaje supone la liberación del individuo.

Formalmente, el texto se elabora característicamente con un patrón de puntuación caótico, cuya disposición desagiliza la fluidez del relato, además de generar un halo de angustia e incertidumbre. Esta aparente automatización del lenguaje, tiene lugar gracias a la excesiva colocación de la conjunción «y», la cual es usada como sustitutivo de la coma, el punto y coma o el punto y seguido. Gracias a este tipo de composición, el texto se muestra más agresivo, entrecortado, cuyo efecto produce una imagen similar a martillazos torturantes que la protagonista describe dentro de su cabeza.

En *Gutural* nada es contado de forma clara, nunca se muestra una trama que pueda asimilarse en una primera lectura. Tampoco los personajes son presentados de una forma tradicional, directamente no son presentados. Tan solo los conocemos a través de los pensamientos de la protagonista, los cuales siempre son descritos desde el punto de vista subjetivo y aterrado de la pequeña.

Ya sé qué van a decir y podría gritarles que lo sé que no lo repitan. Pero no consigo reunir las palabras. Lo único que consigo es la rigidez. Durante el sueño grito. Solamente grito sin articulación. Creen que no sé hablar. El día que lo haga usaré palabras nuevas. Tendré que inventarlas y no van a entender y dirán que estoy loca. Si me volviera loca me llevarían y se librarían de mí y yo también me libraría porque no tendría conciencia (*Id.* 24).

En definitiva, *Gutural* es la composición de una serie de relatos que se relacionan entre sí a través del dolor. El sufrimiento es el hilo conductor que consigue transformar a la protagonista de niña en mujer. La pérdida de la inocencia es el tránsito hacia la realidad. En la obra nada es explicado, no hay un porqué, un cuándo, ni tan siquiera un quién, pero no es necesario, porque ese dolor que abarca el texto es la mejor de las explicaciones. El dolor une al lector con la historia, crea cierta complicidad sórdida que todos hemos experimentado alguna vez.

El texto no deja clasificarse en ningún género, no admite limitaciones de tipo formal o temático, porque verdaderamente transgrede lo literario, pasando a lo visceral y lo oculto que llevamos dentro. El tormento que sufre el personaje se ve reflejado en el lector en todo momento, consiguiendo dejar en él una sensación de desasosiego y crudeza. El sujeto se recupera a sí mismo en el momento que recupera su cuerpo. El lector también se ve recompuesto en ese momento.

Gutural consigue que el padecimiento del protagonista sea sostenido por medio del lector. Esos gritos sin articulaciones ensordecen al espectador, cuyo cometido no es otro que contemplar, al igual que la protagonista, las vejaciones producidas, lejos de saber qué hora es. El lector está tan sometido como la narradora, no puede actuar, solo logra mantener la compostura ante la imposibilidad de tan siquiera desear (Lukin 1, 3).

BIBLIOGRAFÍA

- DOS SANTOS, Estela, *Gutural y otros sonidos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1965.
- LUKIN, Liliana, «El cuerpo en la letra», en *Gutural y otros sonidos*, Estela Dos Santos, Alción Editora, Córdoba, Argentina, 2005 (reedición-homenaje a los 40 años de la edición original en Editorial Sudamericana, con prólogo de Ana María Barrenechea), es un texto que fue escrito para el Coloquio «Mujeres que escriben sobre mujeres que escriben», organizado en 2002 por Sudestada, y realizado en la Biblioteca Nacional.
- NOVARO, Marcos, *Historia de la Argentina, 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2010.
- REAL ACADEMIA DE LA LENGUA ESPAÑOLA, Diccionario de la lengua española, [En línea]. 22.^a Ed. Madrid. Real Academia de la lengua española, 2003. <<http://lema.rae.es/drae/?val=gutural> >; [Consulta: 2 de septiembre de 2013].

CAPÍTULO 8

Literatura Hispánica «De obras híbridas: *Kalpa Imperial* de la autora argentina Angélica Gorodischer»

JEANETTE KÖRDEL

Freie Universität Berlin/Alemania

INTRODUCCIÓN

La obra *Kalpa Imperial*, de Angélica Gorodischer, publicada en dos tomos en los años 1983 y 1984, puede considerarse como novela de ciencia ficción (de ahora en más cf), entendiendo la misma no como un género literario determinado, sino como un género híbrido. Silvia Kurlat Ares subraya en la edición especial de la revista *Iberoamericana* sobre la ciencia ficción de América Latina (2012) que la cf ya «mostró tempranamente una fuerte vocación por la hibridez cultural [...] y que formuló maneras de reflexionar e interrogarse sobre lo político a partir de problemas filosóficos y éticos» (19).

Antonio Córdoba Cornejo comienza su libro *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina* (2011) señalando que la cf de América Latina fue cultivada por autores canónicos (Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy Casares)¹. Al destacar el nivel intertextual de diversos textos canónicos, trata de incluir la cf en una tradición literaria latinoamericana y subraya

¹ Como señala Córdoba Cornejo, Jorge Luis Borges declara su texto „Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» como „ficción científica» y Adolfo Bioy Casares define su libro *La invención de Morel* como „imaginación razonada» y sostiene que aunque el término de la cf todavía no había sido establecido, sí existían textos de este género literario que fueron considerados como cf más tarde (ver Cornejo Córdoba 2011, 21). El término «ciencia ficción» fue creado por Hugo Gernsback en

que la cf se ha desarrollado siempre *vis à vis* el canon con fuertes intercalaciones con la literatura fantástica (24s.). Ante estas afirmaciones y la gran cantidad de textos de cf, parece paradójico que gran parte de la crítica literaria, los campos académicos y los editoriales, sobre todo en el ámbito europeo, muestren tan poco interés y hasta ignoren la cf de América Latina hasta hoy en día².

Para comenzar hay que aclarar que comprendemos la obra *Kalpa Imperial* de Angélica Gorodischer, según una primera hipótesis, como un contra-discurso que quiere romper, mediante una estrategia híbrida, con categorías formales y normativas, retomando así un elemento central de la escritura gorodischeana, donde «el texto se construye como espacio plural» (Aletta de Sylvas 2009, 249). Como segunda hipótesis formulamos que las descripciones de la naturaleza, del paisaje literario de la selva, juegan un rol importante en la profunda crítica política y social que conlleva el texto. Estas hipótesis se inscriben en el campo de la ecocrítica porque planteamos que este «re-coding de operaciones culturales», usando el término de Silvia Kurlat Ares (2010, 267), se manifiesta en el cuento de Gorodischer también en la descripción, (de)construcción y reconstrucción de los paisajes literarios naturales.

En este trabajo analizamos el cuento *Así es el sur* (en *Kalpa Imperial*), de la autora argentina Angélica Gorodischer, a través una lectura ecocrítica, con el propósito de mostrar que la ciencia ficción, considerada como género literario global, ha desarrollado excelentes modelos latinoamericanos.

1. PUNTOS DE PARTIDA: LA CIENCIA FICCIÓN ARGENTINA Y EL ANÁLISIS ECOCRÍTICO

El campo literario argentino de la cf se ha desarrollado siempre con fuertes interrelaciones con la gran tradición de la literatura fantástica y de la literatura utópica. El crítico literario argentino Pablo Capanna menciona a Héctor Oesterheld, a Eduardo Golgorsky y también a Angélica Gorodischer como los representantes más importantes del género literario de la cf, cuya producción ha aumentado a partir de los años 60, no solamente en Argentina sino en toda América Latina (Capanna 1995).

La crítica social y política que conlleva la mayoría de los libros de la cf tiene que ver con el ámbito histórico argentino que está caracterizado por regímenes autoritarios y dictaduras (por ejemplo la última dictadura argentina durante los años 1976-1983). En este contexto, la cf juega un rol subversivo, porque traslada

1929 y Borges lo utiliza por primera vez en la introducción a *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury en el año 1955 (ibíd.).

² Es otra la situación en América Latina y en EE. UU donde en los últimos años podemos destacar un aumento de producciones científicas sobre la cf ver por ejemplo los estudios de Haywood Ferreira sobre los comienzos de cf a fines del siglo diecinueve en América Latina (2011), *Latin American Science Fiction* de E. Ginway y A. Brown (2012) o la antología de la contemporánea cf mexicana editado por Galaviz Yeverino (2012).

los contenidos a espacios extraterrestres para formular una crítica profunda hacia lo actual.

La cf argentina y latinoamericana se caracteriza entonces por incorporar una variedad de ciencias humanas y sociales (*soft science fiction*), como la psicología o la ecología (Bell/Molina-Gavilán 2003, 14), y marca así una diferencia con la *hard science fiction* que está orientada más al ámbito técnico de las ciencias naturales. Luis Cano posiciona la cf latinoamericana como *soft science* «[a]l contrario de lo que sucede en la variante norteamericana» (2006, 17). A diferencia de Cano, entendemos la *soft cf* más como un género literario global que puede ubicarse en la tradición literaria de autores como Isaac Asimov, Philip Dick o Ursula K. Le Guin, cuyos textos se caracterizan por la reflexión crítica del ámbito cultural, social y político.

Un punto de partida de la ecocrítica es que el mundo humano y el mundo no-humano no están pensados a través de dicotomías, sino más bien mediante una fuerte interrelación recíproca entre el ser humano y el mundo no-humano, al inclinarse «hacia el reconocimiento de la compleja relación entre la naturaleza y la cultura» (Flys/Marrero/Barella 2010, 18)³. Añadimos que la crítica social y política en los textos de cf se manifiesta también en los modos de reordenar un cierto orden espacial-sociopolítico. En estas organizaciones las representaciones de la naturaleza juegan un rol importante porque cuestionan y critican en un nivel metatextual conceptos hegemónicos sobre cómo imaginar el entorno natural y social. Dentro del análisis ecocrítico entendemos el concepto de naturaleza, entonces, según Donna Haraway, no de manera naturalista, esencialista o determinista sino como una construcción social, donde se hallan y se cuestionan estructuras de un cierto orden y poder (Haraway, 1995).

2. LAS CARACTERÍSTICAS DE LA CIENCIA FICCIÓN DE ANGÉLICA GORODISCHER

La autora argentina Angélica Gorodischer, nacida 1928 en Buenos Aires, pero desde su niñez radicada en la ciudad Rosario, es una precursora del género de la cf. El libro *Kalpa Imperial* es uno de sus textos más famosos; fue premiado con el galardón argentino Poblet (1984), el premio español Gigamesh de Fantasía (1991) y fue traducido al inglés en el año 2003 por Ursula K. Le Guin, una de las autoras más reconocidas de la cf al nivel global⁴.

La obra de Angélica Gorodischer se inició con *Cuentos con soldados* (1965) e incluye hasta hoy en día más de treinta publicaciones no solamente dedicadas a la cf, sino también policiales, novelas góticas y diversos ensayos. Sin embargo,

³ El término «ecocrítica» viene de *ecocriticism*, un heterogéneo ámbito de investigación que se ha instalado a partir de los años 90 en la academia estadounidense y que tiene como objetivo general el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente (Glotfelty, 1996). Todas las traducciones son de la autora Jeanette Kördel.

⁴ Podemos añadir que Gorodischer y Le Guin han publicado juntas la antología *Escritoras y Escritura* (1992).

la etapa temprana de su producción literaria se caracteriza por la cf entre ellos los libros *Opus dos* (1967), *Bajo las jubeas en flor* (1973), *Trafalgar* (1979) y *Las repúblicas* (1991).

Dado que la obra *Kalpa Imperial* fue escrita durante la última dictadura argentina y que alude en su nivel alegórico al régimen militar, conviene mencionar la definición de Darko Suvin que define la cf como literatura de un extrañamiento cognitivo y como modo de crear una alternativa distinta al *framework* empírico del autor (Suvin, 1979). Este extrañamiento se genera en *Kalpa Imperial* también a través de los aspectos formales genéricos, considerados como un concepto híbrido, donde oscilan modos de «lo maravilloso» y de «lo fantástico».

En este sentido podemos postular que la obra establece una alternativa respecto a definiciones, estructuras y sistemas normativos, jerárquicos y formales, a través de un concepto híbrido, que impide o evade ser categorizado claramente. Como escribe Córdoba Cornejo: «[l]a CF es explotada por Gorodischer como práctica híbrida de escritura que admite la fricción con otras modalidades de lo que resulta un modo incierto e impreciso, ciertamente indefinible, con vínculos claros con la CF que en ningún momento limitan la libertad de la palabra recuperada por los narradores» (130). De este modo, a pesar de la ausencia de cualquier vínculo directo con innovaciones tecnológicas o viajes o relaciones intergalácticos, ni referencias a la Tierra ni a otros planetas, *Kalpa Imperial* se vincula con el mundo de la cf. Es justamente por la falta de cualquier realidad histórica que Córdoba Cornejo entiende la obra como ejemplo de lo que Suvin llama «un desplazamiento de forma cero» (Suvin en Córdoba Cornejo, 131), presentando un mundo coherente y radicalmente distinto, una alegoría histórica con fuerte carga política (ibid.).

Adicionalmente, consideramos la cf como género marginal, pero no en un sentido negativo sino más bien positivo. Al proclamar que tanto la desobediencia como la marginalidad son productivas, Gorodischer misma explica en su ensayo *Borrar fronteras* que, ejercida desde los bordes, el lugar de la escritura se convierte en un espacio sin límites (2000, 158s.). Esta aproximación se refleja no solamente en el nombre del libro que incluye la palabra «kalpa», que proviene del sánscrito y corresponde a un espacio temporal de más de cuatro billones de años (ver Aletta de Sylvas 2009, 83), sino también en el título del segundo tomo de la obra, *El imperio más vasto*, que incluye el cuento *Así es el sur* analizado en la siguiente sección⁵.

⁵ El título del segundo tomo puede ser considerado como una referencia al cuento «Vaster Than Empires and More Slow» (1971), de Ursula K. Le Guin, que describe el encuentro de un grupo de científicos con un ecosistema, que abarca un planeta entero, lo que pone en duda sus pensamientos tradicionales sobre la naturaleza (ver también el análisis ecocrítico del cuento de Ursula Heise en *Sense of Place and Sense of Planet*, 2008).

3. DEL NORTE AL SUR: UNA LECTURA ECOCRÍTICA DEL CUENTO *ASÍ ES EL SUR*

En el cuento *Así es el sur* se narra la historia del protagonista Liel-Andranassder, un hombre del norte que huye del centro, una ciudad poderosa, siguiendo un río, hacia el sur. Durante este viaje se convierte en jefe de la rebelión del sur contra el norte. Al final del cuento, tras una batalla donde el sur vence al norte, el protagonista se sienta al trono de un nuevo Imperio que está por comenzar.

Con referencia a la ya mencionada intertextualidad de la cf con textos canónicos, Córdoba Cornejo evalúa que el cuento de Gorodischer «reescribe [el] *Martín Fierro*» (153) y Kurlat Ares menciona que se encuentra «Sarmiento's formula of civilization/barbarism» (281). Más interesante para nuestro análisis ecocrítico es analizar la representación de la selva, las interacciones de las figuras con el medio ambiente y las transformaciones del protagonista, para reflexionar sobre las estructuras de poder y las alternativas presentadas en el texto.

Al principio del cuento el lector se encuentra frente a una visión fuertemente binaria en la cual «el norte» es descrito como una región fría con ciudades grandes (107), y «el sur» es imaginado a través del paisaje literario de la selva tórrida: «Así es el sur, verde y sofocante; húmedo, lleno de ira y de modorra [...] Y no hay contadores de cuentos que expongan los hechos del Imperio porque el sur se niega a reconocer que él también es el Imperio. Escuchan sin embargo, pero escuchan otra cosa [...] escuchan las voces de la tierra mojada y caliente, los gritos del viento, el canto de los ríos y lo que dicen los animales, las hojas y el aire» (108).

A primera vista la imaginación del sur conlleva una reproducción de conceptos tradicionales que se formula a través de un espacio natural mítico, «el paraíso de los monstruos» (ibíd.), y con habitantes presentados de forma impersonal, sin voz propia pero con actitud rebelde. El narrador heterogéneo, que se parece a un contador de sagas, lo describe desde una perspectiva lejana.

Pero siguiendo con la lectura del cuento se ve cómo la estructura binaria es puesta en duda. Durante el camino al sur, el protagonista se transforma; pasa de ser el personaje corrupto y violento de la ciudad del norte, al ir acercándose a las fuentes del río, descubriendo su propia identidad, como líder del sur: «lo que pasó fue que las voces de la tierra y del agua son tan fuertes en el sur que hasta un hombre que viene de la molicie y la corrupción puede oírlas [...] no consta en palabras escritas o cantadas, y ya nadie puede decírnoslo. Solo sé que él contestó No quiero armas [...] [quiero] una red» (122s.). Más adelante del texto la relación entre el protagonista y el medio ambiente está incluso descrita «como si fueran hermanos que dependen uno de la vida del otro para poder sobrevivir» (127). El protagonista realiza un cambio paradigmático acerca de la percepción del mundo, al tomar conciencia de lo que le rodea y dónde está su lugar en el mundo, al comprender la relación entre los seres humano y la naturaleza, no a través de estructuras jerárquicas sino al situarse los humanos como parte integrada en un ecosistema, relación simbolizada con el motivo de la red. Añadimos que Patrick Murphy reconoce un «shift of consciousness»

(2001, 263), es decir un cambio de conciencia, como componente central en su estudio ecocrítico de la cf.

Consideramos la transformación del protagonista, de un hombre del norte a un líder del sur, como un primer ejemplo del cuestionamiento de límites estáticos; en este caso, entre las categorías del «yo» y del «otro», y del «norte» y del «sur». La artificialidad de la estricta construcción binaria espacial (el norte como espacio frío urbano *vs.* el sur como paisaje marginado caliente selvático), expuesta al comienzo del cuento, y el hecho de que el título *Así es el sur* constituye ya una afirmación, más el hecho de que haya sido puesto originalmente en comillas, muestra claramente que mediante la ironía se expresa una crítica profunda. Es decir, la crítica social y política que conlleva el cuento se formula justamente por la combinación de proyecciones de conceptos (binarios) y discursos (deterministas) tradicionales y por las múltiples reformulaciones en el nivel metatextual. Así que un punto central de la cf de Gorodischer, como ejemplo de toda la cf latinoamericana «periférica», es «borrar fronteras» porque no solamente disloca así parámetros geográficos dentro del contexto nacional, sino que alude simultáneamente a una dimensión global, postulando que el norte tanto como el sur son Imperios, reflejando críticamente «the relationship between the post-colonial self and the Northern other» (Haywood Ferreira 2011, 217)⁶.

3.1. *Espacios (o)puestos en batallas: La ciudad y la selva*

Un discurso clave en el cuento de Gorodischer, que tiene una larga tradición en la literatura latinoamericana y también ofrece varios accesos para la ecocrítica literaria, se centra en cómo se imaginan y se establecen relaciones entre la ciudad céntrica y el paisaje natural marginal⁷.

La ciudad en el cuento *Así es el sur* se presenta como un centro autoritario donde gobierna el emperador a través de un sistema de violencia, corrupción y espías, y está descrita paradójicamente también como espacio de «molición» (122). Otro aspecto importante en las interacciones entre selva y ciudad son los movimientos del protagonista que juegan un rol central en el *plot* del cuento: interpretamos la caminata del hombre de la ciudad del norte hacia el sur, para

⁶ Además Patricia Kerslake (2007) considera el *trope* de Imperios, el discurso del otro y el modo como se presentan centro y periferia como los temas básicos en la creatividad de la cf y subraya que no es solamente un concepto occidental, sino que tiene gran potencial para formular una nueva *subalternity* en el nivel global (190s.). En este contexto consideramos la cf de Gorodischer también como una alternativa crítica hacia los discursos del *boom* y *postboom* presentando el sur global mediante una irónica reflexión como Imperio verde.

⁷ Rivera-Barnes y Hoeg señalan, por ejemplo, en *Reading and Writing the Latin American Landscape* (2009) que el texto de Horacio Quiroga «El regreso de la Anaconda (1925) «portray[s] not only the conflicts and dynamics between man and the physical environment, and how nature responds to man's presence in the jungle, but also convey relationship among land, labor, and capital in the colonial jungle (2s.)».

al final vencerla, como un movimiento elíptico que funge además como motor narrativo del cuento.

Entonces, el concepto tradicional binario donde la selva está representada como un «place a part» (Slater 1994, 18) se desvanece. Los dos espacios (ciudad y selva) no están contruidos como dos entidades separados, sino más bien como dos espacios vinculados por diversas interacciones mutuas, caracterizados como territorios moldeables que se transforman mediante continuas dinámicas. Por fin, podemos destacar que la ciudad imaginada en *Así es el sur* como centro autoritario apunta en su nivel alegórico a la dictadura argentina. En el contexto nacional el potencial subversivo de la cf se expresa en la reformulación de la historia oficial, presentándonos una alternativa utópica: la victoria de «los hombres justos y las mujeres prudentes» (149) del sur marginal sobre el centro urbano.

3.2. *Más allá del desplazamientos: La naturaleza y lo femenino*

Debido a que todas las obras de Angélica Gorodischer conllevan una reflexión crítica acerca del papel y del lugar de la mujer, nos gustaría analizar brevemente cómo «lo natural» y «lo femenino» está presentando en el cuento *Así es el sur*. Dentro de nuestro análisis ecocrítico, el feminismo funge como componente central, siguiendo al *feminist ecocriticism* de Serpil Oppermann (2012) que define la ecocrítica y el ecofeminismo como dos vías con diversas interrelaciones. Una forma analítica ecofeminista puede, por ejemplo, examinar las metáforas. Estas, según Devine/Grewe-Volpp (2008), pueden ser entendidas en el contexto de «gendered images of nature [which] are closely linked to an essentialist view of women [to show] how both nature and women (and other minorities) have been historically linked to enable their domination and exploration» (2).

Como una «metáfora genérica de la naturaleza» podemos considerar la descripción de una tormenta que sorprende al protagonista en la selva como «una mujer furiosa que rompe gritando los platos y las fuentes» (133). Esta metáfora muestra un típico ejemplo de cómo la naturaleza y los «atributos femeninos» son imaginados en el texto de Gorodischer: mediante una irónica reproducción de paradigmas tradicionales (patriarcales) de «la mujer histórica». Pero el cuento no se queda en la irónica proyección de modos tradicionales sino que presenta figuras femeninas que rompen explícitamente con estereotipos hegemónicos.

En el cuento nos encontramos, por ejemplo, con el personaje femenino llamado Rammsa que invita al protagonista a su casa; durante las conversaciones de carácter filosófico con ella, él se da cuenta «de que las cosas que él había considerado importantes no lo eran en absoluto, y de que el lugar vacío que antes había estado lleno de todo eso que él había valorado tanto estaba efectivamente vacío, pero vacío y abierto, a la espera de que lo que estaba por llegar fuera ocupando sus puestos» (121); y por qué fuera así, le pregunta, y ella responde «Porque estamos hechos para saber, no para resignarnos» (122). Aparte de la interacción con el

medio ambiente, la transformación del protagonista se desarrolla entonces a través del contacto con la gente de la selva. El contacto con «lo otro» no se presenta de forma violenta de las famosas guerras intergalácticas, como muchas veces está expresado por la cf, sino a través de la comunicación de forma dialógica, de contar y escuchar, cuentos y poemas.

En la tradición hegemónica literaria nos enfrentamos al fenómeno de que la naturaleza (monstruosa) está imaginada como un cuerpo femenino que hay que conquistar, controlar y civilizar o la naturaleza y las mujeres parecen representadas como objetos bellos, exóticos, pasivos y sin voz (ver Weisz 2007). En cambio, en el cuento de Gorodischer el protagonista del norte tiene que cambiar para entenderlas y los personajes femeninos no están representados como silenciosos objetos exóticos seductores, sino que son mujeres seguras y sabias que tienen voz propia, se expresan libremente y así forman parte central de una cultura de conversaciones que se localiza en la selva. Córdoba Cornejo escribe al respecto que «se conforma una comunidad basada en una reciprocidad horizontal de los distintos sujetos constituidos en receptores y productores de discurso» (146).

El discurso de saber es muy importante porque el sur gana al norte por el saber ecológico, porque „conocían la selva, el agua, la tierra, las hojas de la hierba y de los árboles, las raíces, los frutos y el viento [y] en pocas horas el sur había vencido al norte« (147). La selva se representa no como un vacío lugar semántico, sino como espacio poderoso de saber ecológico y de conversaciones filosóficas que hay que defender.

Entonces podemos concluir que los personajes femeninos en el cuento de Gorodischer no son descritas como idealizadas mujeres amazónicas que solo son simples proyecciones pasivas de deseos y de utopías masculinas. Las mujeres en *Así es el sur* forman parte activa e igualitaria en la lucha contra el norte y simultáneamente ocupan un lugar propio dentro de la comunidad, mostrando así un feminismo de igualdad que es una característica de los textos de Gorodischer.

Por último, trabajar el papel de la mujer como componente clave dentro de nuestra lectura ecocrítica nos lleva a un punto crucial: la cuestión del desplazamiento. Este desplazamiento está subvertido en la escritura de Gorodischer, usando el género literario marginal de la cf y confrontando un canon literario «desde los bordes», el espacio natural de la selva como lugar periférico que al final vence al norte y los personajes femeninos, no silenciados, sino con voz fuerte y propia, en última instancia, logran romper las fronteras instaladas por la tradición (masculina) hegemónica.

3.3. *«¿Con qué arma se impide que el agua corra?»: El río como contra-discurso líquido*

En un último paso nos gustaría reflexionar brevemente sobre el papel del río en el cuento de Gorodischer. El ecocrítico Steven White describe la función de los ríos en la creación de «fronteras más fluidas» entre dos aspectos supuestamen-

te distintos (2006, 128). Esto se ve también en el texto cuando el protagonista traspasa la frontera entre el norte y el sur: «Hay una frontera entre el norte y el sur, ya sabemos. Solo que si en muchos territorios esa frontera es definida, visible, organizada y burocrática, en muchos es como si no existiera. Por eso él la atravesó un día sin darse cuenta» (116s.).

Siguiendo al río, el personaje pasa la frontera sin darse cuenta. El río muestra en un nivel simbólico la permeabilidad de conceptos de fronteras estrictas que imaginan el norte y el sur como entidades opuestas y cerradas. En la transformación del personaje, el río juega un rol importante porque mientras él va hacia las fuentes del río, caminando muy lejos, finalmente se encuentra a sí mismo, y se convierte en el líder del sur.

El río como símbolo de traspasar fronteras es un componente central en la *cf* en el sentido de que el género mismo se caracteriza por un «ir más allá» de fronteras imaginarias. Dentro de la obra de Gorodischer el río es considerado un *Leitmotiv* (Bolte 2010, 167) y además es un elemento clave dentro de las estrategias narrativas, considerado como «contra-discurso líquido», que en su «función erosiva» rompe con mecanismos y estructuras estáticos y hegemónicos de poder. Como el narrador en el cuento dice: «pero todos los medios de callar a los hombres, impiden que canten, que discutan, que hablen no es suficiente [...] [y pregunta] Con qué arma se impide que el agua corra?» (108). En última instancia, el valor estético dinámico del río se caracteriza en el tono fluido del lenguaje que sin restricciones e interrupciones domina el estilo narrativo de los cuentos de *Kalpa Imperial* (ver Aletta de Sylvas 2009, 249).

CONCLUSIÓN: IMPERIOS DONDE «NO TODO ESTÁ DICHO»

Considerar la obra *Kalpa Imperial* de Angélica Gorodischer como obra híbrida significa no solamente entender el género literario de la *cf* como práctica híbrida, sino también observar que en el nivel metatextual interpretativo oscilan diversos debates (eco)feministas, nacionales y poscoloniales. Mostramos en el cuento *Así es el sur* que no se trata de los temas la *hard cf*: No hay naves o *Time Machines*, *cyborgs* o una invasión de extraterrestres. Dentro de las estrategias narrativas de Gorodischer los discursos filosóficos y ecológicos forman parte central en la crítica social y política que se expresa en las luchas y en continuas construcciones, destrucciones y reconstrucciones de mundos imperiales que quiebran fronteras, cuestionando estereotipos y reformulando sistemas de orden y valor.

La mayoría de los cuentos de la obra *Kalpa Imperial* de Gorodischer terminan con la afirmación «no todo está dicho» que subraya el carácter transitorio del texto, todavía no completo y, en este sentido, abierto, rechazando así una auto-declaración única y (de)terminada. Leemos este «no todo está dicho» también como un aspecto de los mundos alternativos presentados en la obra de Gorodischer, cuyas características son las interacciones dinámicas y participativas, las estructuras horizontales, una diversidad de voces dentro de un concepto temporal cíclico, y,

en última instancia, como indicio de un contra-discurso hacia una historiografía oficial (lineal, vertical y cerrado) del poder monolítico y monófono.

El potencial ecocrítico está presente en la posibilidad de imaginar una alternativa respecto a la relación hombre-naturaleza, que tradicionalmente se caracterizó por basarse en estructuras jerárquicas, donde el ser humano tiene que apropiarse, dominar y explorar la naturaleza; se ofrece, en cambio, la visión de una relación recíproca entre el ser humano y el mundo no-humano/natural, al considerar la selva como un espacio ecológico que siempre está vinculado con un poder social (Ostria González 2011). En contra del «framework empírico» caracterizado por la estrechez, el aislamiento y la censura, en *Así es el sur* la selva está representado como lugar de saber (ecológico) basado en principios holísticos, donde fluye la conversación libre y uno puede preguntar todo. Finalmente, entendemos las representaciones de la naturaleza que se presentan en la obra de Angélica Gorodischer como una re-escritura en contra de modos de imaginar los espacios naturales marcados por concepciones hegemónicas y masculinas. En este sentido podemos proponer que en el cuento *Así es el sur* encontramos también conceptos de naturaleza alternativos que imaginan de manera nueva los espacios tradicionales y participan, de este modo, en las negociaciones de una sociedad alternativa (Grewe-Volpp 2004, 15).

BIBLIOGRAFÍA

Literatura primaria

- GORODISCHER, Angélica, «Borrar fronteras», en *Cien islas*, Rosario, Edición Fundación Ross, 2000.
- y LE GUIN, Ursula K., *Escritoras y escritura*, Buenos Aires, Feminaria Edición, 1992.
- *Las repúblicas*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1991:
- *Así es el sur*, en, *Kalpa Imperial*, tomo II: *El imperio más vasto*, 1984, págs. 106-149; tomo I: *La casa de poder*, Buenos Aires, Minotauro, 1983.
- *Trafálgar*, Buenos Aires, Ediciones del Peregrino, 1979.
- *Bajo las jubeas en flor*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1973.
- *Opus dos*, Buenos Aires, Minotauro, 1967.
- *Cuentos con soldados*, Santa Fe, Premio Club del orden, 1965.

Literatura secundaria

- ALETTA DE SYLVAS, Graciela, *La aventura de escribir. La narrativa de Angélica Gorodischer*, Buenos Aires, Corregidor, 2009.
- BELL, Andrea; MOLINA-GAVILÁN, Yolanda, «Introduction», en Bell, Andrea; Molina-Gavilán, Yolanda (eds.), *Cosmos Latinos, an Anthology of Science Fiction from Latin America and Spain*, Middletown, Wesleyan University Press, 2003, págs. 1-19.

- BOLTE, Rike, «Blütenloses Florieren: Das unverwechselbare Werk von Angélica Gorodischer», en Gorodischer, Angélica, *Im Schatten des Jaguars*, Berlín, Golkonda, 2010, págs. 158-181.
- CANO, Luis C., *Intermitente recurrencia: La ciencia ficción y el canon literario hispanoamericano*, Buenos Aires, Corregidor, 2006.
- CAPANNA, Pablo, *El cuento argentino de ciencia ficción*, Buenos Aires, Ed. Nuevo Siglo, 1995.
- CÓRDOBA CORNEJO, ANTONIO, *¿Extranjero en tierra extraña? El género de la ciencia ficción en América Latina*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2011.
- DEVINE, Maureen; GREWE-VOLPP, Christa (eds.), *Words on Water: Literary and Cultural Representations*, Trier, WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2008.
- FLYS JUNQUERA, Carmen; MARRERO HENRÍQUEZ, José; BARRELA VÍGAL, Julia (eds.), *Eco-crítica. Literatura y medioambiente*, Madrid, Vervuert, 2010.
- GALAVIZ YEVERINO, Fernando Arturo (ed.), *Mundos remotos y cielos infinitos: antología de la ciencia ficción de Nuevo León*, Monterrey, Universidad Autónoma de Nueva León, 2012.
- GINWAY, Elizabeth M.; BROWN, Andrew (eds.), *Latin American Science Fiction*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2012.
- GLOTFELTY, Cheryll, «Introduction Literary Studies in an Age of Environmental Crisis», en Glotfelty, Cheryll; Fromm, Harald (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996, págs. xv-xxxvll.
- GREWE-VOLPP, Christa, «Natural Spaces Mapped by Human Minds» *Ökokritische und ökofeministische Analysen zeitgenössischer amerikanischer Romane*, Tübingen, Narr, 2004.
- HARAWAY, Donna J., *Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge, 1991.
- HAYWOOD FERREIRA, Rachel, *The Emergence of Latin American Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press, 2011.
- HEISE, Ursula, *Sense of Place and Sense Planet. The Environmental Imagination of the Global*, Nueva York, Oxford University Press, 2008.
- KERSLAKE, Patricia, *Science Fiction and Empires*, Liverpool, Liverpool University Press, 2007.
- KURLAT ARES, Silvia, «La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá», en Kurlat Ares, Silvia (ed.), *La ciencia-ficción en América Latina: entre la mitología experimental y lo que vendrá*, Revista Iberoamericana, vol. LXXVIII, núm. 238-239, enero-junio 2012, Pittsburgh, págs. 15-22.
- «Science Fiction as Political Constructio in Angélica Gorodischer» en, Carpenter, Victoria (ed.), *(Re)collecting the Past: History and Collective Memory in Latin American Narrative*, Bern, Peter Lang, págs. 267-289.
- MURPHY, Patrick D., «The Non-Alibi of Alien Spaces: SF and Ecocriticism», en Wallace, Kathleen R; Armbruster, Karla (eds.), *Beyond Nature Writing*, Virginia, The University Press of Virginia, 2001, págs. 263-278.
- OSTRIA GONZÁLEZ, Mauricio, *Literatura y ecología*, Medellín, Universidad de Antioquia, 2011.

- OPPERMANN, Serpil, *Feminist Ecocriticism: The New Ecofeminist Settlement*, www.academia.edu/2400321/Feminist_Ecocriticism_The_New_Ecofeminist_Settlement, [acceso 14.09.2013].
- RIVERA-BARNES, Beatriz; HOEG, Jerry, *Reading and Writing the Latin American Landscape*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2009.
- SLATER, Candace, *Dance of the Dolphin: Transformation and Disenchantment in the Amazonian Imagination*, Chicago, University of Chicago Press, 1994.
- SUVIN, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction. On the Poetics and History of a Literary Genre*, New Heaven, Yale University Press, 1979.
- WEISZ, Gabriel, *La tinta del exotismo. Literatura de la otredad*, México D.F., Fondo de Cultura Economía, 2007.
- WHITE, Steven, «Los ríos en la poesía chilena: nuevas definiciones ecocéntricas de la poesía épica y lírica», en Travis, Christopher M.; Gómez O., Cristian (eds.), *Revista Crítica Hispánica*, vol. XXVIII, núm. 1, Pittsburgh, 2006, págs. 125-152.

CAPÍTULO 9

Plop o el lenguaje del apocalipsis

CARLOS FRÜHBECK MORENO
Università degli Studi di Enna «Kore»

Nuestro punto de partida para el análisis de *Plop* de Rafael Pinedo será la definición de literatura prospectiva que plantea Fernando Ángel Moreno. Según el crítico, lo prospectivo se caracteriza por el ejercicio de «una dura crítica contra los presupuestos sociales y contra lo que asumimos como imperativos naturales que, en realidad, no son tales»¹ a través de la proposición de un futuro alternativo que entrara en colisión con dichas certezas. Esta crítica se sustanciaría, en primer lugar, a través del planteamiento de un *novum* o desviación con respecto a la norma de realidad del autor y del lector implícito². Su característica principal sería su justificación científica³. A partir de esta desviación se establecerían las cláusulas de un particular contrato de ficción que regularía las relaciones entre el mundo posible de la obra literaria y la realidad externa.

En el caso de la literatura pos-apocalíptica, el *novum* consistirá en la proposición de una catástrofe que ha eliminado a prácticamente a toda la humanidad y que ha transformado el mundo en un entorno decididamente hostil habitado por unos pocos grupos de supervivientes con una organización social arcaica. El advenimiento de la catástrofe suele estar estrechamente relacionado con los

¹ F. A. Moreno, *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*, Madrid, Portaleditions, 2010, págs. 219.

² D. Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On Poetics and History of a Literary Game*, New Haven, Yale University Press, 1979, págs. 63-64.

³ A. Steimberg, «El futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001», *Hélice 14*, Madrid, 2012, pág. 6.

fantasmas de la industrialización y el desarrollo tecnológico y el fracaso de una concepción de la historia como mejora continua en aras de un progreso ilimitado⁴. Asimismo, la catástrofe se puede interpretar simultáneamente como el cierre necesario que da sentido a todo el proceso histórico precedente y a la anulación de un discurrir temporal que traiga consigo el cambio⁵. Sin embargo, es también *revelación*, visto que en las ruinas dispersas de seres y objetos que compondrán el paradójico mundo de después del apocalipsis se cifrarán aquellos valores que el autor considera esenciales, aquello que merece la pena ser conservado⁶.

Y así es el mundo de nuestra novela: una lluvia ininterrumpida sobre una llanura embarrada cubierta de «pilas de hierros, escombros, plástico, trapos podridos y latas oxidadas»⁷. El agua que discurre sobre la tierra está envenenada. Fuera de los montones de basura la supervivencia es imposible. Y los grupos humanos organizados en sociedades tribales que la recorren no son capaces de reconocer los objetos que se amontonan a su alrededor y solo saben reciclarlos para fabricar armas muy rudimentarias como cuchillos o puntas de flecha.

En este caso particular, el cronotopo se caracterizaría por su desterritorialización, a pesar de que Alejo Steimberg deduzca a partir de los datos ofrecidos en el capítulo titulado «El Paisaje» que la acción se desarrolla en la Pampa argentina⁸ y, en otro trabajo, que los personajes están territorializados por el uso de rasgos idiomáticos como el voseo⁹. Ahora bien, como reconoce el mismo crítico, la situación geográfica del espacio resultará del todo irrelevante para el desarrollo de la trama. En lo que respecta al segundo aspecto cabe preguntarse qué variedad lingüística será más adecuada para un escritor de lengua castellana en caso de que deseara situar su mundo en unas coordenadas espacio temporales poco definidas. Por eso, más que su mayor o menor americanidad, lo que más nos interesa del espacio de la novela es su condición de signo deslavazado, de conjunto de síntomas de un trauma primigenio que ha despedazado un pasado coherente y que se deberá interpretar según el citado horizonte de expectativas¹⁰.

De todo esto es espejo la misma estructura fragmentaria de la obra. Está dividida en pequeños capítulos que en la mayoría de los casos guardan entre sí una relación puramente atmosférica. Así, es posible pasar en pocas páginas de un reportaje

⁴ A. Mosoutzanis, «Apocalyptic sf», Bould, M. *et al* (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Nueva York, Routledge, 2009, pág. 458.

⁵ F. Kermode, *The Sense of an Ending*, Nueva York, Oxford University Press, 2000, págs. 93 y sigs.

⁶ J. Berger, *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota, 1999, págs. 7-8; cfr. L. Parkinson Zamora, *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1996, pág. 21.

⁷ R. Pinedo, *Plop*, Madrid, Salto de Página, 2011, pág. 17.

⁸ A. Steimberg, «El futuro obturado...», pág. 11

⁹ A. Steimberg, «El apocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*», FABRY, G. *et al* (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Berna, Peter Lang, 2010, pág. 254.

¹⁰ J. Berger, *ob. cit.*, pág. 26.

antropológico sobre una tribu de cazadores nómadas al tiempo kairótico de la contemplación epifánica —en particular cuando se nos ofrece una alternativa a una naturaleza humana animalizada— para acabar desembocando en el recorrido biográfico de Plop, el protagonista. Esta estructura encuentra una especie de justificación en el Prólogo de la novela, cuando Plop, mientras los miembros de su Grupo lo entierran vivo, identifica sus propios recuerdos con las paletadas de tierra que le caen encima. Es decir, la memoria será un conjunto desordenado de golpes azarosos que se concretará, en palabras del mismo Rafael Pinedo, en una serie de «cuentos enganchados»¹¹, una construcción porosa refractaria a cualquier intento de recomposición. La inevitable consecuencia es un cuestionamiento de la linealidad narrativa basada en un mundo de certezas¹² a través de un texto que se amplía más allá de sus propios límites.

Ahora bien, la fragmentación convive paradójicamente con una cierta vocación —siempre truncada— de totalidad: el primer capítulo de la novela comienza con el protagonista cayendo en el barro nada más ser parido y termina con su muerte sobre el mismo barro¹³. Esta estructura circular nos propondría también la ausencia de una finalidad en el discurrir temporal, de su condición de eterna repetición vacía de significados.

La ya citada práctica de la literatura como cuestionamiento de las certezas se extiende a la escritura del mismo libro. Aunque compartimos las reservas de Elvira Navarro¹⁴, sí que creemos que existe la voluntad por parte del autor de jugar con esa utopía literaria que Roland Barthes define como una escritura blanca, «indicativa, si se prefiere amoral»¹⁵, que en su neutralidad elimina cualquier servidumbre ideológica. En este sentido, el mismo autor reconoce que la extremada economía de su prosa, con una casi total ausencia de adjetivos y el uso de períodos muy breves nace de una voluntad de no contar, sino mostrar una serie de situaciones más o menos encadenadas en las que se evita cuidadosamente cualquier juicio de valor¹⁶. Supuesta voluntad de neutralidad esta que encaja perfectamente con el mundo de la novela: un espacio en el que las viejas construcciones culturales han sido arrancadas de raíz y el hombre debe nombrar no la civilización sino sus desechos. Ahora bien, Pinedo no aspira al grado cero sino que juega con su idea, ya que más que limitarse a mostrar, tanto la extremada economía de la prosa como la profusión de espacios en blanco poseen una profunda capacidad persuasiva.

¹¹ A. Alonso, «Entrevista con Rafael Pinedo», *Axxon 136* [en línea], 2004. Disponible en: <<http://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.htm>> [citado el 30 de septiembre de 2013].

¹² C.C. D'Lugo, *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*, Austin, University of Texas Press, 1997, pág. 9.

¹³ R. Pinedo, ob. cit., pág. 151.

¹⁴ cfr. E. Navarro, «Grado cero», Pinedo, R., *Frío*, Madrid, Salto de Página, 2011, págs. 7-8.

¹⁵ R. Barthes, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 2005, pág. 78.

¹⁶ A. Alonso, loc. cit.

Otro aspecto fundamental es que *Plop* también se construye, al igual que otros textos del género como *La naranja mecánica* o *Dudo errante*, como una reflexión sobre la naturaleza de las conexiones que existen entre el lenguaje humano y sociedad¹⁷. En nuestra novela también el lenguaje está en ruinas. Nacido para ordenar una realidad mucho más sofisticada que la que viven los protagonistas, se ha convertido en una especie de casa vacía que tiene dificultades para adaptarse a la dureza de un nuevo entorno.

Así, por un lado, el idioma de *Plop* propondrá la cosificación de unos seres que ya no harán el amor sino que se usarán. Y el asesinato y posterior despellejamiento de aquellos que no pueden seguir a la tribu en su peregrinaje se llamará reciclado en una cultura que se sostiene, como bien señala Alejo Steimberg, en el continuo aprovechamiento de los residuos¹⁸. Y palabras de significado mucho más genérico como Grupo o Asentamiento o Lugar servirán para nombrar realidades concretas, al haber sido eliminada toda diversidad.

Por otro lado, la pétrea jerarquía tribal del Grupo del protagonista encontrará su reflejo en las metamorfosis de un léxico originariamente perteneciente a la administración y al ejército en el que las nuevas acepciones de palabras como comisario, secretario o brigada serán capaces de provocar en el lector una especie de catarsis al recordar el significado y la historia de las mismas en su propia realidad¹⁹. Si consideramos que la distopía es, antes que nada, una reflexión sobre los problemas presentes en la sociedad en la que se escribe la obra, el idioma que hablan los personajes de la novela no debería ser considerado simplemente como el fruto de un proceso de adaptación a un entorno hostil sino como una auténtica evocación de los fantasmas del presente a través del descubrimiento de los secretos que escondían las palabras más cotidianas y del verdadero alcance que pueden tener a la hora de articular la realidad²⁰.

Por todo lo dicho, quizá la aportación de nuestra novela —y en particular de todo el subgénero— será lo que tiene de reflexión sobre la naturaleza humana y su organización cultural²¹. Como ya hemos adelantado, muchos de los capítulos de la novela tomarán la forma de breves descripciones antropológicas. Servirán para concretar en el mundo posible el punto de vista de Rafael Pinedo sobre la relación entre hombre, violencia y sacralidad. Así, la vida de la tribu se organiza alrededor de una serie de tabúes, siendo el principal de todos la prohibición de mostrar la lengua, de comer con la boca abierta. Estos tabúes tienen como principal función crear, ante una experiencia caótica de la realidad, una especie

¹⁷ M. Bould, «Language and Linguistics», Bould, M. *et al* (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Nueva York, Routledge, 2009, pág. 231.

¹⁸ A. Steimberg, « El futuro obturado... », pág. 9.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ cfr. D.A. Sisk, *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, Greenwood Press, 1997, págs. 79 y sigs.

²¹ F. A. Moreno, *ob. cit.*, pág. 79.

de frontera entre el desorden exterior y el orden interior de la comunidad, por rudimentario que sea²².

De esta forma, el nacimiento de un niño con la piel blanca en la tribu²³ tiene como inmediata consecuencia la incineración del bebé mientras aún está vivo y la nueva condición de paria de la madre, de ser contaminado al que nadie se puede acercar. El rito de iniciación de los jóvenes del Grupo consistirá en ser violados por parte de los que serán sus superiores y, en su posterior tortura pública, recitar los principios del tabú²⁴. De este modo, Pinedo nos estaría por un lado ofreciendo una particular interpretación del rito de paso como lectura de la violencia originaria, como una especie de recreación de los castigos que sufrirán los iniciados en caso de que transgredan la norma y, por lo tanto, el orden establecido²⁵.

La experiencia de la hierofanía se dará en el capítulo en el que se describe ese árbol seco y solitario que es objeto de culto en la llanura²⁶. El texto es particularmente poderoso gracias a esa prosa desnuda que no necesita entrar en juicios de valor sobre un significado perfectamente asentado en nuestro imaginario cultural²⁷. La descripción de esta fe y la excepcionalidad de su existencia forman algo así como el contorno de un hueco que se puede llenar con una amplia variedad de significados:

Allí siempre hay mucha gente. Otros grupos también, que nunca están mucho tiempo en un lugar, pasan en su deambular y se quedan unos días. O sea que siempre falta comida. Pero nadie se pelea, nadie ataca. [...] Los que pasan dejan cosas, pero los guardianes las sacan, las tiran afuera, todo en el mismo lugar. Limpiar, lo llaman. Hay partes de pura tierra., barro. Sin pedazos de alambre, si de vidrio, ni de madera rota. Solo tierra (Pinedo, 2011, pág. 74).

Sin embargo, esta recreación antropológica tiene un fin bien preciso que creemos que articula todo el libro: el cuestionamiento de la presencia de una realidad trascendente tras una serie de patrones de comportamiento presentes en los diferentes grupos humanos que recorren la llanura y que, en resumidas cuentas, no tendrían otro fundamento final que la arbitrariedad. Así se nos dice al final de «El paisaje» al subrayar que cada tribu tiene sus costumbres, su organización, sus tabúes²⁸ o cuando se manifiesta el desconcierto en el Grupo al oír la palabra familia porque «era un concepto nuevo para los jóvenes y muy en desuso para el

²² M. Douglas, *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973, pág. 17.

²³ Pinedo, ob. cit., págs. 51-52

²⁴ *Ibid.*, págs. 30-33.

²⁵ R. Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005, págs. 296-298.

²⁶ Pinedo, ob. cit., págs. 74-75.

²⁷ cfr. M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama/Punto Omega, 1981, págs. 98-99; J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2002, págs. 89-93.

²⁸ *Ibid.*, pág. 22.

resto»²⁹. Y esta «desaparición de la presencia» en el lenguaje no solo afecta a las construcciones antropológicas de la ficción sino que sirve para poner en duda los mismos esquemas culturales del lector. De este modo sucede en el capítulo titulado «La Fiesta», en el que la recitación de un mito cosmogónico durante la conmemoración que indica el fin del calendario sirve para hacer dudar del seguro fundamento de lo aprendido como certeza «demostrable científicamente» para explicar la realidad. Porque este mito que sirve para reactualizar el tiempo puro de la creación del mundo de forma cíclica³⁰ es una reescritura de la Teoría del Big Bang en la que el dato científico se presenta como borrado por la indeterminación propia de un discurso mítico en el que no importa la cifra exacta sino el contenido simbólico. Transcribimos un fragmento:

Entonces todas las partículas de materia y antimateria comenzaron a aniquilarse, a destruirse unas a otras. Pero, no sabemos por qué, había partículas de materia —electrones, protones y neutrones— que no encontraron partículas de antimateria con las que aniquilarse y así sobrevivieron a la gran extinción.

Después de otros tres minutos de expansión, la materia que quedaba se enfrió lo suficiente —apenas mil millones de grados— como para que los protones y neutrones quedaran aprisionados y formaran el núcleo de los elementos más livianos: hidrógeno, helio y litio³¹.

Los jirones de una explicación racional del mundo son reciclados, reconvertidos en basamento religioso. Sería posible entender este nuevo uso de las mismas palabras como una especie de regresión, como un alejamiento de las certezas asentadas. Sin embargo, esta maleabilidad también se podría leer, con Gadamer, como un desenmascaramiento de la razón como único modo para explicar todos los aspectos de la realidad, sobre el carácter falaz del paso del mito al logos³². A todo esto hay que añadir que este reciclado de la conversión del fragmento en religión es uno de los tópicos del género, tal y como demuestran la glosa delirante que se hace de un folleto turístico en *Dudo errante* o el extraño sincretismo entre mitología y cultura popular sobre el que se articula *La intersección de Einstein* de Delany y que sorprendentemente define la emergencia de lo maravilloso su mundo (im)posible.

En lo que respecta a las relaciones entre el elemento antropológico y la exploración de una identidad, al hilo de lo dicho, no creemos que exista una voluntad de mostrar una especie de espíritu hispanoamericano a través de la literatura tal y como Amy Emery lee el concepto de transculturalidad de Ángel Rama³³. Más

²⁹ *Ibid.*, pág. 56.

³⁰ M. Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama/Punto Omega, 1981, págs. 48-50.

³¹ Pinedo, *ob. cit.*, pág. 48.

³² H. G. Gadamer, *Mito y razón*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009, págs. 18-23.

³³ A. Emery, *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1996, pág. 11.

bien, creemos que la fuerza de la novela reside en la ausencia de elementos concretos. Pinedo tendía a la generalización. De hecho, tal y como reconoce en una entrevista, en su documentación previa a la escritura utilizó textos muy generales de antropología³⁴ e insistió en lo paradójico que le supuso ganar con esta novela en el 2002 un premio de literatura que tuviera el subtítulo de latinoamericana³⁵, con todo lo que estas afirmaciones puedan tener de pose. En este sentido, se podría establecer un paralelismo entre la representación de los salvajes en *El año del desierto* de Pedro Mairal con ese vertiginoso rebobinado de la historia argentina en que se convierte la llegada del apocalipsis³⁶ y esta novela.

A pesar de todo, Plop es inmune a la emergencia de lo sagrado en su realidad. No es capaz de imaginar el árbol³⁷. No es capaz de entrar en trance como el resto de su grupo mientras se recita el mito cosmogónico. No participa en la orgía carnavalesca que viene a continuación³⁸. Tiene una aguda conciencia del origen arbitrario de unas leyes que no duda en utilizar en provecho propio para satisfacer su sed de poder a través del crimen y conseguir el gobierno absoluto sobre todos los demás³⁹.

Y esto nos lleva al último aspecto de nuestro trabajo: Pinedo había planeado la trilogía que se inicia con *Plop* como un ejercicio sobre la destrucción de la cultura. Más bien, diríamos de la destrucción de la presencia en la cultura ¿Y en qué consiste la humanidad una vez que solo hemos encontrado la ausencia tras la máscara? La respuesta es, en principio, simple: la animalidad, la cosificación y sus metáforas. La escritura de Pinedo no sería tan blanca como podría habernos parecido a primera vista. Más bien, bajo su aparente sencillez, hay un reordenamiento del mundo que sirve como punto de partida para la reflexión.

En este sentido, si consideramos la metáfora como un medio para profundizar en nuestra interpretación de la realidad a través del conocimiento que ya poseemos⁴⁰, se trataría, de nuevo, de un modo de presentar la existencia en su aspecto más material y de dejar abierta la pregunta sobre la dignidad humana. Desde estas coordenadas entendemos la presencia de metáforas zoomorfas para definir a los personajes y la identificación del protagonista con el barro en el que vive ya a partir de su propio nombre. Sin embargo, esta materialidad contrastará duramente con la persecución de la trascendencia a través del ritual y con el asesinato final del protagonista a causa de esa desaforada hambre de dominio que lo conduce a renegar de cualquier valor que no se pueda tocar con las manos.

³⁴ A. Alonso, loc. cit.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ M.A. Semilla Durán, «El apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal», FABRY, G. et al (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Berna, Peter Lang, 2010, págs. 323-343.

³⁷ R. Pinedo, ob. cit., pág. 75.

³⁸ *Ibid.*, pág. 49.

³⁹ *Ibid.*, pág. 108.

⁴⁰ cfr. P. Chamizo, *Metáfora y conocimiento*, Málaga, Analecta Malacitana, 1998; cfr. E. De Bustos, *La metáfora. Estudios transdisciplinarios*. México D.F., Fondo de Cultura Económico, 2000, págs. 10-21.

Una buena muestra de todo esto la encontramos en el momento en el que el narrador describe las sensaciones que produce el embrión que tiene una mujer en su interior: «Y lo que ella tenía dentro lo imaginaba como un gusano. Era un gusano. Gris. Que se dividía en dos, y en dos. Y la iba a llenar de gusanos que le iban a salir por la boca, por la nariz, por el culo»⁴¹. El hombre sería un animal ávido. Esta situación no cambia en el momento del nacimiento del niño, que es descrito de la siguiente forma: «De entre las piernas empezó a salir algo. Plop pensó en un cerdo ensangrentado.»⁴² Pero más que en su animalización, la ausencia de trascendencia en el ser humano quedaría perfectamente reflejada en el que creemos que es uno de los ejes principales del libro: la identificación entre el hombre y el fango venenoso en el que vive y que está presente como alfa y omega en la onomatopeya que es el nombre del protagonista:

Él era el genio de la vida en el barro, el artista de la supervivencia en el barro.

Era Plop. Su nombre pasaría a significar El que nace en el barro, El que vive en el barro. [...]

Estaba cubierto de barro. El barro estaba ahí y seguiría estando. Porque nunca había existido otra cosa que barro [...] Solo figuras cubiertas de barro, como él⁴³.

El mensaje es claro: no somos más que tierra, no existe nada que nos pueda salvar de la tierra, que es la única que permanece, como dice el versículo del Eclesiastés que da título a la novela de George Stewart, otra de las clásicas del género. En el caso de esta novela, el hombre viviría a medio camino entre la definición hobbesiana de un brutal «estado de naturaleza», un hambre de dominio entendida como tendencia natural que solo reprime la vida en la civilización⁴⁴ y un culto a la lucha por la supervivencia en un medio hostil, una especie darwinismo sin esperanza, que es también protagonista de *La carretera* de Cormac McCarthy. Se trataría de una especie de retorno a Malthus en el que el progreso es una ilusión sin fundamento y la supervivencia, un fin en sí misma⁴⁵. Y donde nosotros creemos ver, con Fernando Reati en su análisis de la literatura hispanoamericana de anticipación, el trágico reverso de la ilusión «evolucionista» del neoliberalismo globalizador que llevó a Argentina al desastre⁴⁶.

⁴¹ R. Pinedo, ob. cit., pág. 66.

⁴² *Ibid.*, pág. 72.

⁴³ *Ibid.*, pág. 151.

⁴⁴ C.B. Macpherson, *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*, Madrid, Trotta, 2005, págs. 34-39.

⁴⁵ cfr. M. Harris, *El desarrollo de la teoría antropológica. Historia de las teorías de la cultura*, Madrid, Siglo XXI, 1996, págs. 98 y sigs.

⁴⁶ F. Reati, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006, pág. 25.

Plop luchará por su poder y la supervivencia del grupo aún a costa de sacrificar voluntariamente a sus propios miembros como ocurre en el capítulo titulado «Batalla»⁴⁷ y a costa de tratar de imponer sus principios de forma unilateral cuando su propio poder absoluto de forma también hobbesiana⁴⁸ está extinguiendo la violencia dentro de la tribu⁴⁹, que empezará a someterse a sus caprichos sin discutir. De hecho, Plop establecerá una relación meramente utilitaria con las costumbres del grupo, cuyo respeto entenderá como mera vía para alcanzar o mantenerse en la cima. Así, cuando, tras llegar el poder, se ve obligado a buscar una mujer, se hace la siguiente reflexión: «Plop tenía que elegir. Porque era comisario general tenía que elegir. No podía esperar mucho. Era la costumbre. Plop sabía que las costumbres había que romperlas solo cuando valía la pena. Cuando el beneficio era mayor que el castigo»⁵⁰.

Y ese beneficio le obligará a aceptar con escepticismo la realización de sacrificios humanos para consolidar su poder en el Grupo⁵¹ mientras fuera de este pequeño tejido social rompe repetidamente sus normas afirmando simplemente que «mientras nadie se enterara podía repetirlo. El tabú era cosa estúpida»⁵². Será precisamente el hecho de que no respete el tabú en público lo que hará que Plop sea asesinado por los miembros de la tribu.

No es difícil situar esta separación pragmática entre ejercicio del poder y moral establecida en las coordenadas de la filosofía maquiavélica. Si seguimos la lectura que plantea Isaiah Berlin, podremos entender la actualidad de Maquiavelo y su condición de inspirador para una obra como esta por lo que tiene de maestro de la sospecha: de la lectura del filósofo florentino se deduciría la falta de compatibilidad entre los valores últimos y la práctica vital y, por tanto, la imposibilidad de una utopía coherente con el consiguiente desmoronamiento de los ideales⁵³. Tampoco viene mal recordar que, como es previsible, este conflicto también estará presente en otras novelas pertenecientes al género como la citada *La tierra permanece* de George Stewart en el momento en el que el protagonista, defensor a ultranza de un humanismo un tanto ingenuo, se ve obligado a decretar un asesinato injusto para salvar la estabilidad de los suyos.

¿Ofrece la novela alternativas al hambre de dominio de Plop? Lo cierto es que otros personajes no son tan consecuentes como el protagonista con la lógica de la supervivencia del más fuerte. Así, por ejemplo, su amigo íntimo, el Urso, sin que se explique la razón, decide adoptar una opa, que es como en el lenguaje del texto se define a la critatura que nace «retardada» y totalmente inútil para la

⁴⁷ R. Pinedo, ob. cit., págs. 135-136.

⁴⁸ cfr. C. B. Macpherson, ob. cit.

⁴⁹ R. Pinedo, ob. cit., págs. 133-134.

⁵⁰ *Ibid.*, pág. 108.

⁵¹ *Ibid.*, pág. 120.

⁵² *Ibid.*, pág. 116.

⁵³ I. Berlin, *Contra la corriente. Ensayos sobre la historia de las ideas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006, pág. 141 y sigs.

supervivencia⁵⁴. Y este niño será capaz de crear un vínculo con el otro punto de referencia en el Grupo para ambos, la Tini, vínculo este que Plop no será capaz de comprender⁵⁵.

Pero quizá sea la misma prosa del libro quien sea capaz de transmitir la posibilidad de ir más allá de la ambición no solo a través de la descripción del elemento al que se otorga trascendencia⁵⁶, sino de escenas cotidianas que, gracias a su fuerte contraste con la constante brutalidad que rodea a los personajes y, de nuevo, a la contención del relato, adquieren una especie de luminosidad, de inocencia, que las convierte en signos que señalan a espacios que superan al lenguaje que las construye. Esta especie de oasis de tiempo detenido⁵⁷ hacen que el lector sospeche que incluso en el mundo infernal de la novela existe una dignidad que va mucho más allá de la angosta alambrada de la ley de la supervivencia. Terminamos con uno de ellos:

Aunque por nada del mundo hubieran interrumpido el baile. El sexo no valía la pena de perderse la visión de la Tini moviéndose, temblando, saltando, subiéndose y bajando. Modificando su cara en personajes, formas, animales, expresando alegría, odio, tristeza, éxtasis [...] Pero después siempre se dormía. Entre Plop y el Urso la levantaban, la llevaban hasta su rincón, la protegían de la lluvia y la dejaban dormir⁵⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A., «Entrevista con Rafael Pinedo», *Axxon 136* [en línea], 2004. Disponible en: <<http://axxon.com.ar/not/136/c-1360035.htm>> [citado el 30 de septiembre de 2013]
- BARTHES, R., *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos*, Madrid, Siglo XXI, 2005 (1ª edición de 1973).
- BERGER, J., *After the End. Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, University of Minnesota, 1999.
- BERLIN, I. *Contra la corriente. Ensayos sobre la historia de las ideas*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2006 (1ª edición de 1983).
- BOULD, M., «Language and Linguistics», Bould, M. *et al* (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Nueva York, Routledge, 2009, págs. 225-235.

⁵⁴ R. Pinedo, ob. cit., págs. 71-73.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 84.

⁵⁶ Nos referimos a ese árbol solitario al que hemos hecho referencia más arriba.

⁵⁷ cfr. W. Tigges, «The Significance of Trival Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies», TIGGES, W (ed.), *Moments of the Moment. Aspects of Literary Epiphanies*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, págs. 11-37.

⁵⁸ R. Pinedo, ob. cit., pág. 53.

- CHAMIZO, P., *Metáfora y conocimiento*, Málaga, Analecta Malacitana, 1998
- CIRLOT, J.E., *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2002.
- DAVIDSON, D., «What metaphors mean», *Critical Enquiry* 5(1), Chicago, University of Chicago Press, 1978, págs. 31-47.
- DE BUSTOS, E., *La metáfora. Estudios transcisciplinares*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- D'LUGO, C.C., *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*, Austin, University of Texas Press, 1997.
- DOUGLAS, M., *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*, Madrid, Siglo XXI, 1973.
- ELIADE, M., *Lo sagrado y lo profano*, Madrid, Guadarrama/Punto Omega, 1981.
- EMERY, A.F., *The Antropological Imagination in Latin American Literature*, Columbia, University of Missouri Press, 1996.
- GADAMER, H.G., *Mito y razón*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2009 (1º edición de 1997).
- GIRARD, R., *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 2005 (1º edición de 1995).
- KERMODE, F., *The Sense of an Ending*, Nueva York, Oxford University Press, 2000 (1º edición de 1966).
- MACPHERSON, C.B., *La teoría política del individualismo posesivo. De Hobbes a Locke*, Madrid, Trotta, 2005.
- MORENO, F. A., *Teoría de la literatura de ciencia ficción: poética y retórica de lo prospectivo*, Madrid, Portaleditions, 2010.
- MOSOUTZANIS, A., «Apocalyptic sf», BOULD, M. et al (eds.), *The Routledge Companion to Science Fiction*, Nueva York, Routledge, 2009, págs. 458-462.
- NAVARRO, E., «Grado cero», PINEDO, R., *Frío*, Madrid, Salto de Página, 2011, págs. 5-10.
- PARKINSON ZAMORA, L., *Narrar el apocalipsis: la visión histórica en la literatura estadounidense y latinoamericana contemporánea*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PINEDO, R., *Plop*, Madrid, Salto de Página, 2011 (1º edición 2009).
- REATI, F., *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1985-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- ROGERS, J.A., «Darwinism and Social Darwinism», *Journal of History of the Ideas* 33(2), Filadelfia, University of Pennsylvania Press, págs. 265-280.
- SEMILLA DURÁN, M.A., «El apocalipsis como deconstrucción del imaginario histórico en *El año del desierto* de Pedro Mairal», Fabry, G. et al (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Berna, Peter Lang, 2010, págs. 327-344.
- SISK, D.A., *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, Greenwood Press, 1997.
- STEIMBERG, A., «El apocalipsis rioplatense de Marcelo Cohen. Una lectura de *Donde yo no estaba*», Fabry, G. et al (eds.), *Los imaginarios apocalípticos en la literatura hispanoamericana contemporánea*, Berna, Peter Lang, 2010, págs. 245-256.

- STEIMBERG, A., «EL futuro obturado: el cronotopo aislado en la ciencia ficción argentina pos-2001», *Hélice 14*, Madrid, 2012, págs. 4-19.
- SUVIN, D., *Metamorphoses of Science Fiction: On Poetics and History of a Literary Game*, New Haven, Yale University Press, 1979.
- TIGGES, W., «The Significance of Trivial Things: Towards a Typology of Literary Epiphanies», Tigges, W (ed.), *Moments of the Moment. Aspects of Literary Epiphanies*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1999, págs. 11-37.

CAPÍTULO 10

Entre burlas y veras: lo sobrenatural como máscara del cocoliche argentino

CELIA DE ALDAMA ORDÓÑEZ
Universidad Complutense de Madrid

1. LA ANFIBOLOGÍA DE LA MÁSCARA

El sainete *He visto a Dios* (1930) del autor argentino Defilippis Novoa nos brinda un episodio de grotesco criollo en que lo prodigioso se construye como máscara de fraude y escarnio. Sin embargo, el elemento sobrenatural trasciende su mera condición burlesca para erguirse como rasgo escénico de dúplice significado y vacilante funcionalidad. La trama de la pieza dramática ubica al espectador en el claustrofóbico arrabal porteño de principios de siglo, donde las comunidades de inmigrantes advierten el acentuarse de sus antagonismos y rivalidades. En este espacio conflictual, Carmelo Salandra, un joyero italiano instalado en Buenos Aires y dueño de un negocio de dudosa legalidad, es víctima de la estafa proyectada por su empleado Victorio que, disfrazado de Dios, logra sortear la tacañería del viejo. Sin embargo, la trama se complica a partir de una sutil contradicción: la máscara, que se idea como avieso truco de hurto, va a avivar en el burlado una fe inquebrantable hacia el falso Dios de Victorio.

La pieza, cuya matriz metateatral se sostiene a partir de la construcción de la milagrosa farsa y su consiguiente derrumbamiento, hace ostensible un conjunto de tensiones sociales que atraviesan el babilónico espacio bonaerense. Al reconstruir el viciado mundo del conventillo porteño¹, Defilippis señala la exi-

¹ Por conventillo se entiende el espacio físico y simbólico donde conviven los inmigrantes de distintas nacionalidades que desembarcan en las costas argentinas a partir de finales del siglo XIX.

gencia de embozos y escondites para los cocoliches² argentinos, que se sirven del disfraz como artefacto defensivo y como estrategia de ataque y depredación. Sin embargo, una atenta exploración del sainete en análisis advierte la jugosa anfibología que se desprende de la embaucadora careta: si el ángulo de interpretación es desplazado y se relee el conflicto a partir de la piel del burlado, la máscara termina por convertirse, a pesar del engaño que en ella misma engendra, en entidad redentora que auspicia la conversión espiritual del protagonista.

2. DEFILIPPIS NOVOA, UNA VOZ DEL GROTESCO CRIOLLO

La crítica literaria argentina coincide en señalar la correspondencia entre la serie de nombres de Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère y Florencio Sánchez que, en la «época de oro»³ del teatro argentino, marca el nacimiento de la dramática nacional, y la trilogía formada por Armando Discépolo, Defilippis Novoa y Samuel Eichelbaum que, durante la década de los años veinte, contribuye a la renovación de la escena porteña a través de sus grotescos criollos⁴.

La gestación del género grotesco en Argentina ha de explicarse a partir de la coyuntura artística de factores heterogéneos. De un lado, la proliferación del teatro por horas, que se incrementa como consecuencia del decaimiento de la calidad dramática rioplatense tras la extinción de la primera generación de autores nacionales. La popularidad del género chico favorece el fraguarse del denominado sainete criollo, que hunde sus raíces en la tradición española de la que retoma, aunque con variaciones siempre más destacables, tramas, personajes y espacios estereotipados. Por otra parte, la progresiva irrupción de movimientos de vanguardia y nuevas poéticas europeas agiliza la modernización de las propuestas teatrales porteñas. Entre los autores extranjeros, destacan nombres como los de

La colectivización de antiguas casas de tipo colonial, con cuartos que confluyen en un solo patio, surge en Buenos Aires como consecuencia del crecimiento desorbitado de la urbe. Su presencia en la escena teatral porteña, donde se van a representar el hacinamiento y las dificultades de integración para el recién llegado a América, constituye una constante en el sainete, primero, y, más tarde, en el grotesco criollo.

² Con el sintagma «cocoliche» se indica al italiano inmigrante arraigado en Buenos Aires. Su origen está emparentado con los hermanos Podestá, que introducen en el *Juan Moreira* de E. Gutiérrez, y de manera improvisada, un personaje novedoso: el calabrés Cocoliche que habla el español incorrectamente. La popularidad de este nuevo tipo favorece la difusión de la palabra que se ha utilizado también para denominar la lengua híbrida del inmigrante.

³ «Luis Ordaz califica desde 1946 como época de oro del teatro argentino a la primera década del siglo; parte de 1901, cuando José Podestá se instala en el Apolo y comienza a interpretar las obras de autores nacionales, y termina con la muerte de Florencio Sánchez en Milán a fines del 1910» en B. Seibel, *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Argentina, Ediciones Corregidor, 2002, pág. 466.

⁴ J. Lafforgue, «Panorama del teatro» en *Historia de la literatura argentina*, vol. I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, cop. 1980-1986, pág. 90. L. Ordaz, *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Leviatán, 1957, pág. 148.

Luigi Chiarelli, primer exponente del *grottesco* italiano, o Luigi Pirandello y Rosso di San Secondo, conocidos como sus dos más ilustres representantes⁵.

La mayoría de estudios sobre el grotesco en Argentina califican el género como el producto original de la confluencia del sainete criollo y el grotesco italiano. Críticos como Osvaldo Pellettieri insisten en la evolución que experimenta el sainete en el espacio bonaerense: si Alberto Vacarezza encarna su versión más primitiva, aún emparentada con la herencia española, Carlos Mauricio Pacheco nacionaliza sus contenidos en sus piezas tragicómicas, paso anterior del grotesco discepoliano. Un ejemplo notable lo constituye su obra *Los disfrazados*, en que el autor introduce rasgos que anticipan la evolución posterior del género: el personaje se construye ya como gran disimulador, sobreviviente de un entorno patético, sitiado por la tensión irreconciliable entre lo trágico y lo cómico⁶.

Sin embargo, junto a la doble influencia española e italiana, el grotesco criollo goza de una fisionomía original que emparenta con una realidad político-social poblada por figuras genuinas del contexto hispanoamericano, como son el inmigrante desencantado de América o el prisionero del conventillo porteño. Los autores argentinos ponen en marcha un proceso de actualización que, al acercar el sainete a las exigencias estéticas e ideológicas de un nuevo público conformado, en gran parte, por hijos de inmigrantes, desemboca en la preferencia por el elemento grotesco frente al carácter festivo heredado del mundo hispánico.

La obra de Defilippis, «paradigma de la modernización del treinta», según Pellettieri⁷, transita por distintas fases que culminan en el éxito de sus dos últimas producciones. Mientras que el vanguardismo se manifiesta desde el año 1925 con el estreno *Tu honra y la mía* y alcanza su cumbre en *María la tonta* de 1927, únicamente *Despértate Cipriano* (1929) y su postrera obra *He visto a Dios* (1930) se inscriben en el señalado como grotesco criollo. En ambas piezas, y como en todo grotesco, la parodia se agrieta para exhibir el destrozo íntimo de un protagonista desesperado. En el caso del sainete estudiado, la comicidad del disfraz, al dejar de ser un elemento burlesco y convertirse en sustento vital del engañado, enflaquece y deja paso a la nota trágica. Es justamente en esa polisemia de la máscara que, acoge en un mismo signo valores tan diferidos como el del fraude y la resurrección, donde se camufla la abrupta alianza entre la risa y el llanto del teatro grotesco.

⁵ Nos interesa destacar los siguientes estrenos: *La maschera e il volto* (1915) de Luigi Chiarelli, *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Non è cosa seria, Così è se vi pare* (1927), *Il berretto a sonagli* (1930) de Luigi Pirandello, *Lospite desiderato* (1925) de Rosso di San Secondo. O. Pellettieri (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002, págs. 56-73.

⁶ *Los disfrazados*, que se estrena en 1906, es un sainete lírico-dramático en un acto, cuya acción se desarrolla una tarde de Carnaval en el patio de un inquilinato. Su protagonista, Don Pietro, goza de una refinada caracterización y anticipa, en su retraimiento, a algunos personajes de Discépolo. Su actitud distraída camufla el intenso duelo interior provocado por los recurrentes engaños de su mujer.

⁷ O. Pellettieri (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002, pág. 368.

3. BAILE DE MÁSCARAS EN EL CONVENTILLO PORTEÑO

La reflexión acerca de la doble funcionalidad de la máscara de lo sobrenatural en la pieza de Defilippis exige algunos apuntes acerca de la turbulenta coyuntura político-social que se vive en la República Argentina en el año de su estreno. El autor escribe su última obra desde una nación convaleciente que padece las consecuencias económicas del Crack del 29. Contemporáneamente, el país asiste al desgaste del yrigoyenismo que, desde 1916 y por primera vez, había representado los intereses de las clases medias y que se constituía como alternativa política al tradicional dominio de la oligarquía liberal. Pocos meses separan la escritura del sainete *He visto a Dios* y el golpe de estado del militar argentino José Félix Uriburu con el que, el 6 de septiembre del año 1930, se pone fin a una época de avances democráticos y se inaugura la conocida como Década Infame (1930-1943).

David Viñas explica el éxito del sainete en la década de los años veinte como resultado de la radicalización y nítida separación de los grupos sociales. Para el crítico, el consumo masivo de piezas breves y género chico ha de entenderse a través de la textura social y partir de la división de la sociedad en «dos clases masivamente diferenciadas en sus ejes»⁸. Frente a los grupos tradicionalistas de la oligarquía criolla, herederos de las ideas de la Generación del Ochenta, cobra presencia la cada vez más notable clase media trabajadora compuesta, en gran parte, por grupos de inmigrantes. En este contexto de lucha de clases, en que nuevos actores sociales disputan el poder a las antiguas familias criollas, el hijo del gringo se enfrenta a la élite tradicional que rechaza la política de Irigoyen y, por consiguiente, la cultura del sainete y la estética del arrabal. De manera que, el grotesco criollo, en cuyo centro se afianza la figura del inmigrante, deviene un distintivo de clase, y asume la carga representativa de un amplio sector social. Se asiste a un momento fundacional del teatro nacional argentino en que, por primera vez, las piezas encarnan el drama de comunidades periféricas, hasta entonces desprovistas de voz dentro del panorama literario rioplatense.

He visto a Dios constituye una de esas piezas grotescas en las que se trasladan a la escena argentina las problemáticas de la aglomeración urbana y de la masificación del arrabal. En su reconstrucción del cuadro del conventillo porteño, Defilippis incide en la corrupción de las dinámicas de convivencia y en los habituales antagonismos que atañen, ya no a los dos polos contrapuestos de la oligarquía y la burguesía profesional, sino a las mismas comunidades de inmigrantes que, atrincheradas en sus babilónicos guetos, se ven abocadas al combate. El grotesco criollo se forja como marco idóneo para representar las comunes situaciones de desamparo, de penosa supervivencia y de derrota personal en una república superpoblada de gentes y de fronteras. Con el grotesco, según Viñas, se quiebra

⁸ D. Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1973, pág. 32.

definitivamente el optimismo del 80, se denuncia el fracaso del proyecto liberal y se ensancha la fisura de 1930⁹.

Tanto Armando Discépolo como Francisco Defilippis reproducen los espacios del conventillo como áreas conflictuales de una sociedad parcelada en núcleos irreconciliables que compiten entre sí. Ambos dramaturgos trazan las rivalidades que se gestan entre los mismos inmigrantes que, dentro de su universo de marginación, han erigido sus propias estructuras de poder y hegemonía. En el sainete *He visto a Dios*, el disfraz de lo sobrenatural, utilizado por Victorio noche tras noche para estafar a su patrón, se integra dentro de una sociedad travestida cuyos habitantes recurren de manera habitual al disimulo y al engaño. La subsistencia dentro del conventillo exige ingeniosas tretas y la máscara que asume Victorio constituye un ejemplar de esta rapiña: a la explotación de un amo avaro y déspota le corresponde la estafa de un pícaro empleado.

En medio de tal articulación de caracteres, destaca el signo del dinero como el responsable primero de la tensión escénica. Resulta imprescindible, por ello, emplazar el disfraz de lo sobrenatural en el contexto pragmático y materialista de la incipiente ciudad industrial. Con tal conjunción, Defilippis alude al trastorno colectivo de un mundo dominado por las exigencias materiales, donde se observa con impasibilidad la puesta en práctica de una burla tan despreciable. La gravedad que suponen la profanación religiosa y la usurpación de la palabra divina se incrementa con la crueldad de Victorio que, para ejecutar su estafa, aprovecha el estado delirante que sufre su amo tras la muerte de su único hijo.

En este primer sentido, la máscara divina es aprovechada por el autor para proyectar una alarmada imagen de Buenos Aires: la ciudad se muestra invadida por seres en permanente acecho que, aguaitan las debilidades del resto de habitantes, para acometer sus respectivas artimañas. El uso de la máscara de lo sobrenatural corrobora esta perversión del sujeto cocoliche que, degradado por las circunstancias de un contexto desolador, rebaja su existencia al estadio más primitivo de la depredación.

4. MÁSCARA, FECUNDIDAD Y REDENCIÓN

Sin embargo, Defilippis explota las posibilidades de la máscara y, en la hermenéusis del disfraz sobrenatural, se divisa el peso espiritual de su propuesta dramática. En su última obra, *He visto a Dios*, el autor conjuga de manera armónica su ideario cristiano con las tendencias vanguardistas que dominan la escena argentina en los años veinte; tal y como dicta el subtítulo del sainete, que lo califica como «misterio moderno», se propone la conciliación entre un tema de trasfondo religioso y la perspectiva contemporánea del grotesco. De modo que, si bien en un primer momento de la acción, la presencia divina late bajo la forma

⁹ D. Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

carnavalesca de la máscara, al final de la pieza, la fe ha iluminado la resurrección del protagonista.

La elección de la escandalosa máscara de Dios entre todo el variado despliegue de disfraces, permite a Defilippis, por una parte, mostrar la extrema degeneración del cocoliche argentino, y de manera simultánea, recalcar su posible redención. Carmelo, caracterizado al comienzo del sainete como un patrón materialista y avaro, sin más religión que la de la ganancia y la acumulación, va a experimentar un proceso gradual de conversión espiritual. Tras el asesinato de su hijo, a manos de los compadritos del vecindario, se hunde en una solitaria desesperación que solo se atenúa en las visitas engañosas de Victorio, disfrazado con peluca y barbas blancas. La asiduidad de los encuentros divinos, en que el empleado libera a su amo de la carga de su fortuna a través de una bizarra estafa, suscita en Carmelo un proceso de metamorfosis interior. De modo que, la ficción de lo sobrenatural, el juego metateatral de las apariciones celestiales, transforman al protagonista que, en sus diálogos con un falso Dios, emprende el camino de la expiación.

Es justamente en este renacimiento del protagonista donde radica la diferencia entre el grotesco moderado de Defilippis y la aridez de la propuesta discepoliana, cuyos personajes se ven abocados irremisiblemente al fracaso. Sin embargo, la urdimbre del mensaje esperanzador en *He visto a Dios* no está libre de contradicciones: si bien es cierto que Carmelo, primero pasivamente, después de manera activa, se libera del peso alienante de sus riquezas, la condena que le somete no se extingue en su persona sino que contamina el espíritu de nuevas víctimas.

En el proceso de desenmascaramiento de la burda caricatura del Dios farsesco interviene un personaje que merece ser destacado; se trata del joven y sabio Vendedor de Biblias, que contrapone su serena generosidad al obsesivo materialismo de Carmelo. Una vez que arranca la máscara a Victorio y boicotea la ofensiva farsa, va a convertirse en el verdadero guía de la elevación mística del protagonista. Sin embargo, debido a su rol como desenmascarador, que niega a Carmelo la posibilidad de la fabulación, es increpado violentamente por este: «Tú, tú sei colpevoli. Tú sei colpábile. Era il Dio mio: el mío Dio, e me lo rompiste»¹⁰. Es en este momento, tras producirse la estrepitosa caída de la máscara, cuando se abre paso el grotesco y se advierten las ambigüedades del que Pirandello define como *sentimento del contrario*. Carmelo, al no dirigir su furia contra el usurpador sino contra aquel que desmonta la farsa, demuestra cuán más conveniente resultaba para él la ilusión frente al descubrimiento de la falacia encerrada en la misma. Al fracturarse la máscara, Carmelo se derrumba, confesando en este gesto de desmayo su delirante sumisión al sacrílego fante.

Al cerrarse el sainete, se traza la imagen de un Carmelo redimido que, libre finalmente de ataduras materiales, cede la joyería a Victorio y deja su herencia a Nuncia, madre de su nieto. Culmina así la resurrección del protagonista, que emprende su camino hacia un «verdadero» Dios recién descubierto. De modo que

¹⁰ F. Defilippis Novoa, *He visto a Dios. Despertate, Cipriano*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985, pág. 97.

la máscara, en su acercamiento al sujeto cocoliche, y a pesar de concebirse en su origen como mentiroso ardid, principia en él un paulatino proceso de curación. La metamorfosis del protagonista permite su final encauzamiento en la ideología del autor, de manera que Carmelo, lejos de rebelarse ante los mandatos de su creador, satisface sus expectativas y sirve como soporte para la defensa de su tesis social.

Una vez ahondada la entraña de la máscara de lo sobrenatural en el sainete *He visto a Dios*, se advierte su plasmación como signo poliédrico de compleja delimitación. Si en un primer nivel superficial, el autor, a través del artificio del disfraz, dirige su crítica contra una sociedad de usurpadores, habitada por el *homo lupus* hobbesiano y corrompida por los habituales disimulos de sus habitantes; en un nivel más profundo, la máscara, a pesar de verse contaminada por un pecado o infamia original, es la que purga la existencia del protagonista. Por ende, la máscara, que alberga una grotesca alianza entre los dos contrarios, no muere en su enmascaramiento, sino que engendra, en el más estricto sentido bajtiano, una nueva vitalidad, destinada a humanizar la depauperada y siempre en conflicto nación argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, M., *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- BLENGINO, V., *Más allá del océano: un proyecto de identidad: los inmigrantes italianos en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2007.
- DEFILIPPIS NOVOA, F., *He visto a Dios. Despertate, Cipriano*, Buenos Aires, Kapelusz, 1985.
- GETEA PELLETTIERI, O. (editor), *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Buenos Aires, Galerna, Instituto Italiano Cultura, 1997.
- LAFFORGUE, J., «Panorama del teatro» en *Historia de la literatura argentina*, vol. I, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, cop. 1980-1986.
- ORDAZ, L., *El teatro en el Río de la Plata. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.
- PACHECO, C. M., *Los disfrazados. El diablo en el conventillo*, Buenos Aires, Quetzal, 1954.
- PELLETTIERI, O. (director), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, vol. II, Buenos Aires, Galerna, 2002.
- PIRANDELLO, L., *L'umorismo*, Milano, Oscar Mondadori, 1986.
- SEIBEL, B., *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*, Argentina, Ediciones Corregidor, 2002.
- VIÑAS, D., *Grotesco, inmigración y fracaso: Armando Discépolo*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

PARTE II
MÉXICO

CAPÍTULO 11

El bien y el mal en seis sermones sobre Job del México colonial (s. XVII).

CECILIA A. CORTÉS ORTIZ
Universidad de Salamanca

Buen exemplar que atender y considerar se nos ha puesto delante: la intención torcida de Satanás y el providente permiso de Dios¹.

En el año 1683 el licenciado Antonio Delgado y Buenrostro pronunció en la Iglesia de religiosas de Nuestra Señora de la Valvanera de la Ciudad de México, capital del virreinato de la Nueva España, una serie de seis sermones sobre Job durante los viernes de cuaresma por la tarde². Estos sermones fueron publicados en la ciudad de Puebla de los Ángeles diez años después, en 1693, dentro del sermonario titulado *Historias varias canónicas moralizadas...* junto con otros 54 sermones del tiempo de cuaresma y doce sermones sobre diversas festividades, además de una plática.

¹ Antonio Delgado y Buenrostro, «Nobleza de Job...», en *Historias varias canónicas, moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos, la Virgen María, madre de Dios y Señora Nuestra del Rosario, predicados en las Indias de la Nueva España*, Puebla de los Ángeles, Diego Fernández de León, 1693, pág. 37 (BNM: RFO1693 P6DEL). A partir de ahora, cuando se cite el sermonario únicamente se proporcionará, en el cuerpo del texto, la página de la cita.

² El título completo de los sermones es: «Nobleza de Job, ejecutoriada con pruebas de su libro, deducidas para predicarse en seis sermones morales en la Iglesia de señoras religiosas de nuestra Señora de Valvanera de México los viernes de Quaresma por la tarde, año de 1683».

La historia del paradigma de la paciencia la encontramos en el *Libro de Job*, uno de los libros del Antiguo Testamento, escrito originalmente en hebreo, probablemente en Palestina alrededor del siglo V a.C. y de autor desconocido. La crítica actual cree que pudo haber sido compuesto en diferentes fases y por varios autores sin optar por algún nombre en particular³. Aunque algunos comentaristas designan a Moisés como su autor, nuestro predicador afirma que es opinión general creer que es un texto autobiográfico⁴: «fue su autor el mismo espectáculo de las miserias en la más probable recibida opinión, que como él solo se supo conocer él solo se pudo describir», (pág. 2).

En el Siglo de Oro, la figura de Job fue ampliamente conocida y tratada, por ejemplo contamos con la traducción al castellano y los comentarios que realizó fray Luis de León en su *Exposición al libro de Job*, un laborioso trabajo de casi veinte años que concluyó meses antes de su muerte, en el año de 1591 y que no se publicó hasta 1779⁵. Otro profuso comentario es el del jesuita sevillano Juan de Pineda, titulado *Commentariorum in Job libri XIII*, publicado en Madrid en 1597 y al año siguiente en Sevilla. La difusión de este comentario bíblico fue muy amplia, como lo demuestran sus quince ediciones publicadas entre los años 1597 y 1631 en diferentes ciudades de Europa⁶. También Quevedo es uno de los escritores que se siente atraído por el personaje bíblico y a finales de 1641, durante su encierro en el convento de San Marcos en León, escribe un tratado sobre el *Libro de Job* titulado *La constancia y paciencia del santo Job*, sin embargo no se publicó sino hasta 1713. De igual forma, el clérigo y dramaturgo Felipe Godínez escribió la comedia

³ Philippe Nemo deduce que el prólogo y el epílogo del libro, escritos en prosa, pueden ser anteriores al desarrollo del texto (los diálogos) escrito en verso, en *Job y el exceso del mal*, Madrid, Caparrós, 1995, pág. 18. Jesús M. Asurmendi sostiene que son varios los autores del libro, en *Job: experiencia del mal, experiencia de Dios*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2001, pág. 9-13. Marcian Strange sugiere que fue escrito en Palestina entre 500 y 400 a.C., quizá después de 538 a.C., en *Job y Eclesiastés*, Bilbao-Santander, Mensajero-Sal Terrae, 1970, pág. 8. Carlos García Gual en el «Prólogo» de *El Libro de Job*, Madrid, La idea, 1987, pág. VI dice que fue escrito entre el siglo VII y el III a.C. pero que es prudente datarlo en el V. Sobre las posibles épocas, etapas, autor o autores del libro véase la «Introducción» del completo estudio de L. Alonso Schökel y J. L. Sicre Díaz, *Job: comentario teológico y literario*, Madrid, Cristiandad, 1983.

⁴ Uno de los comentaristas que en su comentario atribuye la autoría del *Libro de Job* fue Moisés es un autor arriano llamado Julián (posterior a mediados del s. IV), en Manlio Simoneti y Marco Conti, *Job*, no. 7, Madrid, Ciudad Nueva, 2010, pág. 21. También L. Alonso Schökel y J. L. Sicre Díaz proporcionan una lista de los principales comentaristas que identifican al autor del libro con Moisés: «Targum, Talmud (Baba Bathra 15), san Efrén, Kimchi, Ibn Ezra, J. D. Michaelis», ob. cit., pág. 94, nota 40.

⁵ Carlos García Gual, «Prólogo», ob. cit., pág. XVIII. Después de un largo proceso para publicarla, la obra ve la luz en 1779 en Madrid en los talleres tipográficos de Pedro Marín, en Rafael Lazcano, «La traducción del *Libro de Job*, de fray Luis de León», en *Religión y cultura*, no. 241-241, 2007, pág. 305.

⁶ Pedro F. Campa, «La génesis del libro de emblemas jesuita», en *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1996, pág. 53.

Los trabajos de Job, que se publicó en el año de 1638 y de la que circularon al menos nueve ediciones⁷.

A pesar de toda esta tradición aurisecular sobre Job, entre los sermones impresos en la Nueva España del siglo xvii solamente hemos encontrado la serie sermones cuaresmales que presentamos en este trabajo. La búsqueda se realizó en varios catálogos: en el de sermones impresos novohispanos del siglo xvii del Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México⁸, en el de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia «Dr. Eusebio Dávalos Hurtado», en el del Fondo Antiguo «José María Lafragua» de la Biblioteca de la Benemérita Universidad de Puebla⁹ y en el catálogo de la Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México CARSO (CEHM)¹⁰. También se buscaron, sin éxito, sermones sobre Job en las principales obras de referencia sobre el sermón novohispano en el siglo xvii: en las estadísticas finales de sermones que Carlos Herrejón Peredo ofrece en su obra *Del sermón al discurso cívico: México 1736-1834*¹¹. Y, ya en el ámbito español, en el repertorio de 325 sermones impresos que proporciona Miguel Ángel Núñez Beltrán en su libro *La oratoria sagrada de la época del Barroco*¹², en el catálogo de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla¹³ y en el de la Biblioteca Nacional de España. En esta última se localizó un sermón fúnebre del siglo xviii en el que se le da, a manera de epíteto, a Fernando VI el título de Job: *El Samuel, el David, el Job de las Españas, Fernando sexto, su Rey. Oración fúnebre que en las sumptuosas exequias*¹⁴. De igual forma, el nombre de Job como adjetivo lo encontramos en tres vidas insignes, impresas en el siglo xviii: en *El Job de la ley de gracia retratado en la vida del Venerable Padre Fray Pedro de Urraca*,

⁷ Germán Vega García-Luengos, «Notas para una bibliografía de Felipe Godínez», en Castilla: Estudios de literatura, no. 8, 1984, pág. 133. Felipe Godínez, Aún de noche alumbra el sol, Los trabajos de Job, edición, introducción y notas de Pilar Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez, Kassel, Edition Reichenberger-Universidad de Sevilla, 1991, pág. 51.

⁸ Este catálogo es la base de la que parte mi tesis doctoral. En él se encuentran las fichas de 469 sermones impresos en las ciudades de Guatemala, Puebla y ciudad de México, las tres en las que había imprenta en esa época en el virreinato de la Nueva España.

⁹ <http://www.bibliocatalogo.buap.mx/> (consultado el 16 de abril de 2013)

¹⁰ http://www.cehm.com.mx/Es/Biblioteca/Paginas/Biblioteca_cehm.aspx (consultado el 16 de abril de 2013).

¹¹ Se revisaron los cuadros en los que registra un total de 498 sermones impresos novohispanos del siglo xvii, en Carlos Herrejón Peredo, *Del sermón al discurso cívico: México 1736-1834*, Zamora, México: El Colegio de Michoacán, 2003.

¹² Miguel Ángel Núñez Beltrán, *La oratoria sagrada de la época del Barroco: doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo xvii*, Sevilla: Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2000.

¹³ <http://fama.us.es/> (consultado el 19 de abril de 2013)

¹⁴ Francisco Joseph de Olazaval y Olayzola, *El Samuel, el David, el Job de las Españas, Fernando sexto, su Rey. Oración fúnebre que en las sumptuosas exequias, dedicadas a su piadosa, benigna, clemente, pacífica memoria. Por Sevilla, en su muy noble y muy leal ayuntamiento en la santa patriarcal iglesia oficiando de pontifical el Señor Cardenal de Solís*, Sevilla, Gerónimo de Castilla, 1759 (BNE: VC/11906/9).

*del Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced...*¹⁵, en la *Vida del Fénix patriarca aragonés, milagro de fortaleza y Job de la ley de gracia, San Josef de Calasanz, fundador de las escuelas pías*¹⁶ y en la *Vida del prodigioso Job de estos siglos el V. P. Fr. Thomás de la Virgen, religioso descalzo de la orden de la Santísima Trinidad*¹⁷.

Esta ausencia de sermones sobre Job no indica que el tema no hubiera sido del agrado de los predicadores, puesto que son muy pocos los testimonios impresos con los que contamos en proporción con los sermones que se predicaban día con día en la época. Así, existe la posibilidad de que se hayan pronunciado bastante más sermones con la figura de Job como personaje central que los que hemos conservado impresos. La mención de la ausencia de otros sermones sobre tema se hace con el afán de enfatizar el carácter peculiar de esta serie que nuestro predicador nos ofrece.

Delgado y Buenrostro se siente atraído por el personaje de Job de un modo especial, puesto que estos seis sermones son los más elaborados de entre los publicados en el sermonario, ya que son bastante profusos y cargados de autoridades y notas. Incluso siempre que encuentra oportunidad retoma la vida de Job a modo de ejemplo, convirtiéndolo así en un tema recurrente a lo largo de las piezas oratorias. En el «Sermón primero» confiesa que desde que comenzó a predicar, en el año de 1654, tenía fuertes deseos de realizar estas homilías:

Leí la historia de este gran varón, admiré su vida, robome el afecto. Quise hacerme de parte de la vanidad gloriosamente fundada por amantemente pretendida de muchos grandes santos padres y escritores que la emprendieron y elucidaron con interpretaciones y comentarios divinos dándole yo mis voces (no conceptos) al clarín sonoro de su gloriosa fama (pág. 1).

La temática del *Libro de Job* es universal, ya que nos habla del sufrimiento: el sufrimiento de un hombre justo y virtuoso sobre el cual cae una larga serie de calamidades y desgracias sin motivo aparente. El relato bíblico consigue proyectar un Job muy humano, de carne y hueso que padece en carne viva las desgracias que le van ocurriendo, ya que el intenso dolor que lo atormenta es tanto físico como psicológico.

El libro comienza con un diálogo ultraterreno entre Dios y Satanás. Por un lado tenemos a Dios diciendo que Job es su siervo más fiel, mientras que Satanás

¹⁵ Felipe Colombo, *El Job de la ley de gracia retratado en la... vida del... Venerable Padre Fray Pedro de Urraca, del Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos...*, 2.ª impresión, Madrid, viuda de Pedro Marín, 1790 (BNE: R/35417).

¹⁶ Domingo Sanz, *Vida del Fénix patriarca aragonés, milagro de fortaleza y Job de la ley de gracia, San Josef de Calasanz, fundador de las escuelas pías, resumida de la del padre Antonio de Christo*, Valladolid, Tomás de Santander, [1754] (BNE: R/39077).

¹⁷ Francisco de San Bernardo, O. S. T., *Vida del prodigioso Job de estos siglos el V. P. Fr. Thomás de la Virgen, religioso descalzo de la orden de la Santísima Trinidad*, Madrid, Antonio Marín, 1727 (BNE: 2/9120).

le cuestiona si tal fidelidad y amor es desinteresado o por conveniencia. Así, Dios y Satanás acuerdan poner a prueba la fidelidad de Job. En este punto comienzan sus sufrimientos. Nuestro predicador lo relata de la siguiente manera: un día Dios preguntó a Satanás de dónde venía. Él respondió que venía de recorrer toda la tierra. Dios le dijo que seguramente se encontró con Job: «Y siendo así, dime, ¿no te lo pusiste a considerar? ¿Viste hombre como esse? ¿Tan sin semejante en la tierra, tan recto, tan cándido, tan temeroso de Dios y tan apartado de lo malo?» (pág. 22). Como la principal característica de Satanás es la envidia, cada elogio hacia Job era como «una puñalada», y, al ver que no podía desmentir lo que Dios afirmaba, le dijo

que era muy sospechosa su virtud y que no era mucho obrase bien quando no le havían hecho algún mal y que antes le era conveniencia a Job el proçeder ajustado para merecer ser favorecido y que no era su ajustamiento más que una mera y fina hipocrecía con que engañaba a Dios para que le diese más y más, que hazía de la santidad interés y grangería de la beatitud (pág. 26).

Así, propuso probar a Job: le quitarían sus bienes y verían si aún así seguía siendo virtuoso¹⁸. Dios aceptó la prueba diciendo: «veslo aí, aí lo tienes, todo quanto le he dado quítaselo, menos su vida, que esa te reservo y así quiero que sea porque si muere no se podrá conocer cómo me sirve. Vivo le quiero para que tú te mates y para que sea su buena vida tu mala muerte» (pág. 30).

Con el permiso divino, Satanás lo despoja de sus bienes: los bueyes, las ovejas, los camellos, los sirvientes, incluso sus siete hijos y tres hijas perecieron. Pero Job rasga sus ropas, se corta el pelo y se arroja al suelo para darle gracias a Dios por los beneficios que le había dado antes y que ahora le quita. Por lo que Dios dice a Satanás:

¿Y pues qué te parece de mi siervo Job [...] tan único y singular que no tiene la tierra semejante a él? Él es varón cándido, recto, justo, temeroso de Dios y esento del mal y sobre todo tan bueno que conserva su inocencia aun con toda tu malicia, habiéndome yo permisivamente conmovido a tus cansadas instancias en aflixirlo en valde como tú quisiste, pues no lograste tu pretención que era con la pérdida de sus bienes el perdimiento de su paciencia (pág. 39).

Pero Satanás responde que aún tiene la salud, que es lo más importante: «que al fin con la salud, dizen, todo se alcança. Quítasela tú a ese siervo tuyo y entonces verás si está para gracias y bendiciones, si te las da y te las echa por esto» (pág. 39).

¹⁸ «Tanta fue esta malicia del malo que, para que Dios se desengañase del engaño en que a su mal juicio y parecer estaba, le propuso que lo probase y que le asentase un poco su mano rigurosa y pesada y vería cómo no era todo oro lo que en él resplandecía sino oropel solo que ruidosamente brillaba, fervor de fuego todo humo, apariencia fantástica de virtud. Pensaba que era su virtud postiza, gala prendida con alfileres que a pocos tiros y menos golpes se había de desprender y quedar del todo», pág. 30.

Dios accede nuevamente pero le advierte que no puede tocarle ni el cuerpo, ni el alma: «Todo tu rigor no ha de pasar del cuerpo, hiérello, lastímallo, enférmalo y verás, como tú dices, si me bendice y me lo agradece» (pág. 39).

Así fue Satanás contento a afligir a Job, llenándolo de llagas y de múltiples y horribles enfermedades, graves, dolorosas e incluso incurables. Este episodio da cabida a que Delgado y Buenrostro describa de manera muy detallada los horrores que padeció Job. El predicador aprovecha muy bien el momento: «las llagas asquerosas, la sangre pútrida, el asco fétido, la lepra, la peste, los gusanos» (pág. 41). La teatralidad y el gusto por las descripciones horrorosas son algunas de las características de algunos relatos sermonísticos puesto que ayudaban al orador a impactar a su auditorio.

Muy elocuente se muestra el predicador al describir los males físicos de Job:

De suyo era enfermedad de muerte cualquiera de las que Satanás puso en su cuerpo, pero no murió de alguna dellas [...]. No tienen número determinado los males y dolencias con que fue afligido. Parte de ellos nombran los expositores: lepra, cáncer, elefancia, fuego, peste, bubas, erisipelas, landres, pulmonía, gusanos, podredumbre de entrañas, flemas, asma, tumor en los ojos, llagas en las narices, dolores vehementísimos de corazón, de cabeça, de huesos, palpitaciones, ansias, hambre estraña, desvelos, melancolías, deliquios, ascos horribles y fetores intolerables. [...] Sola la lengua le dexó y no sana sino expedita porque quería que hablase y prorrumpiese en alguna blasfemia (pág. 39).

El panorama de Job se muestra terrible: de vivir en un palacio pasa a vivir en el lodo, en el «esterquilino», con una teja se rae los gusanos y la podredumbre le supura de sus llagas. Y el predicador, entusiasmado, se pregunta:

¿Dónde están las vendas reales, los lienzos delicados? ¿Job en un muladar? ¿Qué es del palacio? ¿Una teja en su mano? ¿Qué es del cetro? ¿Podre en sus carnes? ¿Qué es de la púrpura? ¿Esto le quedó de su monarquía? ¿En esto paró su principado? ¿En el estiércol? ¿En una teja? ¿En podre? ¿En gusanos? ¿En horror? (pág. 39).

La descripción de los padecimientos corporales de Job se muestra aún más dramática cuando él mismo es quien los describe:

Sujetome Dios a un malo y perverso dueño y entregome en manos de sus despiadados ministros. Y yo aquel, que un tiempo fui grande, poderoso y opulento, quedé de repente quebrantado y molido. [...] Echó mano de mí, asiome el cuello y agoviome la cerviz de suerte que tirado al suelo me dexó hecho pedaços y me hizo una señal tal y tan buena como para sí poniéndome por blanco a las saetas que me tiraban, dexándome todo llagado y herido sin perdonar aún lo más secreto de mi cuerpo y retirado de mis entrañas hasta derramarlas por los suelos. [...] Un saco, un cilicio texí sobre mi piel, tal era su aspereça y abominación que

sembrando mi carne de ceniza me parecía que quedaba así encubierta mi deformidad. Mi cara se llenaba de tumores horrendos y se abultaba con hinchazones feas, tanto con lo que lloraba como con lo que padecía y estava mi vista perdida de ofuscada con los párpados negros acardenalados y Caliginosos (pág. 40).

Además de todas estas calamidades tiene que aguantar algo más: tres «amigos» viajan desde lugares lejanos para verlo y consolarlo pero después de permanecer con él siete días callados, únicamente acompañándolo, comienzan a entablar diálogos para decirle que quizá todas sus desgracias se deban a que él o sus hijos han pecado. Pero Job se defiende y nunca reconoce haber hecho algún mal. Finalmente llega un cuarto dialogante que continúa acusando a Job, que, desesperado, clama a Dios sin recibir respuesta alguna. Así, lo largo de sus padecimientos, Job pasa por una serie de procesos mentales y anímicos: aceptación, tristeza, dudas, incomprensión, dolor, hasta llegar a la más profunda desesperación, momento en el que no puede más y colapsa haciendo lo último que puede hacer al darse cuenta de que no es capaz de soportar ni comprender lo que le está pasando: deja de querer entender lo que le sucede, deja de resistirse a su suerte y se abandona, con fe y esperanza, en las manos de Dios, aceptando con ello los designios de la providencia divina¹⁹.

Como desenlace, Dios habla de forma severa a Job, lo reprehende y no responde claramente a sus preguntas pero le devuelve por partida doble todo lo que había permitido que le fuera arrebatado, debido a que, con el modo de proceder de Job se demuestra que a pesar de todos los sufrimientos a los que fue sometido injustificadamente nunca blasfemó contra Dios, permaneciéndole fiel.

El tema del bien y del mal tanto el *Libro de Job* como en los seis sermones de Delgado y Buenrostro pareciera ser predecible. Sin embargo la complejidad se hace presente porque, aunque en principio el asunto aparenta ser claro, la clasificación de lo bueno o lo malo no siempre está bien delimitada. Así, tanto el relato bíblico como los sermones muestran la lucha dicotómica entre el bien y el mal representados por dos seres de naturaleza sobrehumana: Dios significando el bien y el mal personificado en Satanás. Y mientras tanto, en medio de ellos, Job, quien decidirá con sus acciones y reacciones si la balanza se inclina hacia un lado o hacia otro.

Veamos la caracterización que hace el predicador de los personajes: Dios es «el purísimo por esencia» (pág. 27), es «sin comparación el santo, el justo, el puro, el inmaculado, como el sol sin aditamento, el claro, el lucido, el resplandeciente» (pág. 28).

La maldad de Satanás/Lucifer comienza con la envidia, su principal característica puesto que es una constante en él y, al parecer, el móvil de sus acciones, porque primero envidió al arcángel Miguel, después al hombre y, de igual forma, a Job:²⁰

¹⁹ Marcian Strange, ob. cit., pág. 10.

²⁰ Sobre la envidia, san Agustín en su *Sermón 353* dice: «¿Qué es la envidia sino el odio a la felicidad ajena? ¿Qué es la detracción sino la reprensión más mordaz que veraz? La maldad se

fue criar Dios hermosos a los ángeles, y en especial al príncipe suyo san Miguel (que es como Dios), que salir de la mano de su omnipotencia libre Lucifer para que al punto hiciese de su libertad instrumento que le torciese el ánimo y el corazón. [...] Por eso se vio como la culebra Lucifer, arrastrado por la tierra porque se torció a ella desde el cielo con su perversa intensión torcida. En donde también llegó invidioso a mirar al hombre, de mal semblante, acabado de criarlo el Señor, inculpable, cándido, inocente. [...] Y lo mismo intentó hazer con nuestro grande príncipe de Edón [Job], porque viéndolo y admirándolo tan amado de Dios y favorecido de su Magestad como lo vimos ya, se bolvió rabioso contra él, todo cólera de invidia, torcido el rostro como la intención, queriéndolo traer en bueltas y en rebueltas como él andaba y como veremos (pág. 20-21).

Además enfatiza cuál es su objetivo: «Toda su inmoble aprehensión la tiene puesta en dañar al hombre puesto en movimiento continuo» (pág. 39).

Finalmente a Job el predicador lo hace nieto de Abrahán «por la línea de Esaú» y pareciera que la virtud la hereda del patriarca: «conducto milagroso y sobrenatural le guió la virtud del primer abuelo al quinto nieto» (pág. 2). Job:

temía a Dios y huía del mal []. Con solas estas dos palabras repetidas unió las dos más opuestas distancias, las dos más enemigas contradicciones. La maldad y la rectitud, el doblés y la inocencia, el arrojio y el temor, el vicio y la virtud, porque con solas ellas dixo que el santo Job [] permanecía bueno entre malos, recto entre torcidos, inocente entre astutos y santo entre escandalosos (pág. 4-5).

A lo largo de los sermones no desperdicia ocasión para hablar de sus virtudes: era «cençillo, esto es inoçente, verdadero, puro, consumado, perfecto, manso, sano, íntegro, de recta intención, sin doblez ni engaño. Recto, esto es agradable. Temeroso de Dios, esto es religioso y pío. Y que huía del mal, esto es fervoroso y justo» (pág. 6). Tanto se empeña Delgado y Buenrostro en enfatizar lo virtuoso que es Job que contamos en los seis sermones con innumerables epítetos referentes a su «nobleza», algunos de ellos son: «el dueño de sus pasiones», «el fiel más igual en las balanzas y contrapesos de la fortuna», «el escudo impenetrable a las diabólicas invasiones», «la ajustada forma de padecer y tolerar trabajos», «el vencedor de sí mismo», «el padrón de la constancia», «el asombro de la paciencia», «el más sabio humilde estoico», «la suma de los dolores», «el que hizo tema la constancia y empeño el tezón», «el nunca estragado a los estragos», «el varón de Dios», «el mármol de la firmeza», «el asombro de la paciencia», «el siempre igual en las desigualdades», «el varón de juicio adelantado», «el sin semejante», «la sombra clara de la luz obscurecida», entre otros.

deleita con el mal ajeno; la envidia se atormenta también con el bien ajeno; el dolo hace doble el corazón; la adulación a la lengua; la detracción vulnera a la fama», en Pedro J. Lasanta y Rafael del Olmo, *Diccionario doctrinal de San Agustín*, Madrid, Edibesa, 2003, pág. 477.

En este punto es necesario delimitar más claramente qué entendemos por el bien o lo bueno y por el mal o lo malo. Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el bien es «aquello que en sí mismo tiene el complemento de la perfección en su propio género». También puede ser el «patrimonio, hacienda, caudal, todo aquello que es apto para satisfacer, directa o indirectamente, una necesidad humana. Cosas materiales o inmateriales en cuanto objetos». Finalmente, el bien se asocia también con la «buena salud», que significa estar sano. Por el contrario, el mal es «lo que se aparta de lo lícito y honesto», una «desgracia o calamidad». También puede ser un «daño u ofensa que alguien recibe en su persona o hacienda», aunque igualmente puede referirse a una «enfermedad o dolencia»²¹.

En estas dos definiciones muy generales podemos englobar tres aspectos:

1. el bien y mal como acciones o hechos abstractos,
2. el bien o mal referidos a las cosas materiales o posesiones, y
3. el bien o mal que recaen en la salud de una persona.

Para san Agustín, «el mal es lo contrario a la naturaleza, [...] es el desorden que, lejos de ser una sustancia, es el enemigo de toda sustancia».²² Así las cosas, «los males» vienen sobre Job y desajustan su vida repentinamente. Pero, ¿quién es el que cambia el curso de la vida de Job? En un principio puede parecer que es Satanás, sin embargo Dios se encuentra, de alguna forma, detrás suyo, respaldando sus actos. Antonin-Dalmace Sertillanges afirma al respecto:

Dios es, con la mayor evidencia, omnipotente, como aquel que creó de la nada todas las cosas. Su mirada se tiende sobre nosotros y nada nos sucede sin que su voluntad lo ordene y lo permita. Por tanto, Él es el responsable de todo cuanto nos acaezga. A ningún poder le es factible nada sin su consentimiento, y el propio Satán no puede ir más allá de sus mismas cadenas. Por otra parte, *Dios es soberanamente justo. Es, pues, imposible que distribuya al azar los bienes y los males.* ¿Qué decir, entonces, cuando el inocente es castigado?²³

Estas palabras son sorprendentes, porque, por un lado, afirman la excelente justicia de Dios, en innumerables ocasiones imposible de comprender y aprehender por la inteligencia humana²⁴; mientras que por otro sentencian que Dios es quien distribuye bienes y males, es decir, Dios es quien bendice a Job con bienes,

²¹ <http://www.rae.es/rae.html> (consultado el 21 de abril de 2013).

²² Pedro J. Lasanta y Rafael del Olmo, *Diccionario doctrinal de San Agustín*, Madrid, Edibesa, 2003, pág. 475-476.

²³ Antonin-Dalmace Sertillanges, *El problema del mal: (historia)*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1951, pág. 217 (cursivas mías).

²⁴ Marcian Strange dice «el hombre es demasiado débil e ignorante para comprender la magnificencia de Dios. Dios desea la humildad del hombre, no su orgullo y su sabiduría» en, ob. cit., pág. 9.

familia y salud pero también es Él quien permite que recaiga sobre Job (o sobre la humanidad) el mal.

Esto podemos verlo claramente ejemplificado y corroborado con las siguientes citas sacadas de los sermones:

«Buen exemplar que atender y considerar se nos ha puesto delante: la *intención* torcida de *Satanás* y el providente *permiso* de *Dios*» (pág. 37).

«Y quizá (y sin quizá) *lo permitió así el Señor* y *lo quiso* por lo que después sucedió y para que se conociese lo que dixe, que quiere Dios sepa el mundo qué siervos tiene y cómo le sirven», (pág. 21).

«Bien puede creerse del demonio como capital enemigo nuestro, que *a darle Dios general permiso* nos dexara sin alguna de las vidas del cuerpo y del alma, dándonos muerte de culpa y de pena, quitándonos la gracia y la gloria, pero pues no lo haze, no se lo permiten», (pág. 35).

«Sí, en esto paró porque no había de pasar de *hazer más daño del que quiso Dios* la malignidad, astucia y poder de *Satanás*», (pág. 37).

«¡Oh, eterno Dios! ¡Oh, incomprehensible Señor! ¡Oh, altísima providencia! Que *por instrumento y manos de Satanás quiso su Magestad atribularlo con enfermedades estrañas de pies a cabeça como de principio a fin*, que fue tirar la raya del *mal* hasta donde más no pudo», (pág. 39).

Así, las intenciones de Dios pueden asimilarse con las de Satanás aunque la finalidad sea distinta: Dios emplea a Satanás para que sea él quien imparta los males, lo cual crea una relación simbiótica entre el bien y el mal, entre Dios y Satanás²⁵. De modo que cuando Dios acepta poner a prueba a Job, le deja claro a Satanás que él hará el trabajo sucio: «Veslo aí, ya que lo dexo en tu mano, que es la siniestra y la del castigo como ya te dixe, *mía por de mi permisión*, tuya por de tu maldad» (pág. 39). Con esto, Dios elige para sí el mejor papel: «Tú has querido que yo le assiente mi mano grave y pesada, pero para aflixir esa es la tuya y la mano siniestra. La ligera y blanda con que yo regalo y alibio es la mía y esa es la derecha» (pág. 30).

Es de notar en el texto bíblico que, mientras que al principio de la historia el causante de los males de Job era Satanás (el cual ya no aparece en el final del relato), en el epílogo el que está detrás de todo es Dios:²⁶ «[...] todos los que le habían conocido antes, vinieron a él y comieron pan con él en su casa; se condolieron de él y lo consolaron por todo el mal que el Señor había traído sobre él»²⁷.

Volvamos a la premisa de que Dios es «soberanamente justo». Partiendo de ella puede decirse que el mal que recayó en Job sirvió para glorificarlo, puesto que no hay mal que no conlleve un bien. Delgado y Buenrostro lo dice con estas

²⁵ «¿Acaso el prólogo de Job no presentaba a Dios y a Satanás en convivencia? Juntos han urdido la estratagema montada para poner a Job a prueba. Son cómplices en una misma empresa y su intención es común. No parece que haya razón alguna para distinguirlos. Si Dios es el Diablo y Satanás es Dios, y Job no es Job más que por el juego de Dios-Satanás», en Philippe Nemo, ob. cit., pág. 128.

²⁶ L. Alonso Schökel y J. L. Sicre Díaz, ob. cit., Madrid, Cristiandad, 1983, pág. 44.

²⁷ Job 41, 11.

palabras: «Los elementos, por orden de Dios, no hazen más daño del que ha de ser para nuestro provecho», pág. 34.

Así, puede verse que Dios se vale de Satanás para sublimar a Job. El servicio que presta Satanás de ayudar a la salvación de las almas no es nada nuevo, lo tenemos ya en varios relatos ejemplares de milagros: «Respecto a la señalada participación de lo demoníaco en los hechos milagrosos, conviene recordar que esta labor «divina» del diablo no sería nueva en el s. XVII, pues desde el Antiguo Testamento Dios le había permitido, por ejemplo, varias terribles tentaciones y pruebas sobre Job, a fin de que lograr tanto una mayor gloria para sí como la salvación del hombre atribulado; de donde podría deducirse que, si bien Dios usa a Job para derrotar al diablo, también usa al diablo para la salvación de Job».²⁸

Después de revisar brevemente la historia de Job en estos seis sermones novohispanos del siglo XVII queda de manifiesto que el bien y el mal no son claramente opuestos, se tocan en algún momento, en varias ocasiones se confunden y difuminan, se complementan: puesto que, tanto Dios como Satanás, son los responsables del injusto sufrimiento de Job y de los males que padece. De este modo, se puede concluir que el bien y el mal en estos textos no son cualidades absolutas y separadas sino complementarias, que hacen que un todo funcione, son características que no pueden existir la una sin la otra, debido a que son caras distintas de una misma moneda.

BIBLIOGRAFÍA

- ASURMENDI, Jesús M., *Job: experiencia del mal, experiencia de Dios*, Estella (Navarra), Verbo Divino, 2001.
- CAMPA, Pedro F., «La génesis del libro de emblemas jesuita», en *Literatura emblemática hispánica: actas del I Simposio Internacional*, La Coruña, Universidad de la Coruña, 1996, págs. 43-60.
- COLOMBO, Felipe, *El Job de la ley de gracia retratado en la... vida del... Venerable Padre Fray Pedro de Urraca, del Real, y Militar Orden de nuestra Señora de la Merced, Redención de Cautivos...*, 2.^a impresión, Madrid, viuda de Pedro Marín, 1790 (BNE: R/35417).
- DELGADO Y BUENROSTRO, ANTONIO, *Historias varias canónicas, moralizadas en sermones consagrados a la soberana magestad de la Emperatriz de los cielos, la Virgen María, madre de Dios y Señora Nuestra del Rosario, predicados en las Indias de la Nueva España*, Puebla de los Ángeles, Diego Fernández de León, 1693. (BNM: RFO1693 P6DEL).
- GODÍNEZ, Felipe, *Aún de noche alumbra el sol, Los trabajos de Job*, ed., introducción y notas de Pilar Bolaños Donoso y Pedro M. Piñero Ramírez, Kassel, Edition Reichenberger-Universidad de Sevilla, 1991.

²⁸ Ramón Manuel Pérez, «Sobre el carácter histórico de los milagros en la predicación del s. XVII novohispano», en *Mirabilia*, no. 11, 2008, pág. 60, nota 38.

- HERREJÓN PEREDO, Carlos, *Del sermón al discurso cívico: México 1736-1834*, Zamora, México: El Colegio de Michoacán, 2003.
- LASANTA, Pedro J. y Rafael del Olmo, *Diccionario doctrinal de San Agustín*, Madrid, Edibesa, 2003.
- LEÓN, Fray Luis de, *El Libro de Job*, Madrid, La idea, 1987.
- NEMO, Philippe, *Job y el exceso del mal*, Madrid, Caparrós, 1995.
- NÚÑEZ BELTRÁN, Miguel Ángel, *La oratoria sagrada de la época del Barroco: doctrina, cultura y actitud ante la vida desde los sermones sevillanos del siglo XVII*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Fundación Focus-Abengoa, 2000.
- OLAZAVAL Y OLAYZOLA, Francisco José de, *El Samuel, el David, el Job de las Españas, Fernando sexto, su Rey. Oración fúnebre que en las sumptuosas exequias, dedicadas a su piadosa, benigna, clemente, pacífica memoria. Por Sevilla, en su muy noble y muy leal ayuntamiento en la santa patriarcal iglesia oficiando de pontifical el Señor Cardenal de Solís*, Sevilla, Gerónimo de Castilla, 1759 (BNE: VC/11906/9).
- PÉREZ, Ramón Manuel, «Sobre el carácter histórico de los milagros en la predicación del s. XVII novohispano», en *Mirabilia*, no. 11, 2008, págs. 49-63.
- SAN BERNARDO, Francisco de, *Vida del prodigioso Job de estos siglos el V. P. Fr. Thomás de la Virgen, religioso descalzo de la orden de la Santísima Trinidad*, Madrid, Antonio Marín, 1727 (BNE: 2/9120).
- SANZ, Domingo, *Vida del Fénix patriarca aragonés, milagro de fortaleza y Job de la ley de gracia, San Josef de Calasanz, fundador de las escuelas pías, resumida de la del padre Antonio de Christo*, Valladolid, Tomás de Santander, [1754] (BNE: R/39077).
- SCHÖKEL, L. Alonso y SICRE DÍAZ, J. L., *Job: comentario teológico y literario*, Madrid, Cristiandad, 1983.
- SERTILLANGES, Antonin-Dalmace, *El problema del mal: (historia)*, Madrid, Ediciones y Publicaciones Españolas, 1951.
- SIMONETI, Manlio y Marco Conti, *Job*, no. 7, Madrid, Ciudad Nueva, 2010.
- STRANGE, Marcian, *Job y Eclesiastés*, Bilbao-Santander, Mensajero-Sal Terrae, 1970.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Notas para una bibliografía de Felipe Godínez», en *Castilla: Estudios de literatura*, no. 8, 1984, págs. 127-139.
- CATÁLOGO de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia: <http://www.bibliocatalogo.buap.mx/>
- CATÁLOGO de la Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México CARSO: http://www.cehm.com.mx/Es/Biblioteca/Paginas/Biblioteca_cehm.aspx
- CATÁLOGO de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla: <http://fama.us.es/>
- DICCIONARIO de la Real Academia de la Lengua Española: <http://www.rae.es/rae.html>

CAPÍTULO 12

Caminos para el abordaje de obras teatrales conventuales novohispanas

SERENA PROVENZANO
Universidad de Sevilla

INTRODUCCIÓN

Con este artículo pretendo deslindar los pasos que se han de seguir en el estudio de algunas piezas teatrales novohispanas de carácter jocoserio del siglo XVIII, encontradas en dos archivos conventuales de México durante una estancia de investigación que realicé en el mes de agosto de 2012.

Efectivamente, tanto en la península como en la Nueva España, el teatro en los conventos de órdenes religiosas femeninas cumple una doble finalidad: religiosa, porque desarrolla casi siempre temas tomados de las sagradas escrituras, con el objetivo de transmitir a la comunidad contenidos de densidad teológica y exaltar la vida conventual; además, cumple con una función de entretenimiento, ya que su tono festivo permite amenizar la severidad del ambiente religioso.

La estrecha relación entre la vida conventual y las representaciones teatrales se ve respaldada por testimonios de distinta naturaleza.

T. Gage, fraile dominico irlandés nacido hacia el año 1600 y embarcado clandestinamente hacia América, escribe en 1648 una obra destacable *A new survey of the West-Indies: or, the English American his travail by sea and land*, en la que nos proporciona datos relevantes acerca del teatro en la Nueva España y Guatemala que fueron suprimidos en parte en la versión española¹.

¹ T. Gage, *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*, París, Librería de la Rosa, 1838 (1.ª edición de 1648), <http://archive.org/details/nuevarelacionqu00gagegoog>

Ese fraile revela que en los conventos de monjas de la Ciudad de México las hijas de los nobles mexicanos y de los grandes españoles hacían alarde de grandes dotes histriónicas: «Los caballeros y vecinos envían sus hijas a ser criadas -(es decir, educadas)— en estos conventos donde se les enseña a (...) representar piezas dramáticas, y, para atraer la gente a sus Iglesias, las hacen recitar, ataviadas ricamente de hombres y mujeres, breves diálogos en sus coros, especialmente el día de San Juan y los ocho días antes de la Navidad. Se representan tan galantemente que ha habido muchas refriegas facciosas y contiendas individuales por disputar cuál de estos conventos sobresalía en la música y en la educación de las niñas»².

Además, son muchos los textos normativos que disciplinan el espíritu religioso de las distintas órdenes que, prohibiendo las comedias, los coloquios y todo lo que pudiera quebrantar el pundonor religioso, dan prueba de que esas representaciones se llevaban a cabo. Valga el ejemplo de las *Regla y Constituciones que han de guardar las religiosas de los conventos de Santa Catarina de Sena y Santa Inés de Monte Policiano de la Ciudad de los Ángeles*³ que imponen las siguientes directivas:

Capítulo 8°. Del Coro, Iglesia y Misa Conventual.

4. En ninguna fiesta ni ocasión se hagan bailes ni danzas en ambos coros, ni coloquios, aunque sean de criadas; y en las chanzonetas y lo demás que se cantare no haya cosa profana que desdiga de la compostura y modestia religiosa; por lo cual prohibimos guitarras, sonajas, tambores, adubes y otros instrumentos que desdican de la modestia y gravedad del culto divino y profesión religiosa...

5. Prohibimos el que haya comedias ni coloquios en la iglesia (...).

Por último, el estudioso H. Shilling en su tesis de doctorado nos proporciona una prueba preciosísima que corrobora el hecho de que cuando llegaban las compañías teatrales las monjas pedían a los padres el permiso para hacerlas entrar. Refiriéndose al éxito que en 1574 tuvo una obra de Fernán Gonzalez de Eslava, que se había representado en la catedral, apunta que: «varias órdenes de frailes y monjas rogaron al arzobispo les permitiese que los actores la volvieran a representar dentro de sus respectivos conventos»⁴.

² A. de María y Campos, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, B. Costa-Amic, 1959, págs. 87-88.

³ *Regla y Constituciones que han de guardar las religiosas de los conventos de Santa Catarina de Sena y Santa Inés de Monte Policiano de la Ciudad de los Ángeles*, Seminario palafoxiano de Puebla de los Ángeles, 1773.

⁴ H. Shilling, *Contribuciones al estudio del teatro profano en la capital de la Nueva España y la Puebla de los Ángeles, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 1953, pág. 5.

1. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. *Objetivo general*

El objetivo general de esta investigación es el análisis y edición de un *corpus* de obras teatrales menores formado por dos sainetes, siete entremeses, tres coloquios y una pieza sin indicación de pertenencia a ninguno de los géneros anteriores, encontradas en el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México y en el Archivo manuscrito del ex Convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla⁵.

Estas piezas se dieron simplemente a conocer a través de la edición de M. Sten y R. Gutiérrez Estupiñán, *No solo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (siglo XVIII)*⁶. Impulsada por la doctora Estupiñán a estudiar con detenimiento dichos textos, he puesto en marcha el proyecto de su rescate y puesta en valor, convencida de la enorme riqueza histórico-literaria que encierran y que deslindaré a continuación.

1.2. *Objetivos específicos*

Los objetivos específicos de mi proyecto son los siguientes:

1. Determinar, en la medida de lo posible, la identidad de la autora (o autor) de dichas piezas teatrales. ¿Sus eventuales creadoras pueden coincidir con aquellas monjas que escribieron autobiografías, crónicas, poesías, etc., de las que se tiene constancia gracias a varios volúmenes dedicados a la escritura coventual?⁷

⁵ Archivo manuscrito del ex convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla: *Sainete Noche Triste de las RR MM Capuchinas de Nra. Madre y Sra. De Guadalupe, Primera parte del Entremés de Marcialito de Casia, Juguetillo de un payo que llega al torno, Marcialito de Casia, segunda parte, Entremés La Cena de Noche Buena, Sainete Los locos de Sevilla, Entremés de los carneros*. Archivo Histórico del INAH, en México, D.F.: *Coloquio al paseo de Ixtacalco, Coloquio con que el Noviciado Religiosísimo de N. Me. Sta. Teresa celebra el Dulcísimo Nombre de Jesús, Coloquio jocoserio, dividido en tres jornadas, que se hizo a pedimento de la M.R.M. superiora del convento de Sta. Teresa la antigua, para celebrar los días de la M.R.M. sor Anna Josefa, dignísima Priora de este convento. Año de 1791, Entremés del Dr. Fabiano Morán, Curioso entremés de dos guajolotes que se pelearon, Entremés de las albóndigas, Pleito curioso entre el Canto llano y la «Gueba».*

⁶ M. Sten, R. Gutiérrez Estupiñán, *No solo ayunos y oraciones: piezas teatrales menores en conventos de monjas (Siglo XVIII)*, México, D.F., UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélaz Pliego, 2007.

⁷ Algunas de las fuentes a partir de las cuales trataré de contestar a esa pregunta son: A. Lavrín, R. Loreto (eds.), *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII-XVIII*, México, Universidad de las Américas-Puebla: Archivo General de la Nación, 2002; A. Lavrín, R. Loreto (eds.), *Diálogos espirituales. Manuscritos Femeninos Hispanoamericanos*,

Como hacen notar las doctoras M. Sten y R. Gutiérrez Estupiñán, lo que lleva a suponer que en algunos casos se podría hablar de autoría femenina, es la conciencia de que las monjas que animan estas piezas no son un personaje coral, unas voces que emiten un débil sonido anónimo, sino que presentan una identidad precisa y perfectamente caracterizada. La atención a los detalles, típicamente femenina, la delicadeza de las descripciones, el uso de un humor fino son todos indicios de obras que pueden haber salido de plumas femeninas.

2. Si suponemos que algunas de estas obras hayan salido de manos femeninas, será necesario investigar acerca de la educación que las niñas recibían antes de ingresar al convento.

Como afirma J. Muriel⁸, pionera en el estudio de la vida femenina en la época colonial, el primer lugar educativo común a todas las niñas que querían consagrarse a la vida conventual era el hogar, desde siempre fuente de difusión de los valores cristianos y femeninos. Luego, las que no podían recibir clases particulares acudían a las Escuelas de Amigas, administradas por mujeres honestas y virtuosas que seguían la formación de estas niñas hasta los diez años. Por último, los conventos representaban la cúspide de la educación femenina, el lugar que podía asegurar la mejor preparación para la mujer: lectura y escritura, música, dibujo, cocina, bordado eran solo algunas de las actividades que hacían de estas instituciones una opción privilegiada.

Además, aunque el convento siempre haya sido sinónimo de reclusión y marginalización, representaba irónicamente el lugar en el que las mujeres podían dar rienda suelta a sus conocimientos y talentos creativos, tal y como se desprende de las palabras de Juana Inés de la Cruz: «Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado cosas (...), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación, a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola, de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros»⁹.

siglos XVI-XIX, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Universidad de las Américas, 2006; Í. M. Rossi de Fiori, R. Caramella de Gamarra, H. Fiori, *et al.*, *La palabra oculta. Monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*, Salta, Editorial Biblioteca de Textos Universitarios, 2008; E. Arenal, S. Schlauf, *Untold Sisters. Hispanic Nuns in their Own Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.

⁸ J. Muriel, *Los recogimientos de mujeres*, México, UNAM, 1974.

⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, México, FCE, 1988, págs. 446-447.

3. Analizar la cultura novohispana que se filtra por los resquicios de estos textos.

Efectivamente, como subrayan las doctoras M. Sten y R. Gutiérrez Estupiñán, la importancia de estas obras no reside en su perfección compositiva, sino en el hecho de ser los instrumentos a través de los cuales se dibujan valiosos cuadros de la sociedad en la que se originaron: el desfile social en el que participaban los soldados, las autoridades y la nobleza, el clero, organizado en ocasión del traslado de algunas monjas de un convento ya existente a otro nuevo, la vida en el interior del convento, la costumbre de pedir a un licenciado la composición de alguna obra teatral para que se representara en ocasiones especiales, el *iter* que se debía respetar para solicitar la entrada de una niña al convento¹⁰. En este último caso «había que dirigirse a la priora, gozar de buena salud, pagar la dote, ser joven y someterse a la votación de la comunidad»¹¹. En una obra en concreto podemos ver cómo se les prohíbe, primero a una niña indígena, pobre y débil, y luego a su madre, acceder al convento, escena en la que se hace patente la lucha entre el mundo indio, pobre y sin educación, y el espacio privilegiado de los conventos.

El enfrentamiento entre estos dos mundos nos llevaría directamente a otro ámbito por estudiar: el uso de un sincretismo lingüístico (jerga de indios¹², español, latín macarrónico), la presencia de dos sociolectos, es decir, el habla general, puesta en boca de las monjas, de la gente aristocrática (que varía conforme vaya cambiando el registro que se pretende emplear), y el habla dialectal de los indios con sus variantes léxicas y sintácticas con respecto a la norma, demuestran la valiosa capacidad compositiva del autor/autora en cuestión y merecen ser analizados con detenimiento.

4. Estudiar de manera más detallada las costumbres de la mujer en el siglo XVIII, un personaje que se reitera en todas estas piezas.

En algunas ocasiones nos encontramos con la descripción de la mujer rica novohispana y de su jornada ideal (transcurrida entre todo tipo de arreglo y diversión), presentada con un evidente matiz caricaturesco. En

¹⁰ J. Muriel en *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Editorial Santiago, 1946, págs. 367-368, refiriéndose al convento de San José o Santa Teresa la Antigua (orden de Carmelitas Descalzas) en la Ciudad de México, especifica que estaba reservado para españolas y criollas y que el monto de la dote eran \$ 4,000.00 Además, «las jóvenes que entraban para ser monjas de velo negro tenían que pasar un año de noviciado en tanto que las hermanas de velo blanco debían de permanecer dos años de novicias. Después de cumplido el tiempo prescrito las monjas de consejo se reunían tres veces y si en ellas la novicia obtenía la mayoría de votos del Consejo aprobando su ingreso, era admitida definitivamente en el monasterio (...)».

¹¹ M. Sten, R. Gutiérrez Estupiñán, *No solo ayunos y oraciones...*, ob. cit., pág. 137.

¹² Los fenómenos más llamativos son las asimilaciones de timbres vocálicos o=u: borritos-burritos, las concordancias macarrónicas en género y número: este ciudad-esta ciudad, el yeísmo: ayá-allá, la tendencia a la nasalización: moncho gente-mucha gente.

tal sentido, sería interesante contestar a las preguntas planteadas por las doctoras M. Sten y R. Gutiérrez Estupiñán: ¿este retrato podría efectivamente concebirse como un reflejo de la vida de las mujeres aristocráticas novohispanas del siglo XVIII, o nos transmite el estilo de vida allende el océano, es decir, el de las mujeres españolas que todavía no había llegado a la Nueva España? Y además, ¿cuál era el papel de la mujer en la sociedad novohispana?

El rol predominante del hombre y secundario de la mujer en el contexto de la conquista y colonización (a pesar de su evidente protagonismo) es sabido, pero estas piezas se hacen portadoras de mensajes transgresores por lo que concierne a la actitud que una mujer debía tener con su marido. Varios personajes femeninos aconsejan normas de conducta que son anacrónicamente feministas, en las que la mujer lo domina todo, dando prueba de inteligencia y determinación. Por ejemplo Pachita, la protagonista del *Coloquio Jocosario* desafía por completo la autoridad del marido diciendo que «La casa yo la gobierno, / él no da un grito en la casa.»¹³

Asimismo, en estas piezas aparecen muchísimas ocupaciones a las que se dedicaba la mujer novohispana del siglo XVIII que merecen un estudio detenido: solo a modo de ejemplo citemos la hechicera¹⁴, figura controvertida a la que recurre un padre para salvar a su hija enferma, o la profesión de médica de la comunidad¹⁵, cuyo estudio nos permitiría adentrarnos en el ámbito de la profesión médica en la Nueva España.

5. Analizar el subgénero del teatro conventual femenino, ámbito que todavía está envuelto en una serie incertidumbres a causa de los escasos estudios que existen al respecto.

¿Se pueden establecer una pautas fijas para el teatro que se representaba en los conventos de las órdenes religiosas femeninas como ocurre con otros géneros de la literatura conventual?¹⁶

¹³ M. Sten, R. Gutiérrez Estupiñán, *No solo ayunos y oraciones...*, ob. cit., pág. 123.

¹⁴ J. Muriel en *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982, incita a los investigadores a dar a conocer toda la literatura proscrita de hechiceras, falsas místicas, embaucadas que se encuentra custodiada en el Archivo General de la Nación de México, sección *Inquisición*.

¹⁵ De extremo interés será la lectura de J. Tepaske, *El Real Protomedicato. La Reglamentación De La Profesión Médica En El Imperio Español*, México, D.F., Facultad de Medicina, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie C. Estudios Históricos, núm. 68, 1997 (1.ª edición de 1985), <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/151/1.pdf>

¹⁶ Por poner un ejemplo, el género de las *Vidas* sigue casi siempre unas pautas rígidas cuyo eje fundamental es la *imitatio* en su tríplice dimensión: la *imitatio Christi*, la *imitatio mariae* y la *imitatio vitae sanctorum*.

El esquema es el siguiente: nacimiento de la monja, a veces accidentado, con claros paralelismos con la vida de Cristo, vocación temprana obstaculizada generalmente por las familias, ingreso difícil al convento, luchas contra las tentaciones del demonio, obsesión por un cuerpo «voluminoso» (porque preferirían ser puro espíritu), autocastigos y flagelación, visiones, alucinaciones y enfermedades padecidas a lo largo de su vida, a las que sigue un auténtico camino de perfección que culmina con milagros y prodigios protagonizados o presenciados por las mismas monjas.

Y además, ¿qué rasgos distintivos presenta en comparación con las demás formas de teatro dieciochesco? Ya a primera vista, en estas obras aparecen personajes que constituyen el mosaico social de la Nueva España y que se reiteran: el payo, que generalmente tiene un lenguaje florido y una actitud en parte agresiva; el estudiante, que a pesar de presentar a veces matices picarescos goza de cierta consideración; la mulata que en todas sus apariciones es la encargada de un bodegón; la monja ternera que aparece en varias piezas como el elemento de unión entre el mundo conventual y el seglar; y finalmente el indio que habla mal castellano, un poco rudo en el trato y con una visión simplista de los misterios de la religión católica.

Dentro de este gran apartado dedicado a los rasgos del teatro conventual femenino sería interesante investigar también todo lo que tiene que ver con la puesta en escena de estas obras, es decir, ¿qué elementos escenográficos se utilizaron para representarlas? ¿Las monjas actrices se libraron de sus hábitos para ponerse en la piel de otro personaje? ¿Cuál era el papel de la música tan predominante en los textos descubiertos? Y además, ¿qué relación existía entre música y monjas?¹⁷.

6. Investigar sobre los modelos de los que bebieron los autores de estas piezas.

Si por un lado es muy probable que los modelos que inspiraron estas obras fueron peninsulares, por el otro se perciben en ellas claros procesos de criollización, muestras de cómo los modelos hispánicos se adaptaron a un nuevo contexto, formando un discurso autóctono en los que vale la pena profundizar.

Además, los textos teatrales representados en los conventos femeninos de la península que han salido a la luz hasta ahora presentan, en la mayoría de los casos, un carácter estrictamente religioso. Considerando que existían muchos puntos en común entre la vida conventual de la península y la de la Nueva España, y que muchos conventos novohispanos fueron instituidos por monjas españolas, cabe preguntarse, junto con las doctotas M. Sten y R. Gutiérrez Estupiñán, por qué los textos objeto de análisis son de tema profano.

¹⁷ Recordemos que L. Lledías en «La actividad musical de las monjas de coro y velo negro en el virreinato de la Nueva España» en M. Fernández Félix (coord.), *Monjas Coronadas: Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México, D.F., Museo Nacional del Virreinato, 2003, pone de manifiesto que algunos conventos sobresalían por la presencia y fama de sus monjas músicas y que se componían acompañamientos para las representaciones teatrales.

2. METODOLOGÍA

Este *corpus* de textos permite distintos enfoques dependiendo de la intencionalidad que abriga cada usuario en su lectura y estudio. Por eso, la metodología que pretenderé emplear para alcanzar los objetivos planteados tendrá que ser interactiva entre los diferentes aspectos investigables (social, espiritual, literario, teatral, etcétera).

Antes de describir los pasos que voy a seguir en el estudio de dichas piezas dramáticas, quisiera detenerme brevemente en cómo se llevó a cabo el relevamiento de estas fuentes primarias.

2.1. *Labor de registro y de campo*

A partir de la lectura de *No solo ayunos y oraciones...* comprobé que los dos archivos que custodiaban las obras que me proponía estudiar eran el Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México y el Archivo manuscrito del ex convento de Santa Mónica de la ciudad de Puebla.

Acudí en un primer momento al Instituto Nacional de Antropología e Historia en el que, revisando los ficheros de la colección de manuscritos, encontré lo que me interesaba.

Se trataba de un manuscrito titulado *Coloquios y entremeses*, en buen estado, copiado por distintas manos, con marcas de agua, papel y grafía del siglo XVIII. Contenía varias obras teatrales tanto de carácter religioso como de inspiración jocosidad.

Desgraciadamente, no me fue posible consultar el segundo archivo, el de Puebla, ya que hace bastantes años que está cerrado por condiciones ambientales inadecuadas. Sin embargo, la doctora R. Gutiérrez Estupiñán, que tuvo la suerte de consultarlo antes de que lo cerraran, me proporcionó todas las informaciones al respecto.

Todo lo que se recuperó de los conventos de Puebla después de la excomunión de las religiosas en la época de Juárez se recogió en este archivo del ex convento de Santa Mónica. Allí la doctora Estupiñán encontró un manuscrito titulado *Entremeses* que contenía varias obras teatrales completas; el papel era amarillento, las marcas de agua y la grafía del siglo XVIII, y presentaba varias hojas dobladas a la mitad.

A pesar de que no pude consultar personalmente dicho manuscrito, la solvencia de la transcripción de la doctora da cuenta del rigor científico puesto en su edición (que presenta tanto la edición modernizada de estas obras como su versión original).

Después de esta labor de registro y de campo, distinguimos ahora los pasos a seguir en el estudio del material encontrado.

2.2. Relevamiento bibliográfico

El primer quehacer será el relevamiento bibliográfico concerniente a varios aspectos:

1. Búsqueda de bibliografía relativa al marco socio-cultural en el que ubicamos nuestras obras, que permita deslindar mejor los cuadros de la sociedad novohispana que se pintan en el interior de las piezas. Efectivamente, después de esta labor de registro, se necesitaría ahondar en los factores que contextualizan el acto de la escritura, además de analizar la escritura misma.

Se consideran de importancia las obras tradicionales de la historia social del siglo XVIII, entre otras, G. Furlong, *La cultura femenina en la época colonial*¹⁸, en que se muestra la vida social y el papel desempeñado por la mujer en épocas coloniales en América, o P. Gonzalbo, *La educación de la mujer en la Nueva España*¹⁹ y J. Muriel, *Los recogimientos de mujeres*²⁰, textos que se orientan, en cambio, hacia el estudio de su formación.

2. Búsqueda de bibliografía relativa al monacato femenino en Hispanoamérica durante el período colonial, para conocer detalladamente este ámbito enigmático en el que se ubican dichas obras. J. Muriel fue la primera estudiosa que accedió a los archivos conventuales de México con la intención de dar a conocer ese mundo y lo que en él se guardaba, de manera que todas sus obras, en especial *Conventos de monjas en la Nueva España*²¹ y *Cultura femenina novohispana*²² tienen que ser los primeros puntos de partida para cada investigador deseoso de asomarse al ámbito conventual.

Destacamos también las actas de dos congresos consagrados a esa temática: el *Primer Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América [1492-1992]*²³, y *El Monacato Femenino en el Imperio Español: monasterios, beaterios, recogimientos y colegios. Homenaje a Josefina Muriel*²⁴.

¹⁸ G. Furlong, *La cultura femenina en la época colonial*, Buenos Aires, Kapelusz, 1951.

¹⁹ P. Gonzalbo, «La educación de la mujer en la Nueva España», *Educación y Vida Cotidiana*, México, Sep/El Caballito, 1985.

²⁰ J. Muriel, *Los recogimientos de mujeres*, ob. cit.

²¹ J. Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, ob. cit.

²² J. Muriel, *Cultura femenina novohispana*, ob. cit.

²³ *Actas del I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América 1492-1992*, León, Universidad de León, 1993.

²⁴ *Memorias del II Congreso Internacional «El monacato femenino en el Imperio español: monasterios, beaterios, recogimientos y colegios»*, México, Condumex, 1995.

3. Estudio de textos teatrales que se ubiquen en la misma línea temporal o en la misma vertiente temática de las obras encontradas, con los que sea posible establecer una perspectiva comparativa y sacar posiblemente algunas líneas comunes.

En el primer caso, no se puede prescindir de consultar toda la bibliografía de G. Viveros, quien ha hecho del teatro dieciochesco su campo de especialización; solo a modo de lacónico elenco citemos: *Teatro dieciochesco de Nueva España*²⁵, *Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*²⁶, *Talia novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*²⁷.

En el segundo caso, sería interesante analizar *Entremeses, loas y coloquios de Potosí*²⁸, texto que da a conocer el teatro conventual de la zona de Charcas.

4. Búsqueda de fuentes directas que develen todo el rosario de los aspectos de la vida religiosa de los tres conventos en los que podemos afirmar con ciencia cierta que se representaron algunas de nuestras obras (porque se hace mención explícita en el título de las piezas o en su cuerpo): los conventos de Santa Teresa la Antigua y de Nuestra Señora de Guadalupe de Ciudad de México y el de Santa Mónica de Puebla.

Esa labor se verá dividida en varias secciones:

- Historia de los conventos: aquí tienen cabida todos aquellos documentos que tengan que ver con la fundación de los conventos²⁹, las crónicas de las órdenes religiosas, redactadas generalmente por una monja interna al mismo convento, quien se entretiene a reseñar hechos, vidas, anécdotas (a pesar de que su autoría quede anulada cuando el sacerdote redacte la crónica final), y las *Reales Cédulas*, con las que se permitía la creación de estas instituciones religiosas. Muchas de estas cédulas se encuentran custodiadas en el Archivo General de la Nación de la Ciudad de México en el ramo *Reales Cédulas o Templos y Conventos*.

²⁵ G. Viveros Maldonado, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.

²⁶ G. Viveros Maldonado (comp.), «Dramaturgia novohispana del siglo XVIII», *Teatro mexicano: historia y dramaturgia*, México, vol. IX, CONACULTA, 1993.

²⁷ G. Viveros Maldonado, *Talia novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

²⁸ I. Arellano, A. Eichmann (eds.), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L., 2005.

²⁹ Entre otras, valga el ejemplo de la *Historia de la fundación de las Carmelitas descalzas escrita por el R. P. dominico Fray Juan Bautista Méndez* o la *Fundación del Convento escrita por la fundadora Inés de la Cruz*, guardadas en el Archivo del Convento de Santa Teresa la Antigua. Se trata de textos que presentan todas las etapas que desembocaron en la edificación de este convento de carmelitas, religiosas interesadas en observar una regla severa de acuerdo con el espíritu de Santa Teresa.

- Vida espiritual: las fuentes de importancia primaria relativas a ese apartado son las *Reglas y Constituciones* que disciplinan el espíritu religioso de la comunidad religiosa en cuestión³⁰.
- Vida de las monjas: a través de los *Libros de las profesiones* que enlistaban a todas las religiosas de un convento con sus datos biográficos, así como con todas las indicaciones relativas a su profesión, sería posible averiguar si existe correspondencia entre el nombre de los personajes que se mencionan en las piezas y el de las monjas que vivieron en el convento en cuestión.

Como subrayan las doctoras M. Sten y R. Gutiérrez Estupiñán, ha sido muy fácil darle una identidad concreta a la priora Ana Josefa para cuyo cumpleaños fue escrito uno de los coloquios que pretendemos estudiar. Efectivamente, J. Muriel³¹ la cita en la lista de monjas profesas del Convento de San José, conocido también como Convento de Santa Teresa la Antigua.

Ana Josefa de la Purificación tomó los votos en 1766, de manera que en 1791, fecha del coloquio, podría haber tenido la edad adecuada como para desempeñar el cargo de priora³².

Los *Libros de Biografías* son también unas fuentes muy valiosas a la hora de buscar informaciones precisas acerca de la vida de las monjas, así como los *sermonarios* que pueden haber sido escritos en ocasión de la profesión de alguna monja «notable» o para celebrar las honras fúnebres.

- Economía: este ámbito puede ser investigado a través de la consulta de los *Libros de cuentas* que arrojan datos inestimables sobre la importancia que se le otorgaba a todos los asuntos; de manera especial se enfocaría la atención hacia lo referente a las representaciones teatrales. Además, de los *Libros de consejos* se podría extraer copiosa información sobre todos los consejos celebrados en los conventos y de los que la provincia tenía que estar informada por medio de sus actas. De hecho, en esos documentos se daba también noticia de eventuales puestos gratuitos destinados a expertas en el campo específico solicitado por el convento (por ejemplo las que sabían matemáticas o habían estudiado canto).

³⁰ Citemos, por ejemplo, la *Regla dada por N.P. San Agustín a sus monjas. Constituciones que han de guardar las Religiosas Agustinas Recoletas de Sta. Mónica de la ciudad de Puebla. Aprobadas por los M. SS. PP. Paulo V y Urbano VII y ampliadas por el llmo. Sr. Dr. D. Manuel Fernández de Santa Cruz del Consejo de su majestad y Obispo de la Puebla*, Puebla, 1725, documento guardado en la Biblioteca Gómez de Orozco de la Ciudad de México.

³¹ J. Muriel, *Conventos de monjas*, ob. cit., pág. 398.

³² Según las *Reglas y Constituciones* de las distintas órdenes religiosas la abadesa debía tener entre cuarenta y cincuenta años para que en ella se pudiera armonizar la sabia experiencia de la edad con la fuerza y vigor del cuerpo.

5. Consulta de diccionarios: hablando de textos originales del siglo XVIII que, a pesar de estar en buen estado, presentan, sin embargo, algunos inconvenientes provocados por la calidad del papel, la tinta empleada, me valdré a la hora de editarlos y estudiarlos de la disciplina paleográfica, con el objetivo de facilitar la transcripción final, y de la semántica histórica para aclarar el significado de todas las palabras que han caído en desuso o que han sufrido un cambio de significación a lo largo de los siglos. Fundamental, por lo tanto, será la consulta de otro género bibliográfico: el de los diccionarios. Entre otros, citemos el *Diccionario del español usual en México*³³ y el *Diccionario de mejicanismos*³⁴, que resultarían de fundamental importancia no solo para la correcta interpretación de la obra, sino también para conseguir informaciones indirectas acerca de su autor y del contexto que le rodeaba.

CONCLUSIÓN

A la luz de todos los aspectos expuestos anteriormente, se puede concluir diciendo que el rescate y puesta en valor de estos textos, en los que prima el elemento jocoso, modificaría la visión estereotipada de las monjas como seres angelicales cuya única preocupación es ganarse el cielo, ofreciendo deliciosas pruebas de la recreación que animaba la vida conventual.

Además, la difusión de estas obras ampliaría el panorama de la producción teatral conventual que en Hispanoamérica aparece muy reducido frente al continente europeo y constituiría un testimonio histórico-literario de gran envergadura capaz de hacernos adentrar en ese mundo tan desconocido como el del convento del siglo XVIII que marcó una de las rutas culturales de Hispanoamérica.

Por último, si atendemos a las palabras de M^a. I. Barbeito, quien definió la literatura como «vida pretérita en estado latente, que al influjo de nuestra percepción se hace sensible y real, permitiéndonos establecer contacto con cuantos hombres nos precedieron inmortalizados por el lenguaje escrito»³⁵, es mucho lo que se podría descubrir de la vida pretérita del siglo XVIII espionando a través de esa rendija literaria.

³³ L. F. Lara Ramos, *Diccionario del español usual en México*, México, El Colegio de México, 1996.

³⁴ F. J. Santamaría, *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa, 1992.

³⁵ M^a. I. Barbeito Carneiro, *Escritoras madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico*, Universidad Complutense, Madrid, 1986, pág. 967.

BIBLIOGRAFÍA

- Actas del I Congreso Internacional del Monacato Femenino en España, Portugal y América 1492-1992*, León, Universidad de León, 1993.
- AIZPURU GONZALBO, P., «La mujer en la Nueva España», *Educación y Vida Cotidiana*, México, El Colegio de México, 1987.
- *Familias novohispanas, siglos XVI al XIX: seminario de historia de la familia*, Centro de Estudios Históricos, México, El Colegio de México, 1991.
- *Historia de la familia*, México, El Colegio de México, 1993.
- ALARCÓN, M^a. del Carmen, «Tras las huellas de Sor Marcela: Sor Francisca de Santa Teresa y el teatro conventual femenino del siglo XVII», *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, Murcia, Universidad de Murcia, 2000.
- ARANGO, M.M., *El teatro religioso colonial en la América hispana. La cultura literaria en la América Virreinal*, México, UNAM, 1996.
- ARELLANO, I.; EICHMANN, A. (eds.), *Entremeses, loas y coloquios de Potosí. Colección del convento de Santa Teresa*, Madrid, Iberoamericana Editorial Vervuert, S.L., 2005.
- ARENAL, E.; SABAT-RIVERS, G. (eds.), *Sor Marcela de San Félix, hija de Lope de Vega*, Barcelona, PPU, 1988.
- y SCHLAU, S., *Untold Sisters. Hispanic Nuns in their Own Works*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1989.
- ARROM, J. J., *Historia del teatro hispanoamericano (época colonial)*, México, Andrea, 1967.
- BARBEITO CARNEIRO, M^a. I., *Escritoras madrileñas del siglo XVII: estudio bibliográfico-crítico*, Madrid, Universidad Complutense, 1986.
- CRUZ, J. I. de la (sor), *Fundación del Convento de San José, escrita por la fundadora Inés de la Cruz*, (manuscrito), Ciudad de México, Archivo del Convento de Santa Teresa la Antigua.
- *Obras completas*, FCE, México, 1988.
- FURLONG, G., *La cultura femenina en la época colonial*, Buenos Aires, Kapelusz, 1951.
- GAGE, T., *Nueva relación que contiene los viajes de Tomás Gage en la Nueva España*, París, Librería de la Rosa, 1838 (1.^a edición de 1648), <http://archive.org/details/nuevarelacionqu00gagegoog>
- GONZALBO, P., *La educación de la mujer en la Nueva España*, México, Sep/ El Caballito, 1985.
- GONZÁLEZ SANTAMERA, F.; DÓMÉNECH RICO, F. (eds.), *Teatro de mujeres en el Barroco*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1994.
- HEGSTRUM, V.; WILLIAMSEN, A. R. (eds.), *Engendering the Early Modern Stage, Women Playwrights in the Spanish Empire*, Nueva Orleans, University Press of the South, 1999.
- HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Historia de la cultura en la América hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- LARA RAMOS, L. F., *Diccionario del español usual en México*, México, El Colegio de México, 1996.

- LAU, A., «La historia de las mujeres: una historia social», *Cincuenta años de investigación histórica en México*, México, UNAM, 1988.
- LAVRIN, A., *Las mujeres latinoamericanas*, Fondo de Cultura Económica, México, Colección Tierra Firme, 1985.
- LORETO, R. (eds.), *Monjas y beatas. La escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana. Siglos XVII-XVIII*, México, Universidad de las Américas-Puebla: Archivo General de la Nación, 2002.
- LORETO, R. (eds.), *Diálogos espirituales. Manuscritos Femeninos Hispanoamericanos, siglos XVI-XIX*, Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Universidad de las Américas, 2006.
- LLEDÍAS, L., «La actividad musical de las monjas de coro y velo negro en el virreinato de la Nueva España», *Monjas Coronadas. Vida conventual femenina en Hispanoamérica*, México, D.F., Museo Nacional del Virreinato, 2003.
- MARÍA Y CAMPOS, A. de, *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, B. Costa-Amic, 1959.
- MEMORIAS del II Congreso Internacional «El monacato femenino en el Imperio español: monasterios, beaterios, recogimientos y colegios», México, Condumex, 1995.
- MÉNDEZ, J. B. (fray), *Historia de la fundación de las Carmelitas descalzas escrita por el R. P. dominico Fray Juan Bautista Méndez*, Ciudad de México, Archivo del Convento de Santa Teresa la Antigua.
- MURIEL, J., *Conventos de monjas en la Nueva España*, México, Editorial Santiago, 1946.
- *Los recogimientos de mujeres*, México, UNAM, 1974.
- *Cultura femenina novohispana*, México, UNAM, 1982.
- *Las mujeres de Hispanoamérica*, España, Mapfre, 1992.
- RAMOS SMITH, M.; VASCONCELOS, T., *Censura y teatro novohispano*, México, CONACULTA, INBA, Centro de Investigaciones e Información Rodolfo Usigli, Escenología, A.C., 1998.
- Regla dada por N.P. San Agustín a sus monjas. Constituciones que han de guardar las Religiosas Agustinas Recoletas de Sta. Mónica de la ciudad de Puebla. Aprobadas por los M. SS. PP. Paulo V y Urbano VII y ampliadas por el llmo. Sr. Dr. D. Manuel Fernández de Santa Cruz del Consejo de su majestad y Obispo de la Puebla*, Puebla, 1725 (conservada en la Biblioteca Gómez de Orozco de la Ciudad de México).
- Regla y Constituciones que han de guardar las religiosas de los conventos de Santa Catarina de Sena y Santa Inés de Monte Policiano de la Ciudad de los Ángeles*, Seminario palafoxiano de Puebla de los Ángeles, 1773.
- ROSSI DE FIORI, Í. M., CAMELLA DE GAMARRA, R., FIORI, H. et al., *La palabra oculta. Monjas escritoras en la Hispanoamérica colonial*, Salta, Editorial Biblioteca de Textos Universitarios, 2008.
- SANTAMARÍA, F. J., *Diccionario de mejicanismos*, México, Porrúa, 1992.
- SHILLING, H., *Contribuciones al estudio del teatro profano en la capital de la Nueva España y la Puebla de los Ángeles, desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Filosofía y Letras, 1953.

- SHILLING, H., *Teatro profano en la Nueva España: fines del siglo XVI a XVIII*, México, UNAM, 1998.
- STEN, M., GUTIÉRREZ ESTUPIÑÁN, R., *No solo ayunos y oraciones: piezas teatrales menores en conventos de monjas (Siglo XVIII)*, México, D.F., UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vélez Pliego, 2007.
- TEPASKE, J., *El Real Protomedicato. La Reglamentación De La Profesión Médica En El Imperio Español*, México, D.F., Facultad de Medicina, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie C. Estudios Históricos, núm. 68, 1997 (1.ª edición de 1985), <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/151/1.pdf>
- VIVEROS MALDONADO, G., *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1990.
- (comp.), «Dramaturgia novohispana del siglo XVIII», *Teatro mexicano: historia y dramaturgia*, vol. IX, México, CONACULTA, 1993.
- *Talia novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- *Teatro novohispano*. Discurso de ingreso de Germán Viveros a la Academia Mexicana de la Lengua. Respuesta de Mauricio Beuchot, 2012, <http://www.academia.org.mx/articulos.php?id=488>

CAPÍTULO 13

La representación de la batalla del Ebro y la lucha entre el bien y el mal en *La guerra del Unicornio* de Angelina Muñiz-Huberman

NAARAI PÉREZ APARICIO

Universidad de París Ouest Nanterre La Défense

*La guerra del Unicornio*¹ es la tercera obra publicada por Angelina Muñiz y la última de la trilogía inaugural de su obra de creación. La acción de esta novela, al igual que las precedentes, se desarrolla en España, en una sociedad multicultural, la cual entrelazaba el cristianismo, el judaísmo y el islamismo. Sin embargo, en *GU* la autora recrea un mundo en el cual las tres religiones pueden vivir juntas y en paz, es decir, la utopía del mundo perfecto. Esta idealización solamente puede existir en una narración feérica. A través de esta obra Muñiz muestra que, gracias a la unión de los representantes de los tres credos y la aleación de la fe, la fuerza y el poder de cada pueblo, se pudieron lograr grandes hazañas en la lucha emprendida contra el mal. A pesar de que resulta difícil posicionar esta obra en una fecha precisa, no hay ningún registro exacto en ella, por medio de diversos indicios se puede llegar a la conclusión de que los hechos se desarrollan en la época de la Edad Media². Estos indicios se notan claramente en el ambiente de la narración y son reiterados por el narrador omnisciente, el cual en numerosas ocasiones hace uso de las expresiones

¹ (1983) México: Artífice Ediciones. A partir de ahora utilizaré las iniciales *GU* para referirme a este libro.

² Seymour Menton la ubica «vagamente en el siglo XIV», MENTON, Seymour (1993) *La nueva novela histórica de la América latina, 1979-1992*, México: Fondo de Cultura Económica, colección «popular» 490. pág. 241. Sin embargo dentro del texto no hay pruebas de ello.

tales como: «Cuentan los relatos antiguos...» (pág. 12); «Dicen los cantares...» (pág. 17); «Dicen las crónicas, cuentan los romances...» (pág. 82); «Así lo contaron viejos romances y crónicas antiguas» (pág. 95); «Juglares de tierras de Aloma cuentan...» (pág. 127), etc., las cuales posicionan al lector dentro de un relato medieval. De esta forma, por medio de elementos fantásticos Muñiz va entretejiendo una historia dispuesta en un mundo mágico medieval rodeado de ilusiones, en donde las preguntas y la búsqueda del conocimiento se convierten en la razón de la escritura.

La representación de los enemigos que encabezan la guerra en *GU* se encuentra personificada por los Caballeros de Gules, los cuales simbolizan el bien y por los Caballeros de Sable, verdadera encarnación del mal. Ambos bandos luchan para obtener el control del mundo con el fin de instaurar su régimen. Cada bloque está representado por un color: por un lado el rojo que hace alusión a la libertad y a la paz, por el otro el negro, signo de crueldad y muerte. Asimismo, estos colores simbolizan dos ideologías, «son el comunismo y el fascismo» (Bernárdez, 1993). Todo esto se debe al objetivo principal de Muñiz al escribir *GU*: la representación de la Guerra Civil española. Como ella misma lo expresa: «...quería escribir algo sobre la Guerra Civil y el exilio [...] Busqué libros de historia y describí una de las batallas: la del Ebro» (Bernárdez, 1993). En esta obra se concibe la representación de una batalla primordial para los defensores de la II República regenerada en un ambiente medieval. De esta forma Don Álvaro, Don Abraham y Yuçuf el alquimista, actores principales de la historia, se vuelven los portadores de los ideales defendidos por los republicanos, mientras que los Caballeros de Sable dirigidos por el Condestable Sancho Ruy se convierten en la representación de Franco y su ejército.

Una figura vital en el desarrollo de la diégesis es el Unicornio, ser mítico-mágico que ha encarnado diversos mitos y leyendas, pero cuyo origen y significado continúa siendo un enigma. La fuerza y el simbolismo adquiridos por este ser dentro del relato, muestran las infinitas representaciones que ha tenido a lo largo de la Historia, así como su gran influencia en las artes y en la literatura. Esta figura se vuelve protectora de los objetivos de los Caballeros de Gules en su lucha contra la devastación y la desolación. Es pues, un ser enigmático que aparece y desaparece a lo largo de la historia, esencia realizadora de milagros, ente capaz de entregar su poder al servicio del bien, consolador de los «elegidos» en momentos de desánimo, criatura nívica que va a convertirse poco a poco en el motor regulador de la acción. Por otro lado, *GU* no solo comprende la narración bélica, incluyendo las batallas, las derrotas, las victorias y los hechos heroicos que la envuelven; también es la inmersión en los pensamientos, dudas, sensaciones y deseos de cada uno de los protagonistas, así como en la historia de su pasado, la cual de cierto modo muestra la evolución de la personalidad de los mismos. De esta manera el lector llega a conocerlos plenamente y se forma una idea precisa de la psique de cada uno de ellos.

En esta obra sobresale la unidad de los protagonistas, mencionada anteriormente, quienes sin importar orígenes o religión vinculan sus conocimientos

para enfrentar a las fuerzas de la maldad. También hace alusión al ambiente de paz en el cual se desarrolla el principio de la obra, cuando todo parece ser inmejorable y cada personaje profesa su religión y se dedica a la actividad que ha elegido. No obstante, el final de *GU* es totalmente realista, siguiendo el sentido de la batalla del Ebro: los Caballeros de Gules logran salir victoriosos en «la primera batalla». Sin embargo, en «la batalla final» son devastados y deben sobreponerse a la derrota después de haber perdido la fuerza para seguir adelante; las fuerzas del mal han triunfado y con ello el establecimiento de un nuevo régimen «negro y devastador».

1. LA REPRESENTACIÓN DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN LA EDAD MEDIA

Uno de los aspectos de mayor interés en la historia de *GU* es, sin duda, el reflejo de la sociedad española de la Edad Media, la cual constituye hasta hoy en día uno de los componentes más importantes de la identidad de este país, puesto que «los españoles fueron resultado de la voluntad y del esfuerzo de ciertos habitantes de la Península, interesados en constituirse como grupo social y político, con vista a un futuro dependiente de un común quehacer» (Castro, 1962: 28). La mezcla cultural que se llevó a cabo en la Península Ibérica a través de los siglos dio lugar al nacimiento de una patria tan propia y tan única en Europa como lo es España. Durante el medievo la convivencia entre moros, cristianos y judíos era parte de la vida cotidiana y por lo tanto, natural dentro del esquema social. Si bien es cierto que existían dificultades entre moros y cristianos, la convivencia entre ambos era, de cierta forma, fácil, pues cada uno vivía en las tradiciones de su propia religión y se dedicaba a oficios distintos. De esta forma la tradición cristiana heredó y cobijó con agrado diversos aspectos procedentes de los moros y de los judíos tales como costumbres, palabras y tradiciones que hasta ahora se conservan en el diario vivir. Algunos de estos aspectos se pueden observar detalladamente en *GU*, pues Angelina Muñiz distribuye perspicazmente el protagonismo de la obra a tres personajes: don Álvaro, don Abraham y Yuçuf. Cada uno de ellos está moldeado de manera representativa, con ideas, pensamientos y costumbres alusivas a la religión que profesan. A pesar de las diferencias que los separan ninguno se posiciona por encima o por debajo del otro, los tres son iguales y se encuentran en un mismo nivel. Esta sensación de igualdad se va desarrollando y reafirmando a lo largo de la obra y alcanza su máxima expresión en el momento de la batalla, ya que solamente gracias a la unión de la experiencia y de los conocimientos que sus oficios y estudios respectivos les han legado, que juntos logran organizar una estrategia de lucha.

La visión social que *GU* transmite es aquella en la cual la armonía y la paz son los ingredientes principales en la vida de los seres que la conforman. Todos se respetan y se saludan con amabilidad, la maldad proviene de una fuente conocida, el Condestable Sancho Ruy, y no de la lucha entre las religiones y las

razas. En consecuencia, al conocer la raíz del mal se puede luchar en su contra sin vacilación, con mayor seguridad y fe, confiando siempre en el irrompible lazo de la amistad. Por otro lado, la obra también plasma los valores morales de los caballeros, la fidelidad y lealtad como características principales y señala la fuerza y la destreza física como cualidades inseparables de los miembros de la orden de los Caballeros de Gules. A pesar de que *GU* es la historia de una guerra, el objetivo principal de la narración parece ser la paz, puesto que cada una de las acciones y decisiones de los personajes se ve regida por el deseo de mantener la tranquilidad en el reino al que pertenecen. De esta manera, cuando al inicio de la obra los Caballeros de Gules deciden desterrar al Buen Rey don Lope, la orden se efectúa en quietud, respetando la vida de cada integrante de la corte y proveyendo la escolta que los acompañará hasta el destierro. Así, se puede ver la «no violencia» como el lema primordial de los caballeros, quienes preocupados por la prosperidad y la estabilidad del pueblo, siempre toman una vía pacífica para la resolución de los conflictos. De hecho, solo emprenden la batalla cuando comprenden que el mal se está apoderando poco a poco de su patria y, si no lo combaten, pronto gobernará sobre ellos, es decir, la guerra se convierte en la última opción para la resolución de la disputa.

2. *LA GUERRA DEL UNICORNIO* COMO UNA RÉPLICA DE LA ÉPICA MEDIEVAL ESPAÑOLA

GU se asemeja a una epopeya antigua no tanto en su forma —pues está escrita en prosa— sino en cuanto a las características formales y temáticas³ que la historia va descubriendo conforme se va desarrollando. Así, si se hace una comparación entre las particularidades de la epopeya expuestas en el estudio *Epopeya castellana* de Menéndez Pidal⁴ con las peculiaridades de la historia de *GU*, se puede constatar una cercanía estructural visible entre ambas. Algunas de esas particularidades son:

- a) «el rey o señor antes de tomar una resolución consulta a sus vasallos...»
Es precisamente este punto el iniciador del relato pues todos los Caballeros de Gules reunidos toman la decisión de expulsar al rey. En seguida

³ En este punto resulta muy atinada la definición dada por Carlos Alvar: «Así, la épica se presenta como poesía narrativa, de carácter objetivo, impersonal y dramática, que tiene como tema principal las hazañas realizadas por una colectividad (a veces representada por el héroe) que se siente agredida y que intenta volver a la situación inicial, anterior a la agresión», Alvar, Carlos y Alvar, Manuel (1991) *Épica medieval española*, Madrid, Cátedra, colección «Letras Hispánicas», pág. 15.

⁴ Menéndez Pidal, Ramón (1959) *La epopeya castellana a través de la literatura española*, Madrid: Espasa-Calpe, 2.ª edición. Si bien estas características son utilizadas por Menéndez Pidal para demostrar el origen germánico de la epopeya castellana, bien pueden servirnos para nuestro estudio, el cual solamente pretende demostrar que Muñiz se inspiró de ella para la creación de *GU*.

don Álvaro se convierte en el jefe de la orden, sin embargo nunca toma una resolución sin consultar a sus caballeros; en este caso generalmente siempre cuenta con el sabio consejo del obispo don Jerónimo y con las atinadas observaciones de sus cuatro caballeros de confianza: Gerar, Ruger, Alán y Rolán.

- b) «El duelo de dos campeones revela el juicio de Dios, y se acude a él tanto para decidir una guerra entre dos ejércitos como para juzgar sobre la culpabilidad de un acusado». Anteriormente se ha remarcado el hecho de que ambos bandos de caballeros son opuestos y representan el bien y el mal respectivamente. De esta manera podemos notar que normalmente Dios debería encontrarse del lado de los Caballeros de Gules, sin embargo, no es Él quien les ayuda en su lucha contra el mal, sino el Unicornio y los poderes transmitidos a través de su Vaso. Además, en la «batalla final» son los representantes del mal los que salen victoriosos, es decir el juicio de Dios no se lleva a cabo como tradicionalmente se espera que suceda en las novelas de este tipo.
- c) «El caballero, en ocasiones solemnes, pronuncia un voto lleno de soberbia y difícil de cumplir...» Don Álvaro es el jefe de la orden pues se ha distinguido por su valentía y coraje, también porta sobre sí la pesada carga del poder y antes de partir a la guerra, reúne a los Caballeros de Gules para darles palabras de ánimo y motivarlos a luchar. Su discurso es convincente al decirles: «Sabed que la fuerza de Dios está con nosotros y que se habrá de manifestar si la razón siempre nos asiste» (pág. 100). A pesar de que don Álvaro sabe que la lucha que deben pelear va a ser difícil, pues los Caballeros de Sable cuentan con un armamento muy moderno y sofisticado, la promesa de que Dios los acompaña, aunada a la bendición del obispo, provoca confianza y valentía en cada uno de ellos. Asimismo la garantía de poseer una fuerza oculta: «Yo también tengo conmigo un arma poderosa, secreta aún, pero que nos dará aliento y nos habrá de proteger» (pág. 99-100). parece ser la promesa de la victoria.
- d) «La espada del caballero tiene un nombre propio que la distingue de las demás». La espada tiene un significado específico dentro de la historia de *GU*, pues simboliza el establecimiento y la permanencia de la paz, así como la justicia y el poder. Dentro de la narración, don Álvaro adquiere dos espadas distintivas con las cuales lucha en un sinnúmero de batallas. Primeramente se menciona a la «Bienforjada», la cual antes pertenecía al buen rey don Lope y se caracteriza por «obedece[r] en causa justa» (pág. 12). Después obtiene a la «Deseosa» en una batalla librada contra los moros; este nombre se debe a que «solo desea estar en mano cálida que la haga vibrar y que la haga sentir el espesor de la sangre. Espada que solo puede pertenecer a jóvenes guerreros, amada insatisfecha que busca sin remedio el placer» (pág. 18). La comparación que el narrador de *GU* hace entre la espada y la mujer amada es un reflejo del significado que esta

revela cuando el caballero hace uso de ella, pues «los nombres prueban la personalización de la espada⁵» (Chevalier, 1982: 408).

- e) «La organización del ejército, constituido [...] por la reunión de bandas armadas; estas se formaban con los parientes y allegados de un señor, unidos a él por un vínculo de fidelidad, individual y voluntariamente contraído...» Este hecho se encuentra presente cuando durante el concilio de caballeros don Álvaro emite el llamado a la guerra de la siguiente manera: «Cada uno de los Caballeros de Gules reunirá a su gente más fiel» (pág. 99). Y de esta manera se constituyen las tropas que van a participar en la batalla, sin embargo poco después aparece una duda, tal vez entre estos caballeros exista un traidor, aquel o aquellos que van a proporcionar la información necesaria a los caballeros de Sable para salir triunfantes.
- f) Existe un «espíritu de venganza [el cual] llena la mayor parte de la acción en casi todas las gestas castellanas» (1959: 27-28). En la estructura de *GU* el afán de triunfar sobre el mal es aún mayor que el deseo de venganza, pues aunque es verdad que los caballeros de Sable han matado, torturado y realizado grandes estragos en la comunidad, la mayor motivación de lucha que invade a los caballeros de Gules es el establecimiento de la paz. El mayor anhelo de don Álvaro, don Abraham y don Yuçuf es siempre el mismo: una sociedad armoniosa conciliada en la amistad.

Resulta importante destacar la gran influencia que la religión ejerce dentro de la obra, puesto que el héroe para ser considerado como tal debe ser cristiano. En este caso Muñiz realiza una obra en la cual las creencias religiosas están bien arraigadas en los protagonistas. Ya sea en don Abraham el judío, don Álvaro el cristiano o don Yuçuf el musulmán, la fe y la certeza de lo que se cree siempre se coloca por sobre todas las cosas, inclusive por encima de la racionalidad. Por esta razón, la fuerte influencia que adquieren las misas del padre Jerónimo en la determinación de los caballeros es primordial. Sin embargo, no solamente es palpable la representación del cristianismo en la obra, también el judaísmo y el islamismo están muy presentes, por ejemplo, a través de las oraciones que cada uno de los protagonistas eleva en diferentes idiomas a un mismo Dios. Por otro lado, en las epopeyas normalmente la ayuda que reciben los representantes del bien proviene de Dios, lo cual a veces ocurre a través de un ángel. No obstante en *GU* la ayuda sobrenatural proviene del Unicornio, lo cual conduce a una ruptura con la tradición del género en este aspecto, pero conserva «la rutina general de la epopeya, que miraba el mundo dividido en dos bandos, el de los buenos y el de los malos» (Menéndez Pidal, 1959:70).

Por otro lado, en *GU* también se hace alusión a los cantares en repetidas ocasiones y se les atribuye el origen de ciertos hechos que se encuentran dentro

⁵ «les noms prouvent la personnalisation de l'épée». Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (1982) Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, París: Robert Laffont/ Jupiter, édition revue et augmenté. La traducción es mía.

de la diégesis. Generalmente Muñiz los menciona cuando se refiere a hechos importantes en la vida histórica de tierra de Aloma, también son utilizados para narrar hechos ocultos y a veces hasta desconocidos de los tres personajes principales. Por ejemplo, en el capítulo titulado «Don Álvaro, duque de Villalba», después de haber narrado la muerte de la joven esposa de don Álvaro, Muñiz integra dentro de la narración lo siguiente: «Los juglares que aún llevan tierra fresca del entierro en su calzado, contaron la historia del joven duque y su esposa malograda. Por reinos y feudos, castillos y burgos, entre pastores y caballeros, sayal y púrpura corrió la triste historia» (pág. 16). De esta manera, la transmisión de la historia se lleva a cabo por medio de los versos cantados por los juglares. Sin embargo, llama la atención la certera veracidad de estos cantares, puesto que los juglares asistieron en persona al entierro y presenciaron la historia que pregonan. Otro aspecto interesante en esta cita son las dicotomías paradójicas que la escritora utiliza para resaltar la amplia cobertura de que gozaban los cantares juglarescos en esa época, puesto que los hechos contados llegan a oídos de toda la población y de esta forma tanto la gente adinerada como el pueblo llegan a enterarse del triste relato. Más adelante, en la siguiente página del mismo capítulo, precisa el narrador: «Dicen los cantares de ciego, que fue una noche en el bosquecillo donde la encontré» (pág. 17). Con esta frase, previene al lector sobre la autenticidad del origen de esa historia, ya que el relato de los amores ocultos de don Álvaro con la «misteriosa» mujer —más adelante el mismo lector descubre que se trata de la reina Margueritte— es el resultado de un cantar, el cual, como se ha dicho anteriormente, se va modificando al ser recitado. Así, el narrador reitera nuevamente: «Dicen mucho los cantares, pero algunos se mandan a callar. Es el caso que allí en el bosquecillo dicen que la encontré» (p.17), con un cierto tono de misterio y de transgresión.

Parecería que los romances han estimulado la creación y escritura de *GU*, gracias a «su vigorosa inspiración en la vida política y militar de la nación en los siglos xiv y xv» (Menéndez Pidal, 1959: 148) pues la historia comienza con la expulsión del Buen Rey don Lope, el cual es enviado al destierro en Tierra Franca con toda su familia y sus servidores. A partir de esta decisión tomada por los Caballeros de Gules, la trama se va desencadenando de manera episódica y en espiral emocional evolutiva. Muñiz pone en relación a los romances con las informaciones vinculadas con los cambios en el rumbo de la historia del país en el que se desarrolla la diégesis. Por ejemplo, durante la reunión de los tres personajes, en la cual se discute sobre la maldad de los Caballeros de Sable y se toma la decisión de luchar contra ellos, los hechos están basados en crónicas y romances al afirmar: «Dicen las crónicas, cuentan los romances, que aquella reunión de los tres, en secreto y a solas, mucho significó para lo que luego había de pasar» (pág. 82). También las proezas de los caballeros son contadas por los romances y las crónicas, de esta manera el testimonio de la heroicidad de Gerar y Ruger —dos de los cuatro caballeros inseparables de don Álvaro— demostrada al enfrentarse valerosamente y vencer a cuatro mensajeros, es registrado por los juglares: «Así lo contaron viejos romances y crónicas antiguas. En los tiempos de don Álvaro,

dos de sus Caballeros, uno de ellos herido, acabaron con los cuatro mensajeros de la muerte» (pág. 95).

3. LA HISTORIA DE LA BATALLA DEL EBRO Y SU REPRESENTACIÓN EN GU: «LA PRIMERA BATALLA» Y «LA GRAN BATALLA»

Anteriormente se ha hecho alusión al hecho de que «la primera batalla» y «la gran batalla» de *GU* en realidad son una réplica de la batalla del Ebro, por lo cual es importante hacer un análisis comparativo entre ambas para comprender mejor el sentido de este libro. Recordemos que esta batalla fue de suma importancia para los republicanos, representa el principio del fin, es decir, a partir de ese momento el bando republicano empezó a perder fuerza haciendo inminente la victoria del ejército de Franco. De esta forma ambas batallas representan la lucha contra el establecimiento de un sistema contrario: el mal y la dictadura respectivamente; las dos simbolizan el conflicto cósmico entre el bien y el mal. Por un lado, encontramos dos fuerzas armadas en el siglo xx, en la que cada bando representa una ideología totalmente opuesta: las ideas republicanas contra las ideas fascistas. Y en el otro, se establecen dos flancos que durante la Edad Media luchan por la paz y la tranquilidad de un pueblo. Lo lamentable es que en ambos casos las fuerzas del bien no logran salir triunfantes, pues a pesar de todos los esfuerzos realizados, los vencedores son los del lado contrario, es decir, los instauradores del mal y los fundadores del autoritarismo.

La batalla del Ebro comenzó el 25 de julio de 1938, fecha en la que se inició el establecimiento de los frentes de Cataluña limitados por el Ebro y el Segre, sin embargo el Cuerpo Marroquí ya tenía ciertos datos que permitían creer que pronto habría un ataque en la zona del río Ebro. Frente a esta información el C. Marroquí solicitó refuerzos al Ejército del Norte, pero como este tenía la mayoría de sus fuerzas desplegadas en Valencia no pudo enviar ayuda y solo se reforzó la vigilancia de la zona. De esta forma a las 0'15 horas comenzaron las operaciones del ejército republicano cruzando el Ebro por medio de embarcaciones movidas por remos, pues como el objetivo era sorprender al enemigo se debía ser muy cauteloso. Poco a poco las Brigadas atravesaron el río y se apoderaron de Ribarroja, Flix, Ascó, Mora de Ebro, Benisanet y Miravet. Asimismo intentaron posicionarse en las sierras de Cavalls y Pandolos, en la carretera que va de la Mora a Camposines y en la zona de Amposta. Las tropas que cruzaron el Ebro desplegaron pasaderas de tiro rápido «reforzadas con flotadores de corcho, [las cuales] se utilizaron en aquellos lugares donde la anchura del Ebro era inferior a 150 metros con una velocidad de corriente de 1 a 1,50 metros por segundo» (Mezquida, 1963: 34)⁶. De esta manera se facilitó el paso de los escuadrones republicanos y se constru-

⁶ Mezquida y Gené, Luis María (1963) *La batalla del Ebro, Asedio y defensa de Gandesa en sus aspectos militar, económico, demográfico y urbanístico*, Tarragona, Excma. Diputación provincial de Tarragona.

yeron puentes de diversos tipos, ya sea de madera o de hierro. En ocasiones se colocaron puentes falsos para distraer la atención de la aviación, la cual comenzó a bombardear la zona a partir de las 12 del día. La construcción de dichos puentes era difícil pues la aviación enemiga los bombardeaba constantemente, sin embargo el puente de Ascó pudo terminarse el día 28 y por medio de él se transportó gran parte del material robado, no obstante fue derribado esa misma tarde. Pero los ingenieros no dejaron de obrar y de perseverar aún en contra de los bombardeos y lograron construir el puente Flix, el de García, el de Rasquera y el de Mora, así como una pasarela por Miravet, todos ellos fueron volados por la aviación y reparados nuevamente por los republicanos. Los nacionales también provocaron la crecida del río, con el fin de imposibilitar los vados y puentes construidos, pero como los republicanos ya habían previsto este tipo de reacción, se continuó el levantamiento de pontones durante la noche.

Por su parte, en *GU* el capítulo titulado «la primera batalla» relata la gran sorpresa que se llevaron los Caballeros de Sable al descubrir que los Caballeros de Gules, al mando de don Álvaro, atravesaron el «Gran Río» durante la madrugada. Al ir ganando terreno, los de Gules iban matando a los enemigos que se encontraban a su paso y al igual que en la batalla del Ebro, se empezaron a construir diversos puentes para facilitar el cruce del resto del ejército. El jefe de los de Sable, Sancho Ruy, dio órdenes para que los puentes fueran destruidos por medio de diques que provocaron el desborde del río. En consecuencia se construían y destruían pontones y puentes. Sin embargo los de Gules lograron ganar ventaja y atravesaron el río para organizar las tropas lideradas por Ruger. En seguida empezó la guerra hombre contra hombre y la matanza entre ellos fue mortal. En esos momentos aparecieron las águilas negras para darles ventaja a los de Sable. Como estas fuerzas aparecen en el momento más oportuno y sobre todo ante el hecho de que lanzan puñales y matan a una infinidad de hombres, mi teoría es que representan las fuerzas de aviación del ejército Nacional dirigido por Franco. Ante tal crueldad y viendo que sus hombres habían disminuido en gran número, don Álvaro sacó el Vaso y lo elevó sobre su cabeza y ante esa fuerza inesperada, todo terminó: los de Sable y las águilas negras huyeron. Así terminó la primera batalla, en la cual los de Gules-republicanos lograron sorprender al enemigo, cruzar el río, construir puentes, ganar un poco de terreno y minar las fuerzas enemigas. Sin embargo, el lector sabe que la batalla no va a terminar así, pues el narrador ya ha adelantado una parte del final al expresar: «los instigadores, los sublevados, los Caballeros de Sable contaban con una lucha breve. Una o dos batallas cruciales y todo caería en sus manos, como árbol al que se sacude para recibir el fruto [...] Aunque aún faltaba para el final esperable» (pág. 113).

Ante la ocupación de la zona del Ebro, las fuerzas nacionales enviaron refuerzos a la División de Gandesa con la finalidad de recuperar la zona del Ebro que había pasado del lado enemigo y evitar el avance de los escuadrones republicanos. Los ataques empezaron al medio día del 26 de julio, el objetivo era penetrar en la plaza. A pesar de que las fuerzas de infantería atacaron fuertemente y la lucha se mantuvo durante casi una hora, no lograron penetrar en ella y se retiraron. Una

nueva tentativa fue emprendida a media tarde, esta vez «en dirección a los corrales y las primeras casas del pueblo recayentes a la partida de la Plana, al propio tiempo que otras fuerzas, en maniobra envolvente, conseguían atravesar la carretera llegando hasta las mismas tapias del cementerio nuevo» (Mezquida, 1963: 54). En la zona de Amposta la entrada de los republicanos resultó imposible, pues confiando en el éxito logrado inicialmente, se descuidó la retaguardia y cuando menos lo esperaban surgió nuevamente el enfrentamiento con los nacionales. La batalla fue ardua y duró cerca de dieciocho horas dejando miles de cadáveres republicanos, sin embargo el ejército del Norte, reconociendo el apremiante éxito de los republicanos pidió refuerzos, los cuales llegaron desde Burgos, Levante, Cataluña, Zaragoza, Andalucía. En consecuencia se podría decir que esta primera parte de la batalla fue ganada por los republicanos quienes lograron pasar el Ebro y ocupar Gandesa.

A partir de este punto y con el máximo de refuerzos llegados para engrosar las filas de los nacionales, los ataques continuos sufridos por los republicanos los fueron debilitando hasta el punto de tener que retirar ciertas Divisiones de la línea a causa de las bajas. La batalla continuaba con muchas pérdidas humanas para los republicanos y el día 6 de agosto los nacionales, por medio de una nueva operación estratégica y después de varias horas de combate, al fin lograron recuperar una parte de la zona. Los ataques de la artillería y de la aviación del Mando Nacional continuaron desarrollándose de manera progresiva y continuaban avanzando a lo largo del río Ebro, sin embargo las proezas heroicas logradas por la II División les dificultaban el control total de la zona y poco a poco ambos bandos se fueron dando cuenta de la magnitud que la batalla del Ebro tomaba: totalmente decisiva.

En *GU*, la fuerza del Vaso del Unicornio los ha ayudado durante la primera batalla. Don Álvaro pone sus esperanzas y su confianza en él, pues es lo único a lo cual puede aferrarse en esos momentos de angustia y desesperación. En consecuencia en el momento en el que advierte que los de Sable se lo han robado, se siente desolado e imagina lo peor. La situación empeora cada vez más, pues al regresar a Aloma se entera de que han matado a Ruger y que la única esperanza que queda es juntar a la mayor cantidad de hombres y voluntarios para enfrentar una nueva batalla. Una vez el ejército listo sale rumbo a la guerra, después de varios días sin enfrentamiento con los enemigos. Mientras tanto, Sancho Ruy prepara a sus hombres, las armas y las máquinas; al igual que el ejército Nacional estos elementos son ventajosos pues también «ha reclutado ejércitos de otras naciones y la cantidad de armas que posee es incontable» (pág. 128). Además de contar con la fuerza del elemento que Thorolf ha encontrado, ese componente es tan poderoso que puede destruir y aniquilar en minutos. Armados de esta forma, comienza «la gran batalla». Los de Sable atacan con fuego y piedras, los de Gules se encuentran desprevenidos y no saben qué hacer, por lo tanto la destrucción resulta inminente.

Por otro lado, el tiempo seguía avanzando y la batalla del Ebro continuaba su curso: los nacionales seguían atacando, los republicanos continuaban defendiendo

las zonas conquistadas. Ambos ejércitos se habían desgastado mucho y las pérdidas —humanas y materiales— eran enormes. El día 11 de noviembre representa una de las fases importantes de la batalla pues los franquistas empiezan a ganar parte importante del territorio en cuestión ante la valentía de los republicanos, quienes ven cada vez más disminuido el armamento y la falta de dinero para pagar las armas, cada día cuentan menos con el apoyo de Stalin. Ante la eventualidad de continuar la lucha, se empieza a hablar de la posibilidad de una mediación que Franco rechaza categóricamente. De esta forma el día 13 de noviembre comienza la retirada por parte de las fuerzas republicanas⁷ y la lucha termina el día 16, cuando Manuel Tagüeña da la orden de a travesar el río Ebro a los últimos soldados y «a las cuatro y media de la madrugada, los últimos contingentes de la XIII brigada de la 35 división cruzan el Ebro por el puente de hierro de Flix. Quince minutos después Tagüeña da la orden de que se vuele el armazón» (Martínez, 2004: 564)⁸. La batalla del Ebro terminó después de ciento trece días de arduo combate y Franco empieza a vislumbrar la victoria. Los estragos dejados por esta batalla son incontables, se calcula que «ciento trece mil hombres de ambos lados han quedado heridos o muertos entre las viñas, los olivos, los picos desnudos, las escarpaduras o las vegas de la Tierra Alta» (Martínez, 2004: 571). Aunque sin duda, la mayor de todas las pérdidas fue la derrota en una batalla culminante de la Guerra Civil española, la cual se volvió decisiva para el futuro de la República y de España.

El final de la batalla del Ebro y el final de «la gran batalla» difieren en forma pero no en contenido, es decir que la derrota, aunque por diferentes medios, resulta ser la misma. La muerte ha dejado su huella en ambos ejércitos, tal vez más del lado republicano, pero los estragos son visibles. La del Ebro termina con la retirada, la de *GU* con la muerte de todos, salvo don Álvaro, quien queda como testigo de los hechos. En realidad el fondo es el mismo, como lo expresa Thorolf al resurgir de entre los árboles y advertir: «Nadie podrá volver a la vida. Por fin será el reino de las tinieblas, sin remordimientos, sin culpas, sin dudas. Se acabará la división, todo será uno. No habrá diferencias. Será eterna la igualdad. No habrá sufrimiento. No habrá nada. Será el fin de la comparación. Afortunadamente» (pág. 133). Cinco meses después de haber perdido la batalla del Ebro los republicanos fueron totalmente vencidos por los nacionalistas, dando fin a la Guerra Civil y con ello la instauración del régimen de Franco. Al final de «la gran batalla» aparece el Unicornio solamente para recordarle a don Álvaro que la esperanza persiste en el alma de los hombres y para insistir en la certeza de que un mundo feliz puede ser posible.

⁷ El día 15 las fuerzas republicanas percibían los hechos de la siguiente manera: «Nuestra situación era crítica. El avance enemigo continuaba implacablemente y se acercaba a nuestras improvisadas líneas. Nuestra Artillería, cuyas últimas piezas habían pasado a la orilla izquierda, aprovechando los breves claros entre las oleadas de bombarderos, disparaba rabiosamente tratando de contener el avance. [...] A las 23 horas, dimos orden a la XIII Brigada Mixta de replegarse». en Henríquez Caubin, Julian (2009) *La batalla del Ebro, maniobra de una división*, Ediciones Silente, pág. 445

⁸ Martínez Reverte, Jorge (2004) *La batalla del Ebro*, Barcelona: Crítica, colección «contrastes».

CAPÍTULO 14

Lo «fantástico intertextual»¹ en *La Muerte me da* de Cristina Rivera Garza

LAURA ALICINO
Università di Bologna

Según la define Emily Hind², la obra de Cristina Rivera Garza³ es una literatura no-consumible, término con que se intenta describir todo tipo de literatura que, de algún modo, se resiste a la memoria y a la fácil digestión por parte de los lectores. En todos los textos de Rivera Garza atinamos lo que, posiblemente, se podría definir una poética de la resistencia, que trabaja a través de una continua transgresión de las leyes de escritura establecidas. Una transgresión que opera no solo a nivel semántico, sino también a los demás niveles de la representación del texto, es decir, a nivel sintáctico y a nivel verbal. La actitud de la autora es la de cuestionar constantemente las reglas de cada género literario al que se enfrenta,

¹ Confrontar L. Zavala, «El sistema de lo fantástico. Paradigma clásico, moderno y posmoderno», 2009, http://www.laurozavala.info/attachments/Fantstico_Literatura.pdf.

² E. Hind, «El consumo textual y La Cresta de Ilión de Cristina Rivera Garza», *Filología y Lingüística*, Vol. XXXI, n 1, 2005, págs. 35-50.

³ Cristina Rivera Garza nació en la frontera noroeste de México (Matamoros) en 1964. Doctora en historia latinoamericana, con una tesis sobre la historia del manicomio general de la Ciudad de México, La Castañeda, es autora de muchas obras literarias que abarcan los géneros más variados: novela, cuento, poesía, ensayo. Se hizo acreedora de los premios más prestigiosos en el panorama nacional e internacional. Entre ellos recordamos: dos Premios Sor Juana Inés de La Cruz, recibidos en 2001 por la novela *Nadie me verá llorar* y en 2009 por la novela *La muerte me da*, el Premio Nacional de Novela José Rubén Romero en 1997 por *Nadie me verá llorar*; el Premio Nacional Juan Vicente Melo en 2001 por la colección de cuentos *Ningún reloj cuenta esto* y el Premio Internacional Anna Seghers en 2005.

al crear complicadas colindancias e hibridaciones que enturbian el movimiento lineal de la trama y la recepción del texto por parte del lector. Esta tendencia transgresiva de la escritura garziana dificulta, asimismo, el proceso de definición de su obra. Cada texto se resiste también a cualquier acercamiento de tipo axiomático.

En nuestro análisis se reflexionará sobre la novela policial *La muerte me da*⁴. El intento es demostrar en qué medida la inclusión del elemento fantástico, representado por un personaje que proviene de la relación intertextual con *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, participa de esta estética de la transgresión.

1. LA MUERTE ME DA COMO FICCIÓN ANTIDTECTIVESCA

La muerte me da pertenece al género negro, al narrar las vicisitudes de una detective que intenta resolver, junto con su asistente Valerio, una informante y una periodista de la nota roja, un caso de homicidios seriales, de que son víctimas algunos hombres que se encuentran castrados en la calle. Sin embargo, se trascienden las reglas del género clásico. Una densa red de relaciones intertextuales, tanto con la obra de Alejandra Pizarnik como con *Gulliver's Travels* de Jonathan Swift, enturbia la trama serial, desplazando continuamente al lector de la realidad al ensueño.

Las transgresiones que *La muerte me da* nos ofrece, hacen que esta novela pertenezca a la categoría de la *antidetective fiction*⁵. Se trata de una tendencia narrativa que surge a partir de los años noventa y es deudora del universo planteado por Borges⁶. Esta categoría abarca una serie de textos cuya investigación no llega a la resolución final, frustrando la necesidad de restablecer el orden burgués, que era prerrogativa del relato policial clásico. Emerge la figura del detective frustrado, que no puede (quizás ni siquiera quiere) encontrar la verdad. En este sentido, resulta emblemática la reflexión de Valerio, el asistente de la Detective: «A la De-

⁴ C. Rivera Garza, *La muerte me da*, México, Tusquets, 2007; de ahora en adelante citado como *La muerte*.

⁵ Como subraya Francisca Nogueroles en su ensayo «Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana» (en *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, ed. de José Carlos Jonzález Boixo, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, págs.169-200), lo policial metafísico es una tendencia narrativa instaurada por Edgar Allan Poe con «La carta robada». En el mundo hispánico fue recuperada por Borges y ha conocido un gran resurgimiento en el género policial del último período. Desde la aparición del ensayo «The Detective and the Boundary. Some Notes on the Postmodern Literary Imagination» de William Spanos (*Boundary*, vol 2, núm. 1, 1972, págs. 147-168), el policial metafísico se vincula a la tendencia de la ficción antidetectivesca. Después de las teorizaciones de Spanos, surgieron muchos estudios entre los que destacamos *Detective fiction from Latin America* de Amelia Simpson (Toronto, Dickinson University Press, 1990) y *Antihéroes. México y su novela policial*, de Ilan Stavans (México, Joaquín Mortiz, 1993).

⁶ Recordemos la célebre frase del cuento «Abenjacán el Bocarí muerto en su laberinto» donde el autor asegura que «la solución del misterio siempre es inferior al misterio» (J. L. Borges, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975, pág. 605).

ective, eso lo pensó un par de semanas después de colaborar con ella, le gustaba perder. [...] La Detective no se había caracterizado por solucionar sus casos ni con rapidez, ni sin ella»⁷. Se socavan por completo las nociones de verdad e identidad del sujeto hablante, con el fin de provocar en el lector una constante sensación de confusión y desconcierto.

En *The Doomed Detective*, Stefano Tani⁸ individua tres variantes de la novela policial antidetectivesca: la variante innovadora, que se fija en la parodización del modelo policial clásico; la variante deconstructiva que pone su acento sobre el caos y lo ominoso de la realidad que nos rodea; y la variante metaficcional donde la investigación detectivesca no es sino una metáfora de la reflexión sobre el proceso mismo de escritura y de interpretación del texto. Como bien subraya Noguero, esto es el caso de *La muerte me da*. Intentar resolver el caso de los hombres castrados no es otra cosa sino intentar resolver el enigma del vínculo entre novela y poesía, así como se tematiza en el intertexto de la obra de Alejandra Pizarnik⁹. La metáfora de la reflexión sobre el proceso de escritura se expresa en el momento en que la autora añade a la narración ficcional un ensayo escrito por sí misma, donde se analiza el pensamiento de Pizarnik sobre su propia incapacidad de escribir en prosa. Cristina Rivera Garza afirma: «Y si bien en poesía se ha tratado siempre de una miseria propia, en prosa, sobre todo, se trata de algo ajeno. Algo en forma de lo ajeno. La prosa, en sentido estricto, toma el lugar alterado y funda, por lo tanto, el lugar del otro. Así, en tanto ejercicio de otredad, la prosa pizarnikiana corteja, con todas las herramientas en su haber, la posibilidad de «enlazarse en lo afuera»: la desmesura de un texto sin yo»¹⁰.

La búsqueda que se desarrolla a lo largo de la novela no es sino el desesperado intento de los personajes por encontrar el Otro, por comprenderlo, junto con la conciencia de no poderlo alcanzar nunca. Las funciones metafóricas de los argumentos principales, es decir la castración y la muerte, se refieren precisamente a la relación del Yo con el conocimiento del Otro en dos perspectivas diferentes pero complementarias. La castración es una acción del tú sobre el yo, lo que Judith Butler llamaría un *performative act*¹¹. Ampliando el campo de acción de la teoría filosófica de Judith Butler sobre el *gendered body* al universo literario de *La muerte me da*, comprobamos que «the body is not a self-identical or merely factic materiality [...] it [...] is fundamentally dramatic. By dramatic I mean only that the body is not merely a matter but a continual and incessant *materializing* of possibilities»¹². La castración, por lo tanto, no es metáfora solo del proceso

⁷ *La muerte*, ob. cit., pág. 214.

⁸ S. Tani, *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas, Southern Illinois University Press, 1984.

⁹ Precisamos que la precedente clasificación no impide que dentro de una misma novela se puedan encontrar huellas de todas las variantes que Tani propone.

¹⁰ *La muerte*, ob. cit., pág. 187.

¹¹ J. Butler, «Performative Acts and Gender Constitution: An essay in Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, Dec. 1988, págs. 519-531.

¹² *Ibid.*, pág. 521.

de escritura, sino también del proceso de lectura del Yo con respecto al Otro y viceversa. De eso nos da evidencia, al principio de la primera sección, un epígrafe de Renata Salecl: «Castration enables the subject to take the others as Others rather than the same, since it is only after undergoing symbolic castration that the subject becomes preoccupied with questions such as «what does the Other want?» and «what am I for the Other?»»¹³

El Yo, para acercarse al Otro, necesita ser mutilado, necesita perder una parte de su subjetividad, de su identidad. Solo perdiendo su unidad y configurándose como sujeto mutilado, incompleto, puede empezar por lo menos a preguntarse acerca del Otro. La persona que castra, abre, literalmente, la castrada a nuevas perspectivas y a nuevas posibilidades. De esto parece enterarse también Valerio, el asistente de la Detective:

Valerio no había elegido ver a los hombres castrados pero, desde la primera ocasión en que su mirada se detuvo ahí, sobre el destrozo de su falta, sobre la violencia indescriptible de su falta, supo que ese homicidio bien podría ser una suerte de negativo de alguna fotografía de su vida. En futuro, tal vez. En el pasado. Había algo en la castración que lo obligaba a pensar en el peligro personal, en la amenaza contra el propio cuerpo. Una escena primigenia. El miedo fundacional¹⁴.

El miedo hacia el Otro se desvela y se verbaliza, metafóricamente, a través de la muerte. De hecho, la muerte (y aquí entendemos la muerte del «tú») se configura más bien como una situación, una experiencia filosófica. El Yo vive una muerte Otra, pero vive al mismo tiempo la suya, porque la muerte en segunda persona es lo que más se acerca a la muerte en primera persona. Así afirma otro epígrafe, esta vez de Vladimir Jankélévitch: «[la muerte en segunda persona] Es la más parecida a la mía sin ser la mía, y sin ser para nada la muerte impersonal y anónima del fenómeno social. Es otro y no yo, entonces sobreviviré»¹⁵. El precio que el sujeto paga al sobrevivir es el fracaso y el total desconocimiento del yo. Es esto el significado último de la frase de Alejandra Pizarnik que se repite a lo largo de toda la novela: «desnudar es lo propio de la muerte». *La muerte me da* nos pone delante a la violencia de la paradoja según la cual cada proceso de conocimiento del Otro pasa, probablemente, por un proceso de desconocimiento del Yo. La novela se vuelve, así, un simulacro de significados que siempre reenvían a otros significados, en un andamio oximónico que nunca se sintetiza.

La relación entre el sujeto hablante y el Otro se revela también en el nivel de la instancia narrativa. De hecho, *La muerte me da* se articula a través de una relación a menudo indescifrable entre la voz en primera persona y el destinatario en segunda persona. En el segundo capítulo, dirigiéndose al muerto que ha

¹³ *La muerte*, ob. cit., pág. 13.

¹⁴ *Ibíd.*, pág. 209.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 99.

encontrado en la calle (su «primer cadáver»), la Informante afirma: «Es difícil hablarte de tú. [...] Estoy aquí. Estoy ahora. A esto se le llama Soy Mi Respiración. El sonido interno. El ritmo. El peso. El escandaloso rumor del yo. Dentro de la pecera oscura del esqueleto. Pero es que sigue siendo tan difícil hablarte de tú»¹⁶. En la primera sección de la novela de Rivera Garza, el yo de la Informante se dirige a un tú fantasmático, al que se puede identificar con el cadáver que ella encuentra en la calle. Por lo tanto, lo que se plantea es un yo pragmático y un tú fantasmático, casi onírico. En la segunda sección, en la que se coleccionan los mensajes que el *serial killer* pone por debajo de la puerta de la habitación de la Informante, asistimos a una subversión total: el yo narrativo es la entidad fantasmática del *serial killer* y el destinatario es la Informante. Ya a partir del principio no hay ningún intento de síntesis en la novela. Es en este acercamiento al tema del conocimiento del Otro que el elemento fantástico, que irrumpe en la novela, asume una función de relieve al interior de la misma.

2. LA FUNCIÓN DEL ELEMENTO FANTÁSTICO EN *LA MUERTE ME DA*

Un estudio sistemático del fantástico ha empezado a plantearse solo después de la publicación del ensayo de Tzvetan Todorov¹⁷ y la discusión sobre la definición de lo fantástico es aún abierta a varias interpretaciones. Por eso, juzgamos oportuno precisar las bases teóricas que se utilizarán en este análisis. Antes que nada, nuestra interpretación coincide con la teoría de Rosemary Jackson que considera lo fantástico como un modo literario, antes que un género literario codificado. En *Fantasy: the literature of subversion*¹⁸, la Jackson reacciona contra la teoría planteada en 1970 por Tzvetan Todorov. En su ensayo, el estudioso búlgaro-francés considera lo fantástico un género literario nacido en el siglo XIX en los países anglosajones, bajo reglas precisas, que ya no tiene razones de existencia en el siglo XX. Si bien este planteamiento sea empíricamente cierto, el límite del estudio de Todorov reside en el hecho de basar su análisis principalmente en el nivel semántico de la narración fantástica, sin considerar los aspectos formales y discursivos del texto.

El análisis de Rosemary Jackson, al introducir una lectura de lo fantástico según las teorías psicoanalíticas de Freud y Lacan, abrió nuevas perspectivas acerca de la clasificación del modo fantástico como transgresión. Sus teorías permitieron analizar aquellas obras modernas que quedaban afuera de la clasificación todoroviana, como las de Kafka, Borges, Cortázar o Pynchon. Según Jackson, en estas obras del siglo XX percibimos que lo fantástico ya no se caracteriza como género sino como *lengua*. El elemento fantástico se mueve dentro del espacio

¹⁶ *Ibid.*, pág. 18.

¹⁷ T. Todorov, *La letteratura fantástica*, Milano, Garzanti, 1997.

¹⁸ R. Jackson, *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1996.

para-axial¹⁹ del eje cultural dominante, corroyendo la realidad, cuestionándola y, finalmente, transgrediéndola. La posición de Remo Ceserani sintetiza muy bien este punto de vista: «il fantastico viene di preferenza considerato non un genere, ma un modo letterario, che ha avuto radici storiche precise e si è attuato storicamente in alcuni generi e sottogeneri, ma ha poi potuto essere utilizzato e continua a essere utilizzato, con maggiore o minore evidenza e capacità creativa, in opere appartenenti a generi del tutto diversi»²⁰. Como comprobamos, el caso de *La muerte me da* es llamativo en este sentido. Además, todos los cuentos y las novelas del ciclo policial²¹ de Cristina Rivera Garza, cuentan con la presencia de este elemento fantástico.

Interpretar la función que desempeña el elemento fantástico con respecto al policial significa, en el caso específico de Cristina Rivera Garza, concentrarse en dos aspectos de la comunicación literaria que en sus novelas son esenciales: la figura del lector y el referente pragmático. El elemento fantástico de *La muerte me da* está caracterizado por el personaje de Grildrig²², llamada también Mujer Increíblemente Pequeña. Se trata, en efecto, de una mujer muy pequeña, que mide unos once centímetros, cuyo rasgo distintivo es «la crueldad neutra propia de la infancia», asegura la misma autora en una entrevista con Jorge Ruffinelli²³. Cabe subrayar la función paródico-subversiva especular que este personaje asume con respecto de la función del *gender* en la novela. El hecho de que las víctimas de los asesinatos seriales sean hombres, asegura Rosa Cheyla Samuelson, «hacen que el lector despierte de una acostumbrada complicidad con la violencia — sobre todo la violencia contra las mujeres —, una norma que generalmente se sigue hasta en la gramática como indica el título de un capítulo: «la víctima siempre es femenina»»²⁴. De modo especular, Grildrig, que en *Gulliver's Travels* es un hombre, aquí se transforma en una mujer, con una intención puramente paródica y subversiva.

La sombra latente de este personaje de pequeñas dimensiones es presente ya desde el exordio de la novela. Su aparición es gradual y se ensaña en la vida de los protagonistas en modalidades y tiempos diferentes. La primera aparición de

¹⁹ La palabra «para-axis» se utiliza en óptica y significa par-axis, lo que se encuentra sobre ambos lados del eje principal. Una palabra que adquiere un significado contundente si la referimos al lugar que ocupa el fantástico con respecto a la realidad. La consideración del fantástico como para-axis significa que él implica una relación inextricable con el eje principal de la realidad, pero que asombra y amenaza (R. Jackson, ob. cit., pág. 18).

²⁰ R. Ceserani, *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996, pág. 11.

²¹ El ciclo policial de Cristina Rivera Garza está representado por dos novelas *La muerte me da* y *El mal de la taiga* (México, Tusquets, 2012) y por cuatro cuentos que hacen parte de la colección *La frontera más distante* (México, Tusquets, 2008).

²² Grildrig es el nombre con que los gigantes de Brobdignag identifican a Gulliver. Confrontar J. Swift, *Gulliver's travels*, London, Penguins Books, 1994.

²³ J. Ruffinelli, «Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964», *Nuevo Texto Crítico*, Vol. 21, n 41-42, 2008, págs. 21-32.

²⁴ R. C. Samuelson, «Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México», En S. Poot Herrera, *Realidades y Fantasías*, México, UNAM, 2009, pág. 469.

la Mujer Increíblemente Pequeña se nos presenta como construcción imaginaria de la mente del asistente de la Detective, Valerio:

Pensó que la Detective era una mujer con manías de niña. La imaginó, sin saber por qué, como una mujer increíblemente pequeña: algo o alguien a quien podría llevar, como ella a su moneda, dentro del bolsillo de su saco.

Días después, siempre en su casa y siempre a solas, empezaría a escribir sus notas acerca de la Mujer Increíblemente Pequeña. Le daría una medida de longitud: once centímetros. Le otorgaría un momento de aparición: sobre la mesa, detrás de un salero, un día en que tomaba una copa de lentejas. Ningún aviso. Ningún origen. Una simple aparición. Bristol, 1699²⁵.

Como podemos comprobar, aunque Valerio nos da evidencia de una total falta de motivación acerca de la aparición de la Mujer Increíblemente Pequeña, sabemos que sale de su imaginación, por lo tanto aún nos encontramos en el eje de la realidad. De hecho, unas líneas después, Valerio tematiza esa dificultad por dar forma y sentido a ese producto de su imaginación: «Tardaría mucho tiempo en organizarle una historia. En contársela»²⁶. La Mujer Increíblemente Pequeña surge, en el caso de Valerio, desde el proceso de desconocimiento de la dimensión más profunda de la detective y desde el desconocimiento del Otro. Él repite muchas veces a lo largo de la novela que la detective «tenía un secreto»²⁷. La paradoja que se crea es que, conforme seguimos con la pesquisa sobre el *serial killer* (que es metáfora también de la investigación sobre el conocimiento del Otro), Valerio acaba para conocer mejor a la Mujer Increíblemente Pequeña y siempre menos a la Detective. Sin embargo, el movimiento de conocimiento presupone siempre en la novela otro movimiento oximorónico de desconocimiento del yo. Eso se revela en la disgregación de la unidad del sujeto, que lleva a Valerio a concluir: «Un hombre había tenido un pene y, luego, no lo había tenido ya más. Un hombre se había desangrado, solo, al amparo de la noche, en un callejón. Un hombre sin pene, un hombre castrado había sido descubierto por una mujer. La mirada, ésa, los había congregado a todos desnudándolos. ¿Quién eres tú? Yo no soy Valerio»²⁸.

La aparición de Gildrig en la vida de la Detective funciona de manera diferente. No hay ni siquiera la mínima motivación, y esa mujer pequeña parece literalmente brincar desde la mente de la detective a la realidad: «La Dama Pequeñísima con quien sostiene una conversación en la que no cree le responde que sí. Dice que sí la entiende. La Detective le sonrío, le da la espalda a la ventana y le acaricia los cabellos»²⁹. Se configura más bien como un *alter ego* de la detective, sin que su aparición, presentada en *medias res*, se explique a lo largo de toda la novela.

²⁵ *La muerte*, ob. cit., pág. 223. «Bristol, 1699» es el día en que el doctor Gulliver empieza su viaje, lo cual nos hace pensar que Valerio está leyendo o leyó la obra de Swift.

²⁶ *Ibid.*, pág. 224.

²⁷ *Ibid.*, pág. 213.

²⁸ *Ibid.*, pág. 213.

²⁹ *Ibid.*, pág. 256.

La detective ni siquiera se pregunta cómo y de dónde salió esta figura extraña. El desplazamiento entre ensueño y realidad que se crea en el lector es completo y se explicita la doble función que el elemento fantástico asume al interior de la novela. Mientras que para Valerio la Increíblemente Pequeña es el resultado del desconocimiento de la Detective, en el caso de la Detective la función de desconocimiento se alarga al acontecimiento serial y a la realidad entera, como imposibilidad de alcanzar la verdad.

El capítulo 63 de la novela, en que la Detective entretiene una conversación con el único hombre que se ha escapado vivo del encuentro con el *serial killer*, termina con el siguiente diálogo: «— Tengo miedo — le confiesa. Mucho. La Detective lo observa sin cambiar la expresión de su rostro. Ese gesto. — Por supuesto — dice»³⁰. El capítulo siguiente, titulado *Relplum scalcath*, se abre con un intertexto de *Gulliver's Travels* en que se cuenta del modo en que los liliputenses identificaron a Gulliver como un «*lusus naturae*», es decir un fenómeno que parece ponerse afuera del orden natural de las cosas:

Después de mucho debate, concluyeron de manera unánime que yo era un *relplum scalcath*, lo que interpretado literalmente es un *lusus naturae*: una determinación muy de acuerdo con la filosofía de Europa, cuyos profesores, desdénando la vieja versión de las causas ocultas, a través de la cual los seguidores de Aristóteles intentan en vano disfrazar su ignorancia, han inventado esta fabulosa solución a todas sus dificultades para el asombroso avance del conocimiento humano³¹.

Sin embargo, el intento del intertexto y de la figura fantástica en su movimiento subversivo no es el de resaltar la extrañeza de Grildrig, sino más bien la extrañeza de la violencia serial. Solo la introducción del intertexto de contenido fantástico puede crear este desplazamiento temporal entre el presente de la historia y un tiempo indefinido que se convierte también en una subversión entre el referente literario y el referente pragmático. De hecho, después de este entreacto intertextual, regresamos al lugar del encuentro de la detective y del hombre sobrevivido al homicidio. El capítulo se cierra con las siguientes palabras de la detective: «— Por supuesto — murmuró la Detective — O tal vez crees que el miedo es un bicho ávido de tu futuro — afirmó luego. Constató su falta de reacción. Después siguió comiendo»³².

Cómo subraya David Roas³³, el elemento fantástico aquí irrumpe en una realidad aparentemente normal. El fin no es el de demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino el de postular la anormalidad de la realidad. El elemento fantástico funciona en la economía del texto, para impresionar al lector. Y es justo la figura

³⁰ *Ibid.*, pág. 266.

³¹ *Ibid.*, pág. 267.

³² *Ibid.*, pág. 268.

³³ D. Roas, «Introducción» en *Teorías de lo fantástico*, Madrid, ARCO/LIBROS, 2001, pág. 37.

del lector, que aquí asume una función precisa. El referente pragmático a que se refiere la novela es decir la brutalidad de los asesinatos seriales, considerados en el contexto en que la novela se escribe (el mexicano), vuelve muy verosímil lo que para un lector de afuera ya podría ser extraño. Lo fantástico funciona en el texto como exaltación de la extrañeza y de la abyección del referente pragmático, es decir de las violencias contra del cuerpo. Una ausencia de este elemento fantástico, que choca en contra el referente pragmático, pondría el riesgo de una aceptación tachada de la violencia. Esta estrategia textual intenta evitar, por el contrario, una peligrosa tendencia a la naturalización de los signos de la cultura de que Roland Barthes había discutido mucho en *Mythologies*³⁴. La colindancia que se crea en este juego cruzado entre dos referentes literarios (el referente del acontecimiento policial y el referente del acontecimiento fantástico) y los respectivos referentes pragmáticos, crea esta subversión del eje cultural dominante, que intenta normalizar el significado del signo cultural (la violencia). El referente pragmático del para-axis subraya la extrañeza también del eje dominante.

El proceso de normalización de los signos de la cultura ya se había hecho patente en los capítulos precedentes, cuando la detective se rinde frente a la imposibilidad de descubrir la verdad. Valerio nos da evidencia del fracaso total de la detective, y Grildrig es el eco de este fracaso: «La Increíblemente Pequeña lo notó antes que nadie [...] — Hace mucho que no muere un hombre — susurró [Valerio] — ¿Y qué más da? — lo interrumpió sin ánimo, con amargura la Detective —. Igual mueren las mujeres y los niños. Igual siguen muriendo las mujeres y los niños y los hombres»³⁵. De hecho, en una de las tantas conversaciones entre la Detective y Grildrig leemos:

—¿Y piensas que te voy a creer? —murmura la mujer de dimensiones normales mientras se incorpora lentamente, resollando. El techo, de súbito, muy bajo. Una cárcel.

—Pues tendrás que hacerlo porque de otra manera no te podrás explicar por qué hice lo que hice.

—¿Y qué hiciste? —pregunta.

—Ya sabes —le dice guiñándole un ojo—. Tú sabes de eso³⁶.

En este momento la Detective con rabia arroja a Grildrig sobre la almohada, y la mujer pequeña le lanza la amenaza «Te arrepentirás»³⁷. La detective empieza entonces «a caminar por su departamento con la tensión y la ansiedad que la consume por dentro»³⁸. Grildrig es, otra vez, el eco del fracaso de la detective, un eco que le grita «te arrepentirás» y que, en el capítulo siguiente, se vuelve el fracaso de la sociedad entera. El lector se entera, de hecho, de que el departamento de

³⁴ R. Barthes, *Mythologies*, París, Seuil, 1970.

³⁵ *La muerte*, ob. cit., pág. 246.

³⁶ *Ibíd.*, pág. 291.

³⁷ *Ibíd.*

³⁸ *Ibíd.*

homicidios le ha quitado el caso a la detective para darlo a un exponente de la policía que encuentra un chivo expiatorio en poco tiempo.

La dimensión fantástica se configura, así, como un verdadero elemento de trasgresión, pero también de disgregación del yo de la detective frente a su realidad y a la realidad psicótica del asesino. Grildrig representa la impotencia del hombre contemporáneo frente a sus límites de comprensión del mundo, que lleva la detective a no resolver su caso. La irrupción del elemento fantástico, le sirve a la autora para facilitar esos vuelos elípticos de tiempo y espacio que desplazan al lector «en el terreno vil de la pesadilla o de la falta de lógica (es decir, en una de las esquinas que por derecho le corresponden a la escritura)», asegura la misma autora³⁹.

Si bien en el personaje de Grildrig podemos encontrar todas las características del neofantástico que proporciona Alazraki⁴⁰ (la falta de la explicación del fenómeno, la falta del sentido claro de este y la falta del componente terrorífico), lo que distingue a la obra de Cristina Rivera Garza es que tanto el policial como el fantástico no son que simulacros, cuerpos desmembrados y vaciados en los que se mueve la imposibilidad del conocimiento del Otro (que es «un él o una ella. O varios. O uno solo que contuviera a varios. Varias»⁴¹), la imposibilidad de la verdad y, por supuesto, la certeza de la impunidad puesto que «Todo eso [pasa] sobre la gigantesca palma de la mano (que es un mundo) en cuyas líneas caminan tropiezan se deslizan (solo son tres verbos) los muertos»⁴².

Apoyándonos en las teorías de Cesare Segre sobre ficción y realismo⁴³, apuntamos que el intento no es el de mover hacia un mundo fantástico, ni siquiera convalidar el universo representado, sino deformar nuestro mundo para que se desvele la violencia de sus equilibrios mendaces. Grildrig y su crueldad podrían significar, así, la posibilidad del mal que se encuentra, en potencia, en cada ser humano. Ésa conciencia es la que lleva Valerio a preguntar a la Detective «¿Y si [el *serial killer*] fuera alguien como tú o como yo?»⁴⁴ y la Detective a responder «Siempre es alguien como tú o como yo, Valerio, ya deberías saberlo»⁴⁵.

BIBLIOGRAFÍA

ALAZRAKI, J., «¿Qué es lo neofantástico?», en *Teorías de lo fantástico*, ob. cit., 2001 págs. 267-282.

BARTHES, R., *Mythologies*, París, Seuil, 1970.

³⁹ J. Ruffinelli, ob. cit.

⁴⁰ J. Alazraki, «¿Qué es lo neofantástico?», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001, págs. 267-282.

⁴¹ La muerte, ob. cit., pág. 344.

⁴² *Ibid.*, pág. 345.

⁴³ C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

⁴⁴ *La muerte*, ob. cit., pág. 216.

⁴⁵ *Ibidem.*

- BORGES, J. L., *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1975.
- BUTLER, J., «Performative Acts and Gender Constituion: An essay en Phenomenology and Feminist Theory», *Theatre Journal*, vol. 40, núm. 4, Dec. 1988, págs. 519-531.
- CESERANI, R., *Il fantastico*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- HIND, E., «El consumo textual y *La Cresta de Ilión* de Cristina Rivera Garza», *Filología y Lingüística*, vol. XXXI, núm. 1, 2005, págs. 35-50.
- JACKSON, R., *Il fantastico: la letteratura della trasgressione*, Napoli, Tullio Pironti Editore, 1996.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, F., «Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias de la narrativa policial mexicana», en J. C. González Boixo (ed.), *Tendencias de la narrativa mexicana actual*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2009, págs. 169-200.
- PIZARNIK, A., *Diarios*, Barcelona, Lumen, 2003.
- *Poesía (1955-1972)*, Barcelona, Lumen, 2007.
- RIVERA GARZA, C., *La muerte me da*, México, Tusquets Editores, 2007.
- *La frontera más distante*, Tusquets Editores, México, 2008.
- *El mal de la taiga*, Tusquets Editores, México, 2012.
- ROAS, D. (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, 2001.
- RUFFINELLI, J. «Cristina Rivera Garza: Matamoros, México, 1964» (entrevista), *Nuevo Texto Crítico*, vol. 21, n 41-42, 2008, págs. 21-32.
- SAMUELSON, C. R., «Parodia y abyección: una reconfiguración de la novela *noir* en México.» en S. P. Herrera (ed.), *Realidades y Fantasías*, México, UNAM, 2009, págs. 461-475.
- SEGRE, C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- SIMPSON, A., *Detective Fiction from Latin America*, Toronto, Dickinson University Press, 1990.
- SPANOS, W., «The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination», *Boundary*, vol 2, núm. 1, 1972, págs. 147-168.
- STAVANS, I., *Antihéroes. México y su novela policial*, México, Joaquín Mortiz, 1993.
- SWIFT, J., *Gulliver's travels*, London, Penguin Books, 1994.
- TANI, S., *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*, Texas, Sothern Illiois University Press, 1984.
- TODOROV, T., *La letteratura fantástica*, Milano Garzanti, 1997, [1970].
- ZAVALA, L., «El sistema de lo fantástico. Paradigmas clásico, moderno y posmoderno», http://www.laurozavala.info/attachments/Fantstico_Literatura.pdf

CAPÍTULO 15

Concha Urquiza, fulgor místico entre lo divino y lo mundano

IRMA GUADALUPE VILLASANA MERCADO

Universidad Autónoma de Zacatecas

Centro de Actualización del Magisterio en Zacatecas

¡Dios me perdone!, un corazón está preso,
mi entendimiento fijo en una criatura;
en mis momentos de adoración, pienso en él
aunque no quiera; y pensando en él, quiera o
no, el corazón se llena de nostalgia, de alegría
y ternura.

CONCHA URQUIZA¹

INTRODUCCIÓN

Durante la primera mitad del siglo xx en México fueron pocos los nombres femeninos que lograron sobresalir en una realidad marcada por el predominio masculino en la contienda política y las luchas de poder en la cultura mexicana y por el proceso de reconstrucción tras la Revolución Mexicana. Era difícil que una mujer destacara, dado que no podía participar en la esfera pública: el decreto del derecho de las mexicanas a votar y ser electas se aprobó hasta 1953; prevalecía la

¹ C. Urquiza, *Obras, poemas y prosas* (Ed. Gabriel Méndez Plancarte), México, Ábside, 1946, pág. 372.

representación de la misma como reproductora, más que productora, del sistema capitalista, patriarcal y católico, cuya función central era la organización de la esfera privada; seguía vigente el Código civil de 1884 en que dado que se percibían *incapaces por razones de su sexo* se prohibía a las mujeres casadas llevar a cabo cualquier transacción relativa a sus propiedades sin la anuencia del marido.

Sin embargo, aunque no tuvo acceso a puestos en la administración pública, hubo un grupo de mujeres intelectuales y artistas que abrió otros espacios, sobre todo, culturales para el discurso femenino; pensadoras que rompían con el prototipo denominadas por Zuñiga como las pavorosas, ya que «espantaron a una sociedad hipócrita, de doble y triple moral [...], sobrepasaron barreras, contradijeron prejuicios y lucharon por alcanzar metas en el México posrevolucionario, que en sus cambios estructurales todavía no incluía a las mujeres».²

En él sobresalieron los nombres de Frida Kahlo, Remedios Varo y Leonora Carrington, dentro de la pintura; en literatura, Elena Garro, Josefina Vicens, Margarita Michelena, la controvertida Guadalupe (Pita) Amor y la poeta que aquí se estudia Concha Urquiza. Ellas dieron continuidad al movimiento feminista mexicano cuyo origen se remontaba a la época novohispana a través de las obras de sor Juana Inés de la Cruz, a figuras como Josefa Ortiz de Domínguez y Leona Vicario, quienes participaron en el movimiento de Independencia en los inicios del siglo XIX.

Concha Urquiza, poeta michoacana, fue una fugacidad encendida, vivió apenas treinta y cinco años de 1910 a 1945, su existencia se sintetizó en una dicotomía entre lo divino y lo mundano, entre la moral católica opresiva y la necesidad de una expresión más libre de la sexualidad femenina. A través de su poesía pretendía la unión o la disolución en lo divino, pero desde el plano terrenal, aspiración de la filosofía mística católica, sin embargo, desde una postura más secular. Como otras escritoras la representación poética de dicha disyuntiva y búsqueda reflejaba la necesidad de constituir la identidad femenina por un ser que se asumía fragmentado tras «siglos de representaciones en las cuales [era tratado] como [mero objeto inanimado] al servicio del aparato hegemónico masculino».³ En este trabajo se pretende dar cuenta de cómo se muestra la dicotomía entre lo divino y lo mundano en la vida y obra de Urquiza.

² A. Zuñiga, «Espiral en Retorno, Aurora Reyes», en *I Encuentro Internacional Virtual Mujer e Independencias Iberoamericanas*, 2008 (versión electrónica en <http://www.miradamalva.com/mujeres/araceli.html>, consultada el 8 de mayo de 2013).

³ J. Tafoya, «Lo erótico y lo divino: dicotomía y sexualidad en «Sonetos de los Cantares» de Concha Urquiza», en *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, v. ii n. 3, México, Universidad de Sonora, 2004, pág. 264 (versión electrónica http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com_content&view=article&id=164&tmpl=component&task=preview, consultada el 8 de mayo de 2013).

1. EXPERIENCIA MÍSTICA Y POESÍA

Más allá del debate sobre la existencia o no de las divinidades, la religiosidad es un parte nodal de la cultura humana, entendida como las doctrinas, las creencias y comportamientos ante el reconocimiento de la presencia de un ente o fuerzas superiores y la posibilidad de unirse al mismo. Según Bagú, «la religión es un intento por explicar, a partir de la relación del hombre con la divinidad, los hechos inmediatos que condicionan, y a menudo perturban, la existencia humana»⁴.

La experiencia mística es el culmen de dicha experiencia religiosa, se define como el proceso a través de que el humano pretende o alcanza a entrar en unión con (o disolución en) lo divino⁵. Para el filósofo Miguel García-Baró el místico es «aquel que experimenta ya ahora, desde el tiempo y el mundo, las primicias de este abrazo de la eternidad que recibe en su seno la tensión de la pasión absoluta, de la única pasión absoluta de la que es capaz el ser humano».⁶ El místico aspira a sumergirse en lo sagrado, en lo inefable, en lo numinoso ubicado más allá del tiempo y, por ende, de lo finito y lo mortal.

A lo largo de este tránsito hacia lo sagrado el sujeto de modo paulatino modifica su concepción de la deidad y de sí mismo, porque el proceso místico no solo implica la unión, sino que conlleva otras etapas: a) la iniciación, b) la fase negativa, c) la fase positiva y d) el después. La primera se caracteriza por ser una *experiencia conmovedora* que desconcierta al hombre y lo incita a emprender la búsqueda mística; la segunda es el reinado de la duda, las tentaciones, el dolor, la lucha, el momento de purgación y purificación en que el místico logra alcanzar cierto conocimiento sobre lo inefable y desprenderse de sí, es la etapa de prueba; la tercera, propiamente la experiencia mística, la fusión con lo divino; la cuarta, el retorno del sujeto al mundo terrenal tras el encuentro⁷.

La poesía se alza como el bastidor ideal para representar este proceso. Para Zambrano, «nada extraño es que [el poeta] sienta y sea sentido primeramente como habitado por un dios que en él se manifiesta»⁸. Ya Platón en el diálogo *Ión* concibe a la poesía como el lenguaje predilecto para asir a la divinidad. Gracias al influjo de las musas, los poetas, *poseídos*, fungen como intérpretes de las divinidades. En los primeros versículos del Evangelio de san Juan la palabra se representa como la fuerza primigenia a partir de la que se ha forjado el universo: «Al principio ya existía la Palabra, la Palabra se dirigía a Dios y la Palabra era Dios» (Jn. 1, 1).

Si bien como afirma Cabrera la búsqueda de lo sagrado ha caracterizado al humano, la forma en que se vive dicha experiencia o representa varía tanto diacró-

⁴ S. Bagú, *La idea de dios en la sociedad de los hombres*, México, Siglo XXI, 1989, pág. 26.

⁵ I. Cabrera; C. Silva, *Umbrales de la mística*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas/UNAM, 2006.

⁶ M. García-Baró, *De estética y mística*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007, pág. 63.

⁷ I. Cabrera, C. Silva, ob. cit., págs. 12-19.

⁸ M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1973, pág. 211.

nica como sincrónicamente, cambia a lo largo del tiempo y en cada cultura⁹. Por ejemplo, para Ossola en Occidente el siglo xx se caracteriza por «la libertad mística de lo gratuito»¹⁰, esto es, en una centuria marcada por dos conflictos bélicos mundiales, por la fractura de los paradigmas decimonónicos como el positivismo, por el desencanto hacia la condición humana reflejado en la filosofía existencialista, el humano a través de la palabra busca la unión con la nada, se busca «salir de las fronteras, perderse, no por el *en otra parte*, sino por el *interior*»¹¹.

En esta unión del hombre con la nada inmersa en sí mismo el lenguaje se convierte en el bastión predilecto. En los albores del siglo xx Heidegger lamenta que el camino de Occidente y el de la Ciencia hayan separado el pensamiento científico y filosófico de la poesía y privilegiado el primero como única vía hacia la verdad, puesto que la palabra poética es el sagrario del Ser, dentro de ella acontece la lucha la tierra, lo creado por la divinidad, lo estable, y el mundo, lo mutable, forjado a través del lenguaje humano. «El poeta nombra a los dioses y a todas las cosas en lo que son»¹².

2. LA VIDA DE CONCHA URQUIZA COMO EXPERIENCIA MÍSTICA

Aunque Concha Urquiza fue una fugacidad encendida, falleció bajo el abrigo del mar galopante a los treinta y cinco años, dejó un legado poético amplio en que se refleja la querrela entre lo divino y lo mundano, su angustia vital. Tanto su vida como su obra manifiestan una búsqueda apremiante por lo sagrado. Ella nació durante los inicios de la Revolución Mexicana, el 24 de diciembre de 1910, en Morelia, hija de Luis Urquiza y Concepción del Valle Urquiza. A los dos años perdió a su padre, por lo que junto con su familia se trasladó a vivir a la ciudad de México en 1913. De 1928 a 1933 se mudó a Nueva York, donde aprendió inglés, leyó a los escritores clásicos norteamericanos e ingleses y trabajó en el departamento de publicidad de Metro Goldwyn Mayer.

Tras regresar a México continuó sus estudios interrumpidos en la Secundaria número 9 y luego en la Escuela Nacional Preparatoria; al mismo tiempo, laboró en el archivo de la Secretaría de Hacienda. En esta época militó con entusiasmo en el Partido Comunista Mexicano; se empapó de la filosofía marxista, abogó por la justicia social y se alejó de la religión católica. Colaboró para el Frente único Pro-Derechos de la Mujer, cuyo objetivo central era la lucha por lograr el derecho de voto por la mujer, dicho organismo aglutinó a luchadoras de diversas ideologías.

No obstante, hacia 1937, desencantada de la utopía socialista, retornó al catolicismo, bajo la influencia de su guía espiritual el padre Tarsicio Romo, misio-

⁹ I. Cabrera, C. Silva, ob. cit., pág. 22.

¹⁰ C. Ossola, «Camino de la mística: siglo XVII-XX», en V. Cirlot; A. Vega (eds.), *Mística y creación en el S. XX*, España, Herder, 2006, pág. 50.

¹¹ Ídem, pág. 53.

¹² M. Heidegger, *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002, pág. 137.

nero del Espíritu Santo, quien describía a Urquiza así: « «creció rebelde como un matorral, y hasta la melena corta de cabellos encrespados y rubios le daba aire de insumisión y de impaciencia» »¹³. Al año siguiente, ingresó como postulante a la Congregación de las Hijas del Espíritu Santo en Morelia. En esta etapa escribió sus mejores poemas en que deambulan imágenes erótico-amorosas, a manera de los místicos españoles. Sin embargo, por su ánimo de libertad contrario al claustro, renunció a la vida religiosa en un estado de salud física y mental quebrantado.

Luego regresó a la capital. En 1939 se mudó a San Luis Potosí, donde ejerció sus mayores pasiones: la poesía y la docencia. Impartió clases de Literatura, Historia y Lógica en escuelas privadas y la Universidad Autónoma de San Luis. Joaquín Antonio Peñalosa, poeta potosino y discípulo de Urquiza, recordaba a la poeta, porque en vez de enseñar literatura como un cementerio de fechas y nombres optaba por infundir el placer de la literatura desde los textos mismos, así como la imagen de su maestra deambulando entre los recovecos de la capital potosina en bicicleta y pantalones de mezclilla lo que causaba pismo entre la sociedad conservadora.

De espíritu errante retornó a la ciudad de México en 1944 para estudiar en forma Filosofía y Letras en la Universidad Nacional. A través del doctor Gabriel Méndez Plancarte, conoció a José Gaos, quien la admitió en su seminario de investigaciones histórico-filosóficas y otorgó una beca para ingresar a El Colegio de Médico. Sin embargo, tras una crisis psicológica, Concha Urquiza decidió irse a Baja California para impartir clases en el Colegio de las Hijas del Espíritu Santo. El 20 de junio murió ahogada en el mar de Ensenada —queda para la literatura saber si dicho evento fue un accidente o un intento de la poeta por unirse con lo sagrado. La angustia de Urquiza al momento de fallecer se refleja en «Nox», poema escrito en 1945, en que el sujeto lírico contrasta las tinieblas del Génesis, como símbolo de su propia agitación, con la brisa de la paz perdida:

(...) Ni siquiera el susurro de Tus pasos,
ya nada dentro el corazón perdura;
te has tornado un «Tal vez» en mi negrura
y vaciado del ser entre mis brazos.

Universo sin puntos cardinales.
Negro viento del Génesis suplanta
aquel rubio ondear de los triguales (...) ¹⁴.

Así la vida misma de Urquiza se constituyó como un proceso místico que inició con el desencanto del sueño socialista que la condujo a la búsqueda de lo divino; continuó con su empeño espiritual e intelectual por conocer a la deidad y a sí misma durante su estancia en la Congregación de las Hijas del Espíritu Santo,

¹³ Citado en C. Urquiza, ob. cit., pág. xxxiv.

¹⁴ Ídem, pág. 188.

paradójicamente en esta época Urquiza compuso sus poemas erótico místicos; se encontró a la divinidad como hombre y a ella misma como mujer. Sin embargo, tras la unión con lo otro la poeta quedó emocionalmente devastada, escindida entre la moral católica y la búsqueda de la libertad, conflicto que tal vez resolvió al unirse con la nada en el mar.

3. LA POESÍA Y LAS FUENTES LITERARIAS DE CONCHA URQUIZA

Concha Urquiza no aceptaba las imposturas académicas ni literarias, prefería una formación libre, autodidacta: «leer y estudiar por mi cuenta, ciñéndome exclusivamente, a la literatura, la historia y la historia de la Iglesia; leer y meditar sobre lo leído, escribir, vivir a mis anchas dentro de mi propia alma». ¹⁵ Por ello, no valoró su propia obra; esparció sus creaciones entre servilletas que obsequiaba a sus amigos. Tras su muerte Gabriel Méndez Plancarte realizó la primera compilación de su obra en verso y prosa bajo el sello de *Ábside* en 1946. Las antologías posteriores partieron de esta.

La obra de Urquiza se enmarcó dentro del nacionalismo impulsado por el Ateneo de la Juventud y continuado por los Contemporáneos, caracterizado por un humanismo renovado que permitió el posicionamiento de México en el contexto internacional tras la Revolución ¹⁶. El desencanto acacido en Europa provocó dos reacciones en América: el anquilosamiento de una cultura importada, la europea, y la valoración de lo propio como alternativa. Ello llevó a los intelectuales a la construcción de la identidad de Latinoamérica. La filosofía de Ortega y Gasset -en que el humano se forja gracias a sus circunstancias, en que si la vida se aprehende como drama lo que priva es la continua elección de posibilidades y en que cada realidad es una configuración subjetiva que depende de la perspectiva de cada individuo—, introducida a México por Gaos, brindó a los pensadores latinoamericanos la posibilidad de pensarse y crearse desde sus circunstancias. Recordemos que Urquiza fue discípula intelectual de Gaos.

Por humanismo, a partir del Renacimiento, se entendió la revitalización de los autores clásicos grecolatinos; en México, a partir de la influencia de la orden jesuita, la obra de sor Juana Inés de la Cruz y Carlos de Sigüenza y Góngara, se extendió al cristianismo y al mundo precolombino. Esta tradición humanista se caracterizó por la fascinación de los valores precristianos grecolatinos como serenidad, equilibrio, ecuanimidad, piedad, por la cristianización de los mismos, por una preparación interior para Ídem el advenimiento del redentor y, en algunos casos, por la paganización de las formas litúrgicas ¹⁷, esto es, reelaboración de los

¹⁵ Ídem, pág. 293-294.

¹⁶ M. León Vega, «Concha Urquiza, poesía mexicana de amor a lo divino», en *Actas del XVIII Congreso AIH*, España, Centro Cervantes Virtual (versión electrónica en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_027.pdf, consultada el 6 de octubre de 2012).

¹⁷ B. Morquecho, «El humanismo católico, una tradición poética», en *Pininos* "97, núm. 3, Pinos, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2000.

modelos estilísticos clásicos de acuerdo a la realidad latinoamericana. Los poemas de Urquiza se ubicaron en la sutil frontera entre lo divino y lo pagano.

El humanismo católico de Urquiza se halla en las fuentes clásicas que nutren sus obras literarias: la tradición bíblica —en especial El cantar de los cantares y el Libro de Job—, el mundo grecolatino (Homero y Virgilio), el mester de clerecía (Berceo), los místicos españoles del Siglo de Oro (san Juan de la Cruz, fray Luis de León y santa Teresa). No obstante, también se empapa de la tradición poética moderna, en específico de la obra de Ramón López Velarde, Manuel José Othón, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Julio Herrera Reissing y aun de los estridentistas. Sus poemas, por tanto, expresan un sincretismo entre la tradición literaria clásica y vanguardista; aunque Urquiza tendía a apearse a los modelos estilísticos clásicos, recurrió, por ejemplo, al metrolibrismo.

Además, a lo largo de su vida, Urquiza convivió con varios de los intelectuales humanistas, sobre todo aquellos en torno a *Ábside*, como los hermanos Gabriel y Alfonso Méndez Plancarte, también entabla amistad con José Gaos, las escritoras Rosario Castellanos y Dolores Castro, las abogadas cultas Rosario Oyarzun y Guillermina Llach, los escritores religiosos Joaquín Antonio Peñalosa y Xavier Guzmán Rangel. Colaboró para diversas revistas desde edad temprana; a los once años publica sus primeras composiciones poéticas en *La Revista de Yucatán*. También publicó trabajos en *Labor*, *Lectura*, *Rueca*, *México al día*, *Juventud*, *Saber*, entre otras.¹⁸

Su poesía es mística, por los ríos que impregnan sus páginas y porque en ella el sujeto lírico experimenta una revelación o encuentro con la divinidad, una epifanía, conmoción que la propia Urquiza experimentó: «a veces me ha pasado una cosa natural, pero desconcertante: volver de una oración intensa y darme cuenta, como que se me entra por los sentidos, del mundo alrededor de mí. La sensación es estupor y curiosa tentación de angustia, como quien pasa de un medio físico a otro que le es extraño»¹⁹.

En Urquiza dicho evento se recubre de un hálito erótico y metafísico. Más que con algo etéreo, la voz poética sexualmente femenina se halla ante el amado. En su obra hay una dicotomía entre el amor divino y mundano. Señala Tafoya que «su obra responde a las necesidades interiores de un ser que se ve perdido entre las exigencias de una sociedad extremadamente conservadora y el espíritu indomable de una mujer que intenta vivir sin tapujos su sexualidad»²⁰. En «La cita», por ejemplo, la voz poética dice: «Te esperaré esta noche, Señor mío,/ (...) te espero en el recinto misterioso/ donde en dolor mi madre me engendrara (...) allí un hosco silencio... y un hambre oscura que tu paso guarda»²¹.

En este tenor, las variaciones que Urquiza elabora de algunos pasajes bíblicos cobran mayor vitalidad; la voz poética experimenta, más que en nivel espiritual,

¹⁸ J. V. Anaya, «La poeta enamorada de Dios», en Urquiza, Concha, *El corazón preso*, México, Conaculta, 2001.

¹⁹ C. Urquiza, ob. cit., 1946, pág. 325.

²⁰ J. Tafoya, ob. cit., 2004, pág. 264.

²¹ C. Urquiza, *El corazón preso*, México, Conaculta, 2001, págs. 150-151.

terrenal la presencia de dios. En el soneto «Como la cierva», texto basado en el Salmo XLI²², la poeta equipara la inquietud de la cierva por la ausencia del líquido vital consigo misma. Hay una erotización del pasaje bíblico. Aquí el animal, que según Chevalier simboliza al mismo tiempo fecundidad, apetito concupiscente y retorno a la pureza primordial²³, representa, a diferencia del texto bíblico, precisamente el deseo libidinal, ya que se enfatizan los elementos que destacan la sensación del fuego que devora al yo poético, mientras en el pasaje bíblico se enfatiza la lectura espiritual: la necesidad del alma de encontrar lo divino.

Yo soy como la cierva que en las corrientes brama,
sed y polvo de fuego su lengua paraliza,
y en salvaje carrera, con las astas en llama,
sobre la piedra el casco golpea y se desliza.²⁴

Sin embargo, como su maestro fray Luis de León,²⁵ frente al anhelo de dios, hay un tono de angustia por el destierro. En las siguientes estrofas de «Mons Dei» el yo lírico da cuenta de su desesperación ante la imposibilidad de unirse con lo divino; el último verso, separado del terceto anterior, refuerza esta sensación de desasosiego:

Yo seré como aquel que se desvía
y vacila a la orilla del camino,
mientras llega la noche de su día;

como aquel que bebiendo el dulce vino
nunca logra apagar su sed ardiente,
y requerido del amor divino

gemirá sin amor eternamente...²⁶

²² «Como la cierva que brama/ en las corrientes del agua,/ mi alma tiene sed de Ti, Dios mío (...)\», Salmo XLI, 2.

²³ J. Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993, págs. 287-290.

²⁴ C. Urquiza, ob. cit., 2001, pág. 121.

²⁵ Además, del tono místico y angustioso de fray Luis de León, Urquiza aprende de él el manejo del terceto italiano, inmortalizado por Dante en la *Divina comedia*. Un ejemplo de ello es su «Égloga en tercetos», que dedica al poeta español, composición bucólica en que el amado va en busca de la amada:

Corre por la majada, pasa el río,
vuela hacia el monte, sube la colina,
atrévete a la helada y el rocío.

Ensayo la vereda peregrina
por do huye la corza jovenzuela
y cuaja sus cristales la resina. (Ídem, pág. 83).

²⁶ Ídem, págs. 133-134. Al respecto ver E. S. Speratti Piñero, *Temas bíblicos y greco-romanos en la poesía de Concha Urquiza*, San Luis Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, 1961.

En este sentido, como los místicos españoles, para Urquiza la muerte es la única vía a través de la cual realmente el hombre puede estar junto a la divinidad eternamente. Parafraseando los versos de santa Teresa: «Solo esperar la salida/ me causa dolor tan fiero, que muero porque no muero», escribe: «¿qué puedo ya buscar sino tus ojos?/ ¿qué desear, sino morir contigo/ por los caminos de tu sangre rojos?»²⁷.

Por otro lado, el sensualismo y la alusión al paisaje reflejan la influencia en Concha Urquiza del Modernismo, sobre todo, a través de la pluma de López Velarde y Othón. Así en su poesía hay una búsqueda constante de la perfección estilística y métrica, la creación de imágenes que arroben los sentidos, adjetivación y efectos rítmicos. No obstante, a diferencia de la obra de sus preceptores intelectuales, ella logra un tono más intimista y existencialista, consonante con el estilo de los Contemporáneos. En «La canción de Sulamita», el personaje femenino bíblico del Cantar de los Cantares aparece representado en dos planos: divino —el alma al encuentro de dios— y mundano —el deseo reprimido de la amada por el amante.

Yo, para no vestir mi vestidura,
no quise abrirte cuando Tú llamabas,
aunque con tiernos nombres me invocabas
desde la entraña de la noche pura.

Tú, asido de la negra cerradura,
las entrañas dormidas despertabas,
y mirra por la puerta destilabas
como un vaso colmado de amargura.

Llagado el cuerpo, despojado el manto,
en vano rondo la ciudad doliente
manchada de tu sangre y de mi llanto;

lumbre de antorchas y gemido ardiente,
el silencio llamándote quebranto,
hiero las sombras, y te miro ausente²⁸.

En el soneto anterior, destaca el animismo con que se presenta el cuerpo que aumenta en cada verso: del estado onírico al ardor por la ausencia del amado. Con esto hay una sublimación de lo corporal sobre lo espiritual. Frente a la tendencia mística de abolir la parte carnal del ser humano, Urquiza la vivifica a tal punto

²⁷ C. Urquiza, ob. cit., 2001, pág. 78.

²⁸ Ídem, pág. 55.

de sacralizarla. El yo lírico de «La llamada nocturna» ansia el encuentro corporal con el amado:

Así me llama por la noche en celo;
 mas ya lavé mis pies, ¿y su blancura
 pretenderé ensuciar hollando el suelo?
 Ya desnudé la leve vestidura,
 ya de la frente desprendí mi velo...
 ¡Dejad que llame entre la noche pura!
 ¡Dejad que llame por la noche en celo!²⁹

CONCLUSIONES

La poética de Urquiza revela el arduo quehacer de una mujer culta escindida entre la moral católica opresiva y un pensamiento más liberal. Tanto su vida, de su entusiasmo socialista a su pasión religiosa, como su poesía, en que se vislumbra un amor que vira entre lo espiritual y lo carnal a la divinidad, fueron un espejo de ello. Adepta al proyecto del humanismo, como escritora y docente defendió la centralidad de los clásicos grecolatinos, cristianos y modernistas en el quehacer intelectual. Fue una poeta de su tiempo que a la vez se adelantó a su época.

La divergencia entre un pensamiento católico y uno secular en la obra de Urquiza, asimismo, fue congruente con las acciones emprendidas por otras mujeres cultas en pro de la visualización de las mismas dentro del ámbito intelectual y críticas ante la imagen católica paternalista opresiva de lo femenino. Durante el cardenismo la lucha feminista abogó por la igualdad política, la reglamentación del trabajo doméstico y la supresión de la penalización del aborto. La época de Concha Urquiza fue la misma que la de Antonieta Rivas Mercado, precursora del feminismo mexicano, de la poeta Rosario Castellanos, de las pintoras Nahui Ollin y Frida Kahlo³⁰.

BIBLIOGRAFÍA

- ANAYA, J. V., «La poeta enamorada de Dios», en Urquiza, Concha, *El corazón preso*, México, Conaculta, 2001, págs. 11-24.
 BAGÚ, S., *La idea de dios en la sociedad de los hombres*, México, Siglo XXI, 1989.
 CABRERA, I.; SILVA, C., *Umbrales de la mística*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas/UNAM, 2006.

²⁹ Ídem., pág. 122.

³⁰ D. S. Dios Vallejo, «El movimiento feminista en el siglo XX», en *México en el siglo XX*, México, Archivo General de la Nación, 1999.

- CHEVALIER, J., *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1993.
- DÍOS VALLEJO, D. S. de, «El movimiento feminista en el siglo XX», en *México en el siglo XX*, México, Archivo General de la Nación, 1999, págs. 197-228.
- GARCÍA-BARÓ, M., *De estética y mística*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2007.
- HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LEÓN VEGA, M., «Concha Urquiza, poesía mexicana de amor a lo divino», en *Actas del XVIII Congreso AIH*, España, Centro Cervantes Virtual, págs. 196-203 (versión electrónica en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_027.pdf, consultada el 6 de octubre de 2012).
- MORQUECHO, B., «El humanismo católico, una tradición poética», en *Pininos '97*, n. 3, Pinos, Universidad Autónoma de Zacatecas, 2000.
- OSSOLA, C., «Caminos de la mística: siglo XVII-XX», en CIRLOT, V.; VEGA, A. (eds.), *Mística y creación en el S. XX*, España, Herder, 2006, págs. 13-62.
- SPERATTI PIÑERO, E. S., *Temas bíblicos y greco-romanos en la poesía de Concha Urquiza*, San Luis Potosí, Instituto Potosino de Bellas Artes, 1961.
- TAFOYA, J., «Lo erótico y lo divino: dicotomía y sexualidad en «Sonetos de los Cantares» de Concha Urquiza», en *ConNotas. Revista de crítica y teoría literarias*, v. ii n. 3, México, Universidad de Sonora, 2004, págs. 263-274 (versión electrónica http://www.connotas.uson.mx/connotas/index.php?option=com_content&view=article&id=164&tmpl=component&task=preview, consultada el 8 de mayo de 2013).
- URQUIZA, C., *Obras, poemas y prosas* (Ed. Gabriel Méndez Plancarte), México, Ábside, 1946.
- *El corazón preso*, México, Conaculta, 2001.
- ZAMBRANO, M., *El hombre y lo divino*, México, FCE, 1973.
- ZUÑIGA, A., «Espiral en Retorno, Aurora Reyes», en *I Encuentro Internacional Virtual Mujer e Independencias Iberoamericanas*, 2008 (Versión electrónica en <http://www.miradamalva.com/mujeres/araceli.html>, consultada el 8 de mayo de 2013).

CAPÍTULO 16

Traducir para crear: Alfonso Reyes y la literatura fantástica

CARLOS YANNUZZI REVETRIA
Universidad de Barcelona

INTRODUCCIÓN

La literatura fantástica de Alfonso Reyes ha sido poco reconocida por los escritores posteriores como fuente de inspiración. Lo que no impide valorar positivamente el trabajo del escritor mexicano como traductor, crítico y creador de literatura fantástica.

Se han confundido muchas veces las cualidades con el subgénero en sí. *Lo fantástico, lo maravilloso o lo extraño* son elementos integrantes de la literatura fantástica, pero también corresponden a muchas otras manifestaciones de lo literario en general. Es la presencia de todas esas cualidades o la articulación de diferentes maneras específicas de narrar (de las que se han ocupado T. Todorov, R. Ceserani o I. Bessiere, entre otros) las que configuran el subgénero. La delgada línea divisoria que distingue a la literatura fantástica ha impedido agrupar a muchos escritores bajo esta etiqueta por haber destacado en otros ámbitos de la ficción o el ensayo, como es el caso de Alfonso Reyes.

Como veremos a continuación, cierta obra del escritor mexicano se coloca más allá de toda duda razonable dentro del subgénero. Desde la traducción, pasando por la crítica para llegar a la creación, la obra de Alfonso Reyes recorre escenas de literatura fantástica que merecen una consideración para la crítica. Su relación con otros escritores como Borges le convierte en un promotor del género y un lector privilegiado de los textos de aquellos que sí han pasado como estandartes

de este tipo de narraciones. Lo que supuso para el propio Reyes una evolución y un cambio de su narrativa hacia una experimentación más profunda por las vías de *lo fantástico*.

1. SEMBLANZA DE CHESTERTON, POR ALFONSO REYES

De la labor exhaustiva de traducción (a la que se dedicó desde sus inicios en el *Ateneo de Juventudes*), los trabajos que han sido más difundidos y seguramente más editados son las traducciones de la obra de G.K. Chesterton: *Ortodoxia*, *El hombre que fue jueves*, *Pequeña historia de Inglaterra* y *El candor del padre Brown*.

Se ha reconocido el talento literario de Chesterton como el de un creador de novela negra, nada más alejado de su perfil. El talento narrativo de Chesterton se ajusta más al de un escritor de literatura fantástica. Como observa T. Todorov¹ el equívoco es lícito, porque existe una cierta proximidad entre ambos subgéneros². *El fantasma de Gideon Wise* es un paradigma de literatura fantástica, que pertenece a la serie de textos de *El candor del padre Brown*. Bioy Casares, Borges y Silvina Ocampo determinan que dos de los relatos que integran *El hombre que sabía demasiado* pertenecen al subgénero y lo incluyen en su célebre antología³.

Alfonso Reyes detecta en Chesterton las características propias de un escritor de literatura fantástica⁴. En la pequeña semblanza a modo de prólogo para su propia traducción de *The Man Who Was Thursday: a Nightmare* dice Reyes que «el contraste, el sistema de sorpresas (...) [es] su procedimiento mental» y «es también

¹ Me refiero aquí al inicio del capítulo tres de *Introducción a la literatura fantástica* donde se dice que la literatura fantástica «más que ser un género autónomo, parece situarse en el límite de dos géneros: lo maravilloso y lo extraño», y que «la novela negra parece confirmar esta situación», pues es un ejemplo de «lo extraño explicado». Cfr. TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, Traducción de Silvia Delpy, México D. F., Premia, 1981.

² El profesor Juan Herrero Cecilia ha dedicado un apartado de su libro sobre literatura fantástica a comprar ambos subgéneros. Para él, ambos coinciden en querer «llegar a la solución o explicación de un enigma», pero se distancia en el sentido final del esclarecimiento: la novela policíaca resuelve el misterio «para que triunfe la ley o la justicia» y la novela fantástica porque existe «una incógnita o un fenómeno misterioso que resulta inquietante». Cfr. HERRERO CECILIA, J., *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pág. 83.

³ Los textos son «El árbol del orgullo» y «La pagoda de Babel» en BIOY CASARES, A., BORGES, J.L., OCAMPO, S., *Antología de la literatura fantástica*, EDHASA, Barcelona, 2008, págs. 174, 175 y 176.

⁴ En más de un sentido, la novela policíaca es un modo de hacer literatura fantástica para Alfonso Reyes. En «El argentino Jorge Luis Borges», donde repasa la obra publicada hasta 1944 del autor, el escritor mexicano introduce un apartado sobre novela detectivesca en el que comenta tanto *Seis problemas para Isidro Parodi* como la *Antología de la literatura fantástica*, de la que se sirve para trazar una analogía entre los cuentos que allí se reúnen y los firmados por Bustos Domecq, que califica de «detectivescos». Cfr. REYES, A., *Obras completas IX*, Edición de Alfonso Reyes, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1959, pág. 308.

su procedimiento verbal»⁵. El sistema al que hace referencias es «lo fantástico», porque el contraste (el sistema de sorpresas) «es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento sobrenatural»⁶. Las obras de Chesterton están plagadas de elementos sobrenaturales, inexplicados, pues «quiere a toda costa hacer milagros»⁷. Reyes califica de «dominante mental» la «filosofía del milagro» de la obra del escritor inglés:

¿Cómo definir esa filosofía chestertoniana del milagro? Él mismo lo dice, y lo dijo antes de que la ciencia rectificara el sentido beato de la ley natural, sustituyéndolo por el de una mera probabilidad estadística. «No es argumento para la inalterabilidad de una ley —escribió— el que demos por aceptado el curso ordinario de las cosas. La verdad es que no contamos con la ley, sino que apostamos por ella». La verdad es una perpetua sorpresa, y la sorpresa es placentera, estimulante y provechosa. «Bienaventurado el que nada espera, pues recibirá una gloriosa sorpresa». En el drama de Chesterton, el Poeta dice a la Princesa: «La gente no desea tanto exceso de seguridad»⁸.

La suspensión de la ley en provecho de la humanidad (y de la verdad como sorpresa) define a Chesterton como «apóstol de las verdades a medias. Es decir, como un apóstol de la exageración. Y en verdad Chesterton, más que un paradojista, es un exagerado»⁹. Parece curioso que la «exageración» de la que adolece Chesterton sea un método relacionado con la exposición:

La exageración es también un método crítico, un método de conocimiento. (...) No temblemos: la exageración es el análisis, la exageración es el microscopio, es la balanza de precisión sensible a lo inefable¹⁰.

Justamente esa mirada a través del cristal de microscopio es la precisión contra lo inefable. Y la mirada y la exageración son dos premisas necesarias para lo maravilloso en la literatura fantástica:

Mirar a través de lentes permite descubrir otro mundo y falsea la visión normal; el trastorno es semejante al producido por el espejo. [...] La visión pura y simple nos descubre un mundo plano, sin misterios. La visión indirecta es la única vía hacia lo maravilloso¹¹.

⁵ Chesterton, G.K., *El hombre que fue Jueves. Pesadilla*, traducción y prólogo de Alfonso Reyes, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009, pág. 12.

⁶ Todorov, T., ob. cit., pág. 21.

⁷ Chesterton, G.K., ob. cit., pág. 10.

⁸ Reyes, A., «Chesterton y los títeres», *Obras completas XXII*, edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1989, págs. 291-293.

⁹ *Ibíd.*, pág. 13.

¹⁰ *Ibíd.*

¹¹ Todorov, T., ob. cit., pág. 90.

En síntesis, tenemos elementos suficientes para justificar que la obra de Chesterton tanea la literatura fantástica en mayor grado que la mera novela policiaca. Por eso, si bien siempre se amolda a los convencionalismos críticos de su época, Alfonso Reyes se aleja de la interpretación canónica del autor inglés y admite que «*El hombre que fue Jueves* es una novela policiaca, per una novela policiaco-metafísica, verdadera sublimación del género»¹². La novela policiaco-metafísica de Chesterton destaca por su ambigüedad, por la suspensión de la ley: «esta novela policiaca del universo, no hay delincuente, no hay delito. Dos fuerzas inocentes, casi amándose, se combaten. A veces creemos que se transforman la una en la otra»¹³. El prólogo es una justificación del carácter fantástico de *El hombre que fue jueves*. En su conclusión, Alfonso Reyes no podría dejarlo más claro:

El perseguidor y el perseguido cobran una significación inesperada, hasta convertirse en principios eternos del universo. Pero, por fortuna, nunca se pierde, por entre el laberinto de episodios más o menos simbólicos -simbólicos siempre— este sentimiento humorístico que legitima la introducción de elementos inverosímiles en el relato, y que permite al autor saltar fantásticamente del suceso humilde al comentario trascendental, sin perder el ritmo del buen humor¹⁴.

2. EPÍTOME DE LITERATURA FANTÁSTICA: TEMÁTICA Y TEORÍA

La literatura fantástica ha sido objeto de numerosas y muy interesantes obras de crítica literaria. De la más afamada obra de Todorov, que aquí he citado, hasta otras menos conocidas como la de Penzoldt,¹⁵ Jacquemin¹⁶ o Zondergeld¹⁷. Remo Ceserani¹⁸ arguye que es un subgénero «consciente» de sí y que es su propia exégesis¹⁹, lo que favorece la proliferación de teorías críticas sobre el tema.

Más allá de la vacilación pertinente del personaje y el lector en los relatos fantásticos, según Todorov²⁰, debemos preguntarnos por el sentido de este modo de narrar. Ceserani explica la ambigüedad del género como una «operación estratégica» en la que la historia narrada es fingida, pero habilita al narrador a decir «otra cosa»²¹. El choque «de modelos culturales que tuvo lugar con el paso del

¹² Chesterton, G.K., ob. cit., pág. 17.

¹³ *Ibid.*, pág. 18.

¹⁴ *Ibid.*, pág.17.

¹⁵ Penzoldt, P., *The Supernatural in Fiction*, Londres, Nevill, 1952.

¹⁶ Jacquemin, G., *La littérature fantastique*, París, Nathan, 1974.

¹⁷ Zondergeld, R. A. (ed.), *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt, Insel, 1993.

¹⁸ Ceserani, R., *Lo fantástico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.

¹⁹ Cfr. ob. cit., pág. 101.

²⁰ Cfr. ob. cit., pág. 31.

²¹ Ceserani, ob. cit., pág. 148.

siglo XVIII al XIX»²² ha permitido encontrar «una importante transformación del imaginario (...) y ha proporcionado nuevas estrategias representativas», según Ceserani²³. Como dice Maupassant, citado en *Lo fantástico*, es el «escepticismo cognoscitivo»²⁴ el procedimiento o tema que mejor caracteriza a la literatura fantástica:

El escritor ha encontrado efectos espantosos por el procedimiento de quedarse en el umbral de lo posible, arrojando los espíritus a la duda, a la turbación. El lector, indeciso, ya no sabe, pierde el estribo (...) debatiéndose otra vez en una confusión aún más angustiosa y alucinante como en una pesadilla²⁵.

La «experiencia de la duda y de la aventura cognoscitiva» es la vacilación temática de Todorov, pero elevada a teoría epistémica. Para el escritor italiano esas «áreas fronterizas» en las que se coloca *lo fantástico* tienen un sentido histórico dado por la oposición entre la nueva cultura dominante y la otra arcaica en retirada²⁶.

Por su parte, el profesor Herrero Cecilia ha intentado recoger las teorías que esbozan la literatura fantástica como una lucha de opuestos. Esa contraposición violenta permite que el relato fantástico instaure y haga posible un tipo particular de relación con el mundo:

Más allá de los objetos y de los acontecimientos banales está operando supesta «otras leyes», pero estas permanecen «misteriosas y por tanto angustiosas, porque el texto no nos permite nunca acceder a ellas»²⁷

La perspectiva histórica en Herrero es igual de importante que en Ceserani, pero el sentido es el contrario. Si en el italiano la nueva ciencia se mofa de las tendencias arcaicas de la cultura tradicional, para el español la estética de la literatura fantástica «supone un sutil desafío a la mentalidad “racionalista” del hombre moderno y un cuestionamiento del imperio absoluto de la razón»²⁸. Lo fantástico es visto como reacción espiritual e irónica frente al absolutismo de la razón crítica. La literatura fantástica se descubre como la apuesta artística más idónea para expresar la crisis de un individuo que siente su escisión interior (la temática del doble) y que ve cómo la ciencia no ha podido encontrar aún hoy una explicación (más aún, una cura) a la seducción y al enigma del mal (la temática

²² *Ibíd.*, pág. 149.

²³ *Ibíd.*

²⁴ La expresión es de Ceserani, Cfr. ob. cit., pág. 149.

²⁵ Maupassant, G. de, *Le fantastique*, en *Chroniques*, 2 vol. 10/18, París, 1980, vol I, pág. 257. citado en Ceserani, *Ibíd.*, págs. 78 y 79.

²⁶ *Ibíd.*, pág. 150.

²⁷ Herrero Cecilia, J., ob. cit., pág. 59.

²⁸ *Ibíd.*, pág. 51.

de lo diabólico)²⁹ es la literatura fantástica. Por tanto, su objetivo es «expresar lo numinoso cuando ya no se cree»³⁰, el sentido inverso al planteado unas líneas más arriba: «a través de la impresión de realidad que produce la ficción literaria, hacerle dudar de su incredulidad». La verdad ordinaria se desfigura para ir a la creencia original, al lugar del mito fundacional. El relato fantástico cambia la relación con el mundo ordinario y critica el realismo literario —sostiene Herrero—, «porque en este género la realidad se convierte en algo problemático para el sujeto»³¹.

En cualquier caso, para una descripción técnica o temática de la literatura fantástica podemos encontrar bastante unanimidad entre las diversas corrientes. Destaco las de Ceserani por considerarlas las más extensas y sistemáticas:

A. En cuanto a procedimientos narrativos:

1. La narración en primera persona.
2. Explotación de la capacidad creativa del lenguaje.
3. Implicación del lector.
4. Paso de un umbral o frontera concreto como punto de inflexión narrativo.
5. La falta —«la elipsis»— (como modo de generar ambigüedad o vacilación).
6. La teatralidad.

B. En cuanto a sistemas temáticos:

1. La noche, lo oscuro el mundo tenebroso e inferior.
2. La vida de los muertos.
3. La locura.
4. El doble.
5. La aparición de lo ajeno, de lo monstruoso, de lo no cognoscible³².

Cabe destacar que Ceserani insiste en que estos elementos por separado pueden existir y existen en otros géneros. Pero son su preeminencia en la literatura fantástica y su refuerza simbólica las que les permite admitir esta la lista como características estructurales³³.

²⁹ Cfr. *Ibíd.*, pág. 51.

³⁰ Llopis, R., *Antología de cuentos de terror*, Madrid, Alianza, 1981, págs. 9-10 en Herrero Cecilia, J., *ob. cit.*, pág. 55.

³¹ *Ibíd.*, pág. 56.

³² Los elementos listados en el apartado A se encuentran en las páginas 101 a 113, y los citados en el de apartado B entre la 113 y la 128. Cfr. Ceserani, R., *ob. cit.*

³³ Pudorosamente, me he permitido aquí elidir algunos elementos listados de Ceserani por no poder justificarlos como «fuerzas simbólicas» referidas al subgénero, sino como temas centrales de cualquier literatura con valor crítico.

3. SOBRE LITERATURAS DE LO FANTÁSTICO. CRÍTICA DE ALFONSO REYES

Por su parte, en la «Primera Tríada Teórica: Historia, Ciencia de lo real y literatura» de *El deslinde*, obra capital de la teoría literaria de Alfonso Reyes, la estructura de la ficción se divide en cincuenta y nueve funciones. Hacia el final de esta minuciosa descripción temática encontramos el estudio que aborda la relación entre novela y ciencia. De esta unión, dice Reyes, podemos distinguir cinco tipos diferentes de resultados *ficcionales*. Es el cuarto tipo el que más nos interesa: «el caso más general de la novela científica aparece cuando la tocan la fantasía y el propósito de anticipaciones. Aquí es ya manifiesto el aprovechamiento del interés estético (o, especialmente, patético)³⁴. Como se advierte, la visión de Reyes deja a un lado lo histórico y los elementos dialécticos de la estructura de lo fantástico. Siempre pormenorizado, su análisis es sobre las obras en sí mismas, sobre los fundamentos estrictos de las obras de literatura fantástica, por eso ve como cierto paradigma este subgénero, porque «la novela fantástica representa un esfuerzo de emancipación de lo histórico hacia lo puramente literario»³⁵.

En el apartado de «Supuestos fantásticos», el quincuagésimo sexto de la función ancilar, Alfonso Reyes da siete casos (formas) de literatura fantástica. A diferencia de la novela de misterio esta es más poética y atractiva, pues no explota el miedo y el asombro funcional, sino que supone un ejercicio literario en sí mismo (el género consciente de Ceserani). Esas siete categorías son: 1) tipos místicos. Los viajes psíquico-estelares; 2) tipos sonambúlicos-espiritistas³⁶, en los que el personaje es embaucado por el sueño o por la hipnosis; 3) tipos filosóficos-psicológicos, que suponen una investigación «sobre las posibilidades epistemológicas»; 4) tipos físico-matemáticos, donde la combinación matemática o la formulación de teoremas físicos intervienen en la lógica de la narración; 5) tipos lógico-policiales (si bien, este grupo de novelas a veces concluye en la «simple aventura»; es realmente interesante para Reyes por su insistencia en «el placer de la investigación lógica», en el «contentamiento estético de la razón bien conducida», que supone el placer de la paradoja); 6) tipos mágicos (entendida la magia como prehistoria de la ciencia); forma en la que el folklore, la superstición y la fantasía pura chocan con la «fertilización científica». Y 7) los tipos naturalistas que encierran todas las sagas (históricas y modernas) de «Robinsones y paraísos»³⁷.

³⁴ Reyes, A., *Obras completas XV*, edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D.F., Fondo de Cultura Económico, 1980, pág. 135.

³⁵ *Ibid.*, pág. 135

³⁶ No puedo dejar pasar que a esta tipología atribuye Kathaleen N. March el relato «La cena» del propio Alfonso Reyes, que considera un ejemplar paradigmático de literatura fantástica. Cfr. «Alfonso Reyes y el relato fantástico», pág. 109, en *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios/4*, Instituto de cooperación iberoamericana, Madrid, octubre de 1989, páginas 103-112.

³⁷ Toda la seriación con sus ejemplos se puede encontrar en Reyes, A., *ob. cit.*, págs. 136-140.

Reyes entiende la literatura fantástica como un modo de «ficción de lo real»³⁸. La ficción de lo real, «lo inventado con elementos reales», que es una forma de explicar «lo extraño» enunciado por Todorov es la clave de la literatura fantástica, pues se trata de fabricar lo inverosímil «con elementos que me preste la realidad», que al mismo tiempo es la que habilita el efecto de indecisión en los personajes y el lector. Si ficción de ficción es la definición de la literatura (para Reyes), ficción de lo real (de esta gran ficción que es lo real) debería ser la definición de literatura fantástica³⁹.

4. RECORRIDO HISTÓRICO POR LA LITERATURA FANTÁSTICA EN HISPANOAMÉRICA

Nada de lo comentado hasta este momento impide afirmar el conocimiento sobre literatura fantástica de Alfonso Reyes. Los comentarios y las traducciones a su cargo son buena muestra de ello. Sin embargo, Augusto Monterroso ha afirmado que «la literatura fantástica no gozaba en México de mucho favor» y que «su existencia era bastante marginal»⁴⁰. Sorprende aún más cuando leemos que a su juicio Alfonso Reyes no concreta ni define la literatura fantástica «ni como una parcela de la literatura, ni como corriente estética establecida, ni, en fin, como algo que estuviera ahí para ser tomado en cuenta, por su propio derecho, a la hora de estudiar y cercar los fenómenos literarios en general»⁴¹. No he podido llegar a comprender los motivos y argumentos en los que Monterroso se basa para defender esta postura. No es correcto decir que Reyes no hable de teoría fantástica⁴², pero sobre todo es totalmente incorrecto afirmar que dicho subgénero no gozara de antecedentes suficientes en México.

La tradición de relatos propios del subgénero es amplia y evoluciona considerablemente entre el final del siglo XIX e inicios del XX, como muestran las dos

³⁸ *Ibid.*, pág. 200.

³⁹ *Ibid.*, págs. 201-203.

⁴⁰ Monterroso, A., «La literatura fantástica en México», pág. 181, en Morillas Ventura, E. (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, págs. 179-187, 1992.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Quiero defender la veracidad de lo expuesto sobre la crítica de Reyes y sus comentarios sobre literatura fantástica más allá de mi perspectiva. Aquí recojo una serie de trabajos que no he podido tratar en profundidad, pero que redundan en entender a Alfonso Reyes como un autor de literatura fantástica y como un comentarista del subgénero: VALENCIA, É., *La invitación. Alfonso Reyes y la literatura fantástica*, Coahuila, Universidad Autónoma de Coahuila, 2009, March, K. N., «Alfonso Reyes y el relato fantástico» en *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios/4*, Madrid, Instituto de cooperación iberoamericana, Octubre de 1989, págs. 103-112; Madrigal Rodríguez, M. E., «Espejismos y una sombra en «La cena» de Alfonso Reyes» en *Literatura mexicana*, México D. F., Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. 18, núm. 2 (2007); Robb, J. W., «La cena de Alfonso Reyes, cuento onírico...», Instituto Caro y Cuervo, México D. F., 1981, entre otros.

antologías *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*⁴³ y *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*.⁴⁴

A grandes rasgos, la literatura fantástica romántica es una reacción ante el «problema gnoseológico para los personajes y/o narradores ubicados en un plano homólogo al lector»⁴⁵. Es en los cuentos y en los relatos donde se enciende más notoriamente la literatura fantástica, cuya tendencia en la Hispanoamérica romántica es «a exponer más bien la simple ruptura de las leyes metafísicas o naturales». Será con la llegada de las primeras traducciones y lecturas de Hoffman y Poe, donde el relato fantástico del siglo XIX hispanoamericano alcance su modernidad. El movimiento hacia «la vida cotidiana de las ubres modernas» o a «la conciencia fragmentada del sujeto contemporáneo» a nivel temático servirá para «ir despojándose de los componentes más fantasmagóricos»⁴⁶.

Si podemos datar el origen de la literatura fantástica en Hispanoamérica con el relato «Gaspar Blondín» (c.1858) del ecuatoriano Juan Montalvo (1832-1889) tal y como deja establecido Oscar Hahn en *El cuento fantástico Hispanoamericano en el siglo XIX. Estudio y textos*⁴⁷, en el contexto mexicano, los *Cuentos del General* (1896) de Vicente Rivera Palacio son otro ejercicio romántico muy próximo a la literatura fantástica, especialmente el «Matrimonio desigual» como destaca Martínez en su antología.

En el Modernismo la crisis de la realidad unida a la indagación introspectiva y a la afirmación de la propia experiencia como único medio de conocimiento propaga «la ciencias ocultas»⁴⁸ y el interés por el más allá: «la muerte como extrañeza radical se prestará a las elaboraciones fantásticas más diversas». Las fuerzas planetarias y los poderes oscuros abordarán a los personajes y al narrador que deberá padecer la «tentación y deseo del mal». La colocación de la poética por encima de la vida introducirá elementos como «lo abyecto estetizados en los cuentos fantásticos modernistas», la «radicalización de la crueldad» y la «mezcla del deseo carnal y fruición del homicidio» o la visión perturbada del deseo y de la sexualidad⁴⁹. En cuanto a México, el nombre de Amado Nervo destaca en la producción literaria del subgénero con *Cuentos misteriosos*⁵⁰. Carlos Díaz Dufoo publica *Cuentos nerviosos*, que es todo un catálogo de ese interés por las ciencias de lo oscuro, los fenómenos psicossomáticos y, en general, las experiencias inexplicables⁵¹.

⁴³ Martínez, J. M., *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011.

⁴⁴ Phillipps-López, D., *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 2008.

⁴⁵ Martínez, José María, *Ibíd.*, pág. 20.

⁴⁶ *Ibíd.*, pág. 62.

⁴⁷ México, Coyoacán, 1997.

⁴⁸ Phillipps-López, Dolores, *ob. cit.*, pág. 41.

⁴⁹ *Ibíd.*, pág. 43.

⁵⁰ De este conjunto de relatos destaca «La novia de Corinto», por ser un buen ejemplo de literatura fantástica.

⁵¹ *Ibíd.*, pág. 40. Allí también destaca «El dictado del muerto» (1901) de Rubén M. Campos.

A partir de esta tradición literaria nacional Alfonso Reyes creará su propio estilo de literatura fantástica. Como recopilador y estudioso de la literatura sabrá ser crítico con este legado, y como escritor desenvuelto en todos los géneros aporta su estilo propio al relato fantástico. La América de Alfonso Reyes (pero sobre todo su México añorado) será la de la eclosión de las publicaciones de Poe y Hoffman, que él condimentará con su particular interés y estudio de Maupassant, Mallarmé y Baudelaire. Influencias que junto a las teorías ocultistas de Blavastky, Schuré y Mesmer le servirán para erradicar el positivismo que pudiera haber aprendido en la educación institucional de la sociedad mexicana⁵².

5. EL RELATO FANTÁSTICO DE ALFONSO REYES

En tres de los veintiséis volúmenes de la obra completa de Alfonso Reyes he podido hallar relatos, ficciones o textos minúsculos de literatura fantástica. El total de relatos propiamente dicho se establece en treinta, no obstante, la afición de Reyes por los géneros híbridos a medio camino entre cálculo y ensayo, entre ensayo y relato, entre poesía y cuento desfiguran esta cifra y, sobre todo, el sentido de su obra para la crítica. *Obras completas XXIII* con el subtítulo *Ficciones* reúne la mayoría de cuentos del autor, menos los que se hallan en *El plano oblicuo* recogido en *Obras completas III*, y el texto fragmentario de *Los siete sobre Deva* que se encuentra en el tomo XXI. Allí, en ese catálogo babilónico —en sentido borgeano— se puede acceder a la galería más variada de ejemplares de literatura fantástica. Hay que comprender dos consideraciones previas: primero, el carácter fragmentario —casi de taller— de la obra de Alfonso Reyes, que encuentra en el cuento y el relato breve una forma de exposición, más que la adecuación a un género; segundo, la voluntad lúdica del autor, que experimenta con el lenguaje y con las ideas nuevas formas de expresión y visión del mundo. Toda la obra de Alfonso Reyes se traza con la provisionalidad del experimento, que es la verdadera grandeza de sus textos.

En el extenso catálogo encontramos la típica vacilación paradigmática entre sueño y realidad, instantaneidad y fantasía que pertenece al subgénero, como es el caso de «La cena»⁵³, quizás el más célebre y estudiado texto de Reyes a este respecto. También esa experimentación más modernista entre el deseo sexual casi diabólico que azota las húmedas y calurosas noches de verano caribeño de la serie protagonizada por Almendrita, un mujer soltera con una pasión inagotable⁵⁴. El citado y comentado relato de «La mano del comandante Aranda», un homenaje a Maupassant, donde la extremidad de Benjamín Aranda cobra vida propia. Otros relatos más relacionados con la experimentación psicodélica: «De cómo Chamis-

⁵² March, K. N., ob. cit., pág. 103, loc. cit., págs. 103-112.

⁵³ Reyes, A., *El plano oblicuo* en *Obras completas III*, edición y notas de Alfonso Reyes, revisión de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1996.

⁵⁴ Ídem. «La venganza creadora», en *Obras completas XXIII*, Edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1994, págs. 90 y sigs.

so dialogó con un aparador holandés». Incluso un viaje por la geografía del País Vasco para crear doblemente la realidad, con todos sus campos, montañas y su ría Deva⁵⁵. «Antonio duerme» o «De algunos posibles progresos» son muestras de esos relatos fantásticos en los que los viajes a mundos extraños solo ocurren en los momentos de hipnosis o sueño⁵⁶.

Pero es la serie de textos «Transiciones con Teodoro Malio»⁵⁷ a la que presto más atención por considerarlo un ejercicio realmente valiente. Este incatalogable texto escrito entre 1928 y 1948 recogido en *Ancorajes* no puede fecharse de manera más exacta, así aparece en el volumen XXI de las obras completas del autor mexicano como una de esas obras publicadas en diversos lugares y momentos. El pequeño artefacto literario está compuesto por seis *transiciones*: «Cómo vino y cómo se fue», «El espejo de Husserl», «El hotel Groethuysen», «Las dos “emes”», «Un sueño de Teodoro Malio» y «El pecado de la virtud». Su estructura y el léxico utilizado ya muestran las pretensiones de Reyes con este texto: encontrar lugares comunes a la literatura fantástica. La búsqueda de espacios transicionales como el espejo y el sueño, la aparición y desaparición, una forma de expresar esa ambivalencia propia del subgénero. «Transiciones con Teodoro Malio» se presente en una doble ambigüedad: el sobrino del profesor Fulgencio Planciades⁵⁸ es presentado a Alfonso Reyes (narrador en primera persona del texto) como imagen, que solo aparecerá realmente tras la muerte del supuesto profesor. Su presentación ya es misteriosa, no solo por no conocerse ni «en efigie», sino por ser traído por «las borrascas de la guerra»⁵⁹.

El recorrido histórico de la literatura fantástica en Hispanoamérica de una u otra manera se ha entendido como un enfrentamiento. El saber establecido o fijo contra una forma de pensamiento nueva. Alfonso Reyes supera la concepción dialéctica de la literatura fantástica. En su caso, como en el de Borges, la voluntad por el subgénero radica en la experimentación. Ambos se plantean fríamente la creación literaria, con rigor ensayístico y como híbridos entre géneros. «Transiciones con Teodoro Malio» resultan ser un conjunto de relatos fantásticos basados en la filosofía⁶⁰.

Las diferentes corrientes y posturas filosóficas son rebatidas *ad absurdum* o defendidas rigurosamente dentro de una trama en la que Teodoro Malio y Alfonso Reyes debaten sobre experiencias pasadas o situaciones surgidas desde lo

⁵⁵ Cfr. «Ahora los tres», *Los siete sobre Deva*, págs. 6 y ss. en *Obras completas XXI*, Edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 2000.

⁵⁶ Cfr. Ídem., *Obras completas XXIII*, *loc. cit.* Debo señalar la semejanza en cuanto al contenido entre: «De algunos posibles progresos» y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius» de Borges, en los que por traspasar un umbral o soñar despierto el narrador en primera persona conoce una civilización hiperracional que anhela reconstruir.

⁵⁷ Reyes, Alfonso, *Obras completas XXI*, págs. 107 y sigs.

⁵⁸ Nombre tomado de Fabius Planciades Fulgentius (sobre finales del siglo v / principios del siglo vi) fue un gramático latino a quien se le atribuyen, entre otras obras, el texto *Mythologiarum libri iii*, una colección de mitos de corte estoico y neoplatónico.

⁵⁹ *Ibid.*, págs. 107.

⁶⁰ La función tercera de las siete que el plantea en relación con las ciencias.

más prosaico de su vida diaria. El narrador en primera persona pone a Malio ante un espejo para refutar la *ἐποχή* (epojé) husserliana⁶¹, o explica la utilidad de los hoteles para acabar haciendo una defensa de las posibilidades del conocimiento apriorístico y de la universalidad de la idea (Platón).⁶² Todo bajo la premisa de la vacilación fantástica, propia del subgénero, en la que el lector se queda despojado de argumentos emanados de la razón, justamente siguiendo los argumentos racionales y lógicos del texto, que solo le permiten admitir una forma de escepticismo transitorio exclamando «yo soy yo, yo mismo, y nada más»⁶³.

BIBLIOGRAFÍA

- BIOY CASARES, A., BORGES, J. L., OCAMPO, S., *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, EDHASA, 2008.
- CESERANI, R., *Lo fantástico*, traducción de Juan Díaz de Atauri, Madrid, Visor, 1999.
- CHESTERTON, G.K., *El hombre que fue Jueves. Pesadilla*, traducción y prólogo de Alfonso Reyes, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009.
- HERRERO CECILIA, J., *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- JACQUEMIN, G., *La littérature fantastique*, París, Nathan, 1974.
- MADRIGAL RODRÍGUEZ, M. E., «Espejismos y una sombra en “La cena” de Alfonso Reyes» en *Literatura mexicana*, México D. F., Centro de Estudios Literarios, Instituto de Investigaciones Filológicas, vol. 18, núm. 2 (2007).
- MARCH, K. N., «Alfonso Reyes y el relato fantástico» en *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios/4*, Madrid, Instituto de cooperación iberoamericana, octubre de 1989, págs. 103-112.
- MARTÍNEZ, J. M., *Cuentos fantásticos del Romanticismo hispanoamericano*, Madrid, Cátedra, 2011.
- MORILLAS VENTURA, E. (ed.), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Siruela, 1992.
- PENZOLDT, P., *The Supernatural in Fiction*, Londres, Nevill, 1952.
- PHILLIPPS-LÓPEZ, Dolores, *Cuentos fantásticos modernistas de Hispanoamérica*, Madrid, Cátedra, 2008.
- REYES, A., *Obras completas III*, edición y notas de Alfonso Reyes, revisión de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1996.
- *Obras completas IX*, edición de Alfonso Reyes, México, Fondo de Cultura Económico, 1959.
- *Obras completas XV*, edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1980.

⁶¹ *Ibíd.*, págs. 108-112.

⁶² *Ibíd.*, págs. 112-117.

⁶³ *Ibíd.*, pág. 118.

- REYES, A., *Obras completas XXI*, edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 2000.
- *Obras completas XXII*, edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1989.
- *Obras completas XXIII*, edición de Ignacio Mejía Sánchez, México D. F., Fondo de Cultura Económico, 1994.
- TODOROV, T., *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, México D. F., Premia, 1981.
- VALENCIA, É., *La invitación. Alfonso Reyes y la literatura fantástica*, Coahuila, Universidad Autónoma de Coahuila, 2009.
- ZONDERGELD, R. A. (ed.), *Phaïcon. Almanach der phantastischen Literatur*, Frankfurt, Insel, 1993.

CAPÍTULO 17

Un etno-mago-dramaturgo de El Jicaral

ANTONIO GUERRA ARIAS



Etnodrama de curación dibujado por un niño de El Jicaral

Para viajar al universo simbólico de un curandero de *Nuun Tiaxin*, El Jicaral, una comunidad indígena en la mixteca baja del estado de Oaxaca en México, se requiere un espacio narrativo. Así se puede imaginar un evento ritual y crear una ficción cultural para acercarnos al pensamiento mágico que el racionalismo colonialista no ha podido conquistar. Usaremos el dispositivo de lectura que sugiere Weisz para lograrlo. Este instrumento de interpretación de textos sagrados no es en ningún caso una herramienta epistemológica que intenta desaparecer al curanderismo con su hermenéutica. Renunciamos en este discurso todo deseo

de apropiación y nos disponemos a realizar un ejercicio para acercarnos a comprender un mundo ajeno a nuestro conocimiento con el fin de aumentar nuestro léxico corporal. Nos alejaremos de nuestro racionalismo y utilizaremos nuestras propias capacidades corporales y mentales para comprender que el curandero es un etnodramaturgo, un lector y escritor de textos vivos que habitan el cuerpo del enfermo (Weisz 2005:71-75).

«Los textos somáticos» representan una construcción metafórica que activa de manera imaginaria un proceso en el que participa un hermeneuta: el chamán y un texto «vivo» que habita en el paciente que recurre al chamán. Esta manera de concebir el chamanismo no coincide con descripciones que pretenden explicar al chamanismo. Nosotros admitimos que nuestro acercamiento imagina eventos culturales y obtiene una ficción cultural. Esto quiere decir que el chamanismo es un mundo al que solo tenemos acceso en el espacio narrativo. Entendemos el chamanismo como un complejo tejido de maniobras rituales —en la creación de textos somáticos— que se activan durante ceremonias curativas y también en rituales de fertilidad. Es necesario aclarar que nuestros ejercicios en este campo no pueden considerarse más que un modesto dispositivo de lectura y no una herramienta epistemológica que pretenda con su ferocidad hermenéutica hacer desaparecer al chamanismo (Weisz 2005, 71).

Esta exposición intenta distinguir entre la figura del dramaturgo que nació en Grecia y el etnodramaturgo de El Jicaral; colocamos por un lado, una dramaturgia ligada a la escritura, la razón, un lenguaje monológico y lo fragmentario, y en otro, una etnodramaturgia mágica, una representación corporal tejida a una cultura oral, un lenguaje analógico y lo holístico. Para ello aplicaré algunos conceptos de la teoría de la representación de Gabriel Weisz Carrington al rito de curación de la comunidad de *Nuun Tiaxín*.

El curanderismo, es una literatura ilegítima, algo no serio. Un arte que se sale de los cánones del texto escrito y que no cuadra con las categorías de nuestras culturas. Para la cara fea y racista de nuestros centros educativos resulta amenazante y muchas veces es excluido.

La propuesta de Weisz es estudiar los textos del curandero desde una postura marginal frente a una cultura central que solo reconoce ciertos textos como válidos; el etnotexto incomoda pues amenaza la unidad del grupo de la cultura dominante. El curanderismo se coloca entonces en una posición que cuestiona una colonización conceptual, «conductas e ideologías que se alimentan de la estrategia totalizadora». Es una colonización que trasciende el ámbito europeo, se relaciona al poder y a la posición dominante. Así se crea el terreno de la literatura (Weisz 2005, 102-103).

El curanderismo representa el lenguaje de la otredad que desata una violencia contra el discurso racionista, el cual identifica lo mágico con lo patológico. tampoco se pretende tomar una postura polarizada con una solución fundamentalista (Weisz 2005, 104).

El etnodrama es un término que utiliza Weisz para diferenciar la representación teatral de la representación ritual, mágica. Weisz concibe al etnodrama como parte de un gran proyecto que denomina *Antropología del Conocimiento*, que estudia las soluciones imaginarias para explicarse la formación del mundo, del universo y de los rituales inscritos en todas las grandes culturas antiguas (Weisz 1994, 29).

Esta teoría es una especie de cisma que se separa de los *performance studies*, los estudios de la representación. Los principales exponentes de esta teoría son Schechner, director y académico de teatro y Turner, antropólogo, hijo de una actriz de teatro. Antropología y teatro convergen. Se traslada el teatro a la antropología y la antropología al teatro. Ya no se utilizará el teatro como metáfora para entender el comportamiento humano. Se estudiará el fenómeno de la *representación* en cuanto tal. Así se analizará muchas representaciones desde el molde de teatro. Sin embargo Weisz, alumno de Schechner, Turner y Kirby (autor de una teoría del origen chamánico del teatro), no estará de acuerdo y poco a poco irá perfilando varios elementos para ir construyendo lo que llamará después, la *teoría de la representación etnodramática*.

En 1981 Weisz junto a Nuñez y Zorrilla funda en la Universidad Nacional Autónoma de México un Seminario de Estudios Etnodramáticos para estudiar los eventos de representación relacionados al ritual, al culto, a la magia, a la danza, la fiesta y el juego. El objetivo de estos estudios fue exponerse a formas de percibir la realidad distintas a la occidental.

Se comienza creando herramientas de análisis a estos fenómenos, efectuando trabajo de campo en alguna comunidad indígena, se registran vídeos, grabaciones y fotografías, se localiza bibliografía y con la asesoría de un grupo interdisciplinario comienzan a analizar los eventos etnodramáticos. Al final se realizan eventos para-teatrales para experimentar con las técnicas corporales (Weisz, Zorrilla, 1981).

El primer fruto del seminario es un pequeño catálogo llamado *Cerebro Ritual*. Ahí se lanzará la hipótesis de Weisz del *origen chamánico del teatro*. El marco teórico del comportamiento ritual según Weisz se define de la siguiente forma: Compartimos una *inteligencia biológica* con otros seres vivos. Este proceso, organiza la información cognitiva y orgánicamente. La inteligencia se dividió en dos: monológica y analógica. La primera es producto del desarrollo cultural de Occidente, una actitud lineal y fragmentaria, parecida a las ciudades y a nuestra relación con la naturaleza. «[N]os referimos a un mundo cognoscitivo que hemos clarificado para poder recabar fenómenos inteligentes parcializados». La analógica concibe al entorno de forma holística y dentro de un sistema mítico-ritual. El medio ambiente juega un papel importante en el hacer humano y sobrenatural. La cultura analógica se subdivide en la actitud del cazador y la del recolector, ligadas entre sí. El cazador explora un hábitat de imágenes y colores, lo enfrenta, lo explica y se compromete con él y los peligros de acechar a la presa. El recolector en cambio, es sedentario, busca un equilibrio entre su persona y la naturaleza por medio de la contemplación.

El origen del teatro según Weisz surgió dentro del cuerpo narcotizado del chamán y su representación mental. Nace cuando una imagen interior se condensa

en un texto para ser representado por encima de la piel. El dios griego, en vez de estar dentro de la mente-cuerpo del chamán sale a la superficie y viste al actor. La visión chamánica se reconstruye con máscaras, voz y coturnos. Los diálogos de personificaciones somáticas que se producían por enteógenos (sustancia para provocar un raptó divino) cobraron otra vida a través de la voz y el cuerpo del actor. La catarsis era antes una implosión fisiológica producida por la sustancia psicoactiva; en la tragedia se logra una liberación emocional de terror proyectada hacia un público que se compadece. Estos orígenes del teatro pueden compararse al *etnodrama*. La hipótesis del seminario etnodramático es que el teatro intenta reconstruir este mundo visionario con técnicas dramáticas en la edad de bronce. Un grupo de helenos se reúnen para representar a Dionisio, Demeter y Perséfone. El personaje trágico formal (siglo V a. C. Grecia) entra en contacto con la muerte, sufre un trauma y es purificado con la catarsis. Término que significa a la vez alivio espiritual y expulsión provocada por sustancias nocivas. La droga en el chamán funciona como curación e implosión fisiológica. Posteriormente la catarsis en el teatro se convirtió en una droga intelectual que produce compasión, terror y una liberación emocional (Weisz 1984, 5).

El método del cerebro ritual puede resumirse así: El contenido del pensamiento ritual parte de un concepto biológico que puede ser estudiado por la neurofisiología. Las técnicas psicocorporales constituyen la estructura del pensamiento tribal inscrito en el evento ritual. Algunos eventos y figuras teomórficas están relacionadas a fenómenos perceptuales y corporales sobre todo en la etapa oral. Aquí aparecen elementos prototeatrales con códigos de representación. Surge la escritura y estos códigos se convierten en teatro, una estructura más racional. El ritual del peyote huichol contiene dichos elementos proteatrales y técnicas corporales.

Para Weisz, Artaud, es el primer artista corporal que busca entablar un diálogo con la otredad para recuperar la libertad y salud corporal, (Weisz, 1992). Curiosamente, al igual que los indios, percibe en las montañas de la sierra tarahumara un lenguaje inscrito en las montañas. Ha alterado su percepción y ha encontrado en su cuerpo un nuevo lenguaje que le brindan los *rarámuris* (Weisz 1994, 87). El rompimiento con la escritura de su cultura es de tal magnitud que se le encierra como un loco.

Concebimos los lenguajes telúricos como iconos subjetivos que el chamán manipula y posteriormente elabora, aprovechando los estímulos sensibles y una comunicación con su mundo inconsciente. Así es como el chamán adopta la identidad de un lector de signos telúricos y psíquicos, cuyo fin es comprender la naturaleza de la enfermedad (Weisz 1994, 173).

Los orígenes del teatro también pueden compararse al etnodrama mixteco que se representa en la mente de los mixtecos y su ecología; escriben y leen mental y corporalmente todos, el curandero, el enfermo, los vivos y los muertos de la comunidad, y los seres de la naturaleza como la lluvia, el viento, el sol, la

montaña, el río, el espíritu del monte, el demonio que enferma del estómago, el mal aire, la mala noche, la avispa, la serpiente, la brujería, el conflicto, el enojo, el demonio, el miedo...etc. Los seres naturales, sobrenaturales, los miembros de la comunidad vivos y muertos, escriben en el cuerpo de un individuo un texto y este cae enfermo. El curandero tendrá que entrar en trance para descubrir al autor, al etnodramaturgo que gestiona el drama en el cuerpo del enfermo. Su función en un primer momento es ser el detective que busca al autor de ese desenfoque, disonancia, distorsión, desabor o desodorio corporal.

En el Jicaral el enfermo acude al *ra tu'va* (el curandero) porque «sabe» y «el doctor no sabe». En este «escenario» comunitario se representa una dramaturgia somática. El hombre que aprendió la palabra de bienestar, el *ra tu'va* sabe leer los textos etnodramáticos escritos en el cuerpo del enfermo y descubrir al autor responsable; las enfermedades no son objetos, ni datos, ni números, sino personificaciones somáticas, entidades invisibles, es decir representaciones corporales de emociones positivas o negativas, algunas veces ligadas a un fenómeno natural. Con la vida de estas personificaciones culturales ligadas a espacios y tiempos concretos se construye una historia corporal, (Weisz, 1996). Por ejemplo en El Jicaral vive *taniokó*, un demonio que causa fiebre estomacal, gas o diarrea; *yukan*, un ser que causa conflictos maritales; *tachí*, un aire malo, tonto, destructor; *kuiñu*, una enfermedad que hincha el cuerpo; *ñüu*, una mala noche, *ni'yuvi* o *niyu'u*, la enfermedad del espanto o susto; *nima*, el dueño del hombro de la montaña, el del pie del árbol, el que está debajo de la piedra, el que está en la punta o cabeza del aire, *nima*, un difunto ligado a un espacio o elemento de la naturaleza, el que murió por un rayo, el que lo mató un árbol o una piedra, el que se ahogó en el río, el que se le atoró la comida.

Estas personificaciones corporales son soluciones imaginarias de la enfermedad, otra forma válida de interpretar la realidad. Estamos ante una tecnología corporal milenaria relacionada al equilibrio, a una escritura corporal producto de una relación ritual con el cuerpo cultivada por las culturas orales. Una etnodramaturgia somática que es tejida entre los sujetos de la naturaleza y los miembros de la comunidad. Están ligadas a una historia, un tiempo pasado y es el curandero quien debe realizar la regresión hasta encontrar al autor del drama corporal: la enfermedad.

En El Jicaral se propicia un ambiente psicomágico que rodea a la persona. Hay normas de conducta que al romperse se sufre un «castigo» orgánico. Están ligadas al clima emocional. Si el cambio de temperatura en las emociones es drástico, mucho miedo o mucha ira, una personificación etnodramática puede causar ruido corporal y enfermarlo. El miedo y la ira se convierten en representaciones psicofísicas. Un discurso ajeno al del cuerpo comienza a imponerse y causar estragos en la gramática somática.

Las creencias se van acumulando como capas de piel en torno al cuerpo y se heredan de generación en generación hasta conformar un sistema. Este sistema de creencias quizá ha creado ya surcos o trayectorias neuronales particulares en los cerebros del curandero y de los miembros de la comunidad, que configuran

la conducta, los sistemas de sueño, la emoción y la memoria de una forma particular. Las personificaciones somáticas albergan una acumulación de emociones (positivas o negativas) capaces de tener un impacto directo sobre el marco psicofísico del cuerpo.

Hay un texto que se representa en el cuerpo del enfermo y solo el curandero puede verlo cuando el enfermo va a ser leído. Una representación interna se construirá a partir de los signos de los síntomas corporales, de las palabras del enfermo, de las de la comunidad, de los signos del entorno. El enfermo no sabe quién lo ha «agarrado» y recurre al curandero para saber quién ha sido, dónde y cuándo.

El que sabe, inicia un procedimiento que activan una dramaturgia somática, coloca sobre un petate (una especie de esterilla tejida) las cuarenta cartas de la baraja española. Pregunta al enfermo sobre el malestar. El curandero entonces lee el discurso de la enfermedad. Como si pudiera ver una luz fractal que traspasa las fronteras del cuerpo y es proyectada al exterior.

La enfermedad manifiesta una tendencia fractal donde el cuerpo se visualiza como una entidad geométrica con límites bien definidos. Cuando Weisz se refiere a una tendencia fractal, pensamos que la enfermedad puede no solo romper con los límites ilusorios — en los que encerramos al cuerpo— sino también de crear un desorden, una turbulencia y un rompimiento de la imagen simétrica del cuerpo. Considerando que el chamán debe resolver la coherencia del cuerpo, análogamente ha de leer los signos divinos de un espectáculo fractal. Por esto es que el chamán se caracteriza por su función mediadora, entre lo inesperado y aquella regularidad que quiere devolverle al cuerpo (Weisz 1994, 147).

El *tu'va* lee los textos del cuerpo del enfermo a través de la baraja con una mezcla de mitologías *ñuu Savi* y del tarot. Lee dos veces para confirmar un posible sospechoso. Una vez descubierto al autor de textos disonantes, cita al enfermo en un tiempo y espacio determinados. Ambos, estarán ligados a la identidad de la enfermedad. Cuando ha visto lo que sucedió deberá llamar al autor del atentado para negociar con él. Así creará con artefactos mágicos, objetos invisibles que le ayudarán para establecer un diálogo con la entidad invitada.

Escoge el lugar del difunto que está enfermando, el lugar donde sucedió un accidente y ese espantó el enfermo... «A las ocho de la noche, a las doce de la noche», es ahí y en esa hora donde el curandero pone sillas, petates, vasos, platos y flores para los invitados. El enfermo deposita dinero dentro de un marco de reciprocidad por el trabajo que está haciendo.

Unas tiritas de hoja de plátano se convertirán en sillas, en platos, en jícaras y en vasos para los invitados. El *tu'va* lee las silla, *kavi tiayu*, cuenta las sillas. Se hacen manojos de números particulares. Una vez colocadas las sillas se pone un grano de copal sobre ellas, resina para ser quemada como el incienso. Esta es la invitación a la entidad. Eso es signo de que las sillas ya están puestas y debe ser leído por las entidades invisibles.

Pide humildad al dueño del lugar y solicita la ayuda, el poder de sus maestros, los *ra tu'va* que han estado causando bienestar a la comunidad y comienza a pronunciar la *tu'un va'a*, la palabra de bienestar. Cito a un curandero anónimo.

Ahora humildemente patrón
ven tú mismo curandero José
ven tú mismo curandero Tomás
tú curandero José
curandero Tomás
curandero Santos
curandero Lorenzo
curandero Lasi
curandero Nicolás
curandero Manuel
curandero Lencho
tú curandero Arnulfo
curandero José Luciano
tú has traído el petate
tú has traído la silla
ahora colóquense frente a las cuatro esquinas
colóquense atrás del hijo de mi animal
vengan a sobar
vengan a lavar
vengan a sobar
vengan a limpiar

Invoca a las enfermedades una por una, las invita a todas a sentarse y a poner sus pies sobre petates como gente importante, y les da un vaso y un plato a los comensales. Embriaga sus ojos de colores florales. Pinta en el aire un aroma a copal. Apaga con aguardiente su sed. Él sabe quién es el autor.

y ahora sal tú conflicto que muerde
sal tú conflicto que duele
sal tú conflicto que muerde
sal tú conflicto que arde
sal tú conflicto que muerde
sal tú conflicto que corta
sal tu espíritu que muerde
sal tu espíritu que duele
sal tu espíritu que muerde
sal tu espíritu que arde
sal tu espíritu que muerde
sal tu espíritu que corta
ahora sal de la mano
ahora sal del pie
hijo de mi animal
siéntate en el petate
siéntate en la silla

El curandero debe estar atento al discurso de la enfermedad. La enfermedad puede responder al diálogo que ha iniciado el curandero a través del humo de la vela. Los objetos adquieren otro significado. La tinta escrita en el cuerpo del enfermo puede desprenderse del cuerpo paciente y trasladarse a otro. El aguardiente cotidiano se convierte en un objeto mágico solvente capaz de diluir la tinta escrita en el cuerpo del enfermo. El curandero toma un trago de aguardiente y lo escupe en la parte que es afectada por la enfermedad. «Yo sobo, yo lavo, yo limpio», dice. Luego frota con un huevo primero y después con el pollo y se imprime la tinta ahora en estos dos. Vierte la clara del huevo sobre las sillas y la lee. Así se sabrá si la enfermedad está contenta y acepta el intercambio corporal.

ahora te vas a levantar del petate
 te vas a levantar de la silla
 recibe seis petates tuyos
 seis sillas tuyas
 recibe seis platos
 seis comidas tuyas
 tú mero conflicto
 recibe seis petates
 recibe seis sillas tuyas
 vete tú al arroyo seco
 al peñasco seco
 a la piedra que se desmorona
 a la cueva que se desmorona
 a la piedra porosa
 a la cueva porosa
 a la unión de dos ramas del árbol seco
 al hueco de árbol seco
 al derrumbe viejo
 a la cascada seca, tú
 donde se quemó el árbol
 donde cayó el rayo
 atrás del arroyo seco
 al hombro de la montaña seca
 ahí es donde voy a meter la mano
 voy a meter el pie tuyo

Finalmente ha llegado el momento climax del evento. El sacrificio-ofrenda. Toma al pollo por las patas, le corta la cabeza y se abre una fuente de sangre viva y caliente que también se lee. Pinta de rojo la boca de la enfermedad y sacia su sed. El *tu'va* sabe si la enfermedad ha aceptado la ofrenda o no. Si el texto ha sido trasladado al huevo o al pollo. La enfermedad puede beberse la vida del animal a cambio de la del enfermo. El curandero por último ofrece la cabeza, un dedo de cada pata, la punta de las alas y el corazón del pollo para

calmar su hambre. Para que «agarre» sus palabras y se vaya a su casa con su deseo satisfecho.

El curandero ha establecido una comunicación entre la percepción subjetiva del mundo del enfermo y la comunitaria, entre el dominio psíquico y anímico, ahí donde se consolidan las imágenes mentales que la comunidad hace de sus cuerpos. Ahí están los afectos y las emociones que el grupo reconoce como personificaciones somáticas. Así el curandero es alguien que conoce cómo funciona el tramado social y la vida subjetiva del paciente.

La enfermedad no es meramente un síntoma psíquico con repercusiones orgánicas. El sistema de creencias llega a generar una identidad particular al cuerpo. Un cuerpo susceptible de ser atacado por fuerzas sobrenaturales. Usualmente los síntomas desaparecen cuando el enfermo se somete a un conjunto de medidas mágico-curativas recomendadas por el curandero. La comunidad es entonces autora de textos corporales. Las definiciones del cuerpo cambian de una cultura a otra.

Weisz nos introduce a un arte subliminal. Por este término se entiende lo «que está por debajo del umbral de la conciencia « un estímulo que «no es percibido conscientemente, pero influye en la conducta.» La existencia de la entidad invisible es perceptible por un sistema animado de significados (Weisz 2000).

Así la otredad representa su historia y drama corporal. El cuerpo significativo del indígena está articulado por una serie de intertextos, las normas de conducta, las creencias y los rituales. Todo ello conforma un lenguaje y un conocimiento etnodramático oculto a nuestra forma limitada de percibir la realidad.



*Otro curandero leyendo las sillas.
Foto de Bernardo Pérez Soler 2009.*

BIBLIOGRAFÍA

- WEISZ, G. 2005, *Cuerpos y espectros*, UNAM, FFL, México D. F.
- 2000, «Subliminal Body: Shamanism, Ancient Theater, and Ethnodrama» in *Primitivism and Identity in Latin America: Essays on Art, Literature, and Culture*, ed. Camayd-Freixas, Erik, González, José Eduardo, University of Arizona Press, Tucson, AZ, págs. 209-219.
- 1996, «Personificaciones somáticas», *Poligrafías: Revista de Literatura Comparada*, vol. 1, págs. 65-82.
- 1994, *Palacio Chamánico: Filosofía Corporal de Artaud y distintas culturas chamánicas*, Escenología, Ciudad de México, México.
- 1992, «El otro rostro», *Máscara*, vol. Abril-Julio, págs. 156.
- 1984, *El Cerebro Ritual*, UNAM, México D.F.
- y ZORRILLA, O. 1981, «Se crea el Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM», *La Cabra, Revista de Teatro*, vol. 33-35, págs. 1-4.

PARTE III
OTROS PAÍSES

CAPÍTULO 18

«Un espacio para lo enigmático»: el realismo maravilloso en la literatura poscolonial contemporánea

MARÍA ALONSO ALONSO
Universidade de Vigo

El «realismo mágico», después del *boom* latinoamericano, se vuelve el lenguaje literario del mundo poscolonial emergente.

HOMI K. BHABHA¹

1. LA INFLUENCIA DEL *BOOM* LATINOAMERICANO EN LA LITERATURA POSCOLONIAL

Ya han pasado más de cincuenta años desde que aquellos primeros cronistas mayores del *boom* latinoamericano comenzasen a influir con su lenguaje innovador sobre otras tradiciones literarias, haciendo que técnicas y filosofías narrativas como las del *realismo mágico* o *lo real maravilloso americano* se extendiesen más allá del ámbito latinoamericano. En aquellos primeros años del *boom*, la literatura servía como muestra de la dimensión intangible de la vida a través de un lenguaje que, como ocurrió con las lenguas europeas que habían llegado al continente americano con los primeros conquistadores, luchaba para ilustrar con palabras las

¹ H. K. Bhabha, *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.

particularidades de las culturas locales². Aquella oposición entre la cosmogonía indígena y la europea quedó representada en las Crónicas de Indias, en las que los miembros de las primeras expediciones que llevaron a los europeos a costas caribeñas dejaron de manifiesto la sorpresa con la que recibieron a los pueblos taíno y arawak, por ejemplo, quienes celebraban la simbiosis entre magia y realidad como algo cotidiano. Siglos después, durante las décadas de 1940 y 1950, autoras y autores del continente americano volvieron la mirada a esta dicotomía para dotar a la literatura latinoamericana de una dimensión transcultural que recogió el legado de un código cultural intrínsecamente compartido por comunidades donde los elementos mágicos y sobrenaturales que caracteriza el folclore autóctono se aceptan como algo factible.

Bien conocido es el debate que ha tenido lugar durante las últimas décadas en la crítica hispanoamericana sobre la diferencia conceptual entre las dos principales corrientes literarias que surgieron del *boom*. El término más reconocido es el de *realismo mágico*, que se podría definir como una técnica narrativa profundamente influenciada por la necesidad de representar los aspectos intangibles del día a día en la literatura. Sin embargo, me gustaría destacar la importancia de *lo real maravilloso americano* de Carpentier, un término que ha pasado casi desapercibido dado el gran éxito del primero tanto en el ámbito editorial como en el de la crítica literaria. Fue con la publicación de *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier en 1949³ cuando la filosofía de *lo real maravilloso americano* apareció en la discusión académica literaria para llamar la atención sobre la importancia del contexto histórico en la creación de las subjetividades divergentes que coincidieron en el Caribe. Para Carpentier, esta filosofía se aplica, entre otras cosas, al proceso de transculturación caribeña tiene como consecuencia que ciertos sucesos sobrenaturales tengan que ser explicados desde una perspectiva racional con el fin de que quienes no comparten ese imaginario los puedan entender. Para estos, lo sobrenatural provoca sorpresa y asombro debido a su aprehensión escéptica de la realidad latinoamericana y caribeña, y por ello deben ser naturalizados⁴. Por

² Las Crónicas de Indias son las misivas que enviaban los primeros exploradores al continente europeo durante sus expediciones al mal llamado Nuevo Mundo, en las que trataban de describir una realidad que no acertaban a representar por medio del lenguaje. Véase como ejemplo este extracto de una de las *Cartas de relación* en el que Hernán Cortés escribe: «Por no saber poner los nombres a estas cosas, no los expreso [...] No hay lengua humana que sepa explicar las grandezas y particularidades de ella», de la cultura azteca; en P. Collard, *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Gijón, 1991.

³ Las referencias a esta obra son de la siguiente edición: A. Carpentier, *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza, 2003.

⁴ Carpentier explicó su motivación para postular su filosofía de *lo real maravilloso americano* en el prólogo de *El reino de este mundo, novella* que escribió al viajar a Haití después de beber de las fuentes surrealistas europeas de los movimientos culturales de la época. En este prólogo, Carpentier adopta el punto de vista de un extraño y se refiere a la realidad caribeña en los siguientes términos: «A cada paso hallaba lo *real maravilloso*. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías» (2003: 3).

lo tanto, la magia y el folclore no se consideran algo inherente de la vida cotidiana para quienes no comparten ese código cultural. Eso es lo que le ocurrió a Carpentier, quien postuló su teoría de *lo real maravilloso americano* al volver al Caribe, a Haití para ser más precisa, después de haber vivido una larga temporada en Europa y al reencontrarse con la cosmogonía caribeña que le maravilló gracias a su potencial creativo.

Sin embargo, tanto el *realismo mágico* como *lo real maravilloso americano* han sufrido una evolución durante las últimas décadas a causa de una nueva realidad cultural. Hace ya algunos años que, por ejemplo, Chiampi utiliza la expresión *realismo maravilloso*⁵ para destacar la evolución de ambos términos a partir del *boom* latinoamericano. En esta línea, es necesario destacar el hecho de que la globalización y los movimientos transnacionales de las últimas décadas han propiciado una reinterpretación de lo sobrenatural en la literatura contemporánea, donde lo mágico ya no es tan mágico, sino maravilloso. Esta simplificación del mundo, esta condición homogénea que está transformando a las sociedades contemporáneas tiene una repercusión obvia en la producción literaria actual. Por ello, es necesario volver a considerar la diferencia que en su momento existió entre el *realismo mágico* y *lo real maravilloso americano*, así como la evolución de estos hacia el *realismo maravilloso* para llamar la atención sobre los diversos intereses e influencias literarias que la transculturación de hoy en día está favoreciendo en la literatura.

Partiendo de esta base, el presente estudio propone un mayor diálogo entre la crítica literaria que surgió del *boom* latinoamericano y la influencia de este en la teoría poscolonial para, de este modo, analizar la evolución de estas tendencias en la literatura contemporánea global. Actualmente, los intereses estéticos y políticos que motivan a autoras y autores a la hora de producir ficciones culturales deben de reconsiderarse ya que estos se han convertido en una fuente de riqueza para la discusión académica. En el caso particular de la más que evidente influencia del *boom* latinoamericano en la literatura poscolonial, esta motivación podría surgir como un intento de encontrar un punto de inflexión con respecto a grupos culturales influidos por el fenómeno de la transculturación pero ¿por qué ha existido y existe una reserva tan profunda en el ámbito académico a estudiar estas dos tradiciones literarias desde un punto de vista comparativo?

Coronil⁶ señala que América Latina, como objeto de estudio y fuente de conocimiento en cuestiones poscoloniales, ha sido excluida o marginalizada de manera sistemática de los debates y textos angulares dado que la mayoría de los

⁵ I. Chiampi, en «Realismo maravilloso y literatura fantástica», ECO, núm 229, 1980, págs.79-101, postula el término *realismo maravilloso* con el fin de explorar la relación pragmática y discursiva entre *lo real maravilloso americano* y el *realismo mágico*, así como la conexión entre estos y la literatura fantástica. Es, por lo tanto, un término híbrido que considera el desarrollo literario de las técnicas y filosofías narrativas que surgieron del *boom* latinoamericano.

⁶ F. Coronil, «Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo», *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, Clacso, 2000, págs. 87-112 (ed. E. Lander).

estudios que han sentado las bases de la teoría poscolonial se han centrado fundamentalmente en analizar las consecuencias del imperialismo del norte de Europa en el continente asiático o africano, en vez de considerar estos efectos desde una perspectiva hispanoamericana. A este respecto, Mignolo⁷ considera que el mundo poscolonial parece ser principalmente anglófono en la crítica actual ya que la huella imperial en América Latina, si bien es cierto que existe, se manifiesta bajo la forma de lo que él denomina *occidentalismo* y, por tanto, el término *posoccidentalismo* sustituye en el la crítica hispanoamericana a lo que en el resto de Europa y en sus antiguas colonias se conoce como *poscolonización*. Con esto, Mignolo, resalta la conciencia crítica que surgió en América Latina durante el siglo XIX cuando las relaciones con el continente europeo tuvieron que ser redefinidas dados los movimientos nacionalistas que dieron paso a la independencia de muchos de los países bajo dominio español y francés. A pesar de esto, Mignolo⁸ también relaciona esta falta de comunicación entre la crítica hispanoamericana y la poscolonial con el hecho de que la situación en las colonias, sobre todo británicas, era muy diferente a la del resto del continente americano dada la distribución geo-cultural de estas regiones⁹.

En realidad, y a pesar de la falta de comunicación entre estas dos tradiciones, las bases de la teoría poscolonial postulada en las últimas décadas en el ámbito anglófono por Ashcroft *et al.*¹⁰, Said¹¹ o Spivak¹², entre otros nombres, no solo como una categoría histórica que hace referencia a la independencia de las antiguas colonias europeas, sino también como una forma de discurso estratégico, ya estaba presente en América Latina, como sugiere De Toro¹³. Incluso antes del *boom* latinoamericano, adjetivos clave como *sincretico* o *hibrido* ya existían en el paradigma del continente americano como resultado del proceso de reajuste entre un origen indígena, un pasado de colonización, y un presente nacionalista. Esta conciencia poscolonial existía en Latinoamérica a causa de una conciencia de identidad cultural propia que se vio favorecida por el discurso subversivo que

⁷ W. D. Mignolo, «Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas», *Revista Iberoamericana*, núm. LXVIII, 1996, págs. 847-864.

⁸ W. D. Mignolo, «Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales», *Revista Iberoamericana*, 1995, versión electrónica en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6392/6568> (consultada el 12 de diciembre de 2011).

⁹ Los capítulos de Claire Taylor en *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, editado por John McLeod en 2010, suponen una interesante introducción a los problemas teóricos que surgen al aplicar el término *poscolonial* a un contexto latinoamericano.

¹⁰ B. Ashcroft, G. Griffiths y H. Tiffin, *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, Londres, Routledge, 1989.

¹¹ E. W. Said, *Orientalism*, London, Penguin Books, 1995.

¹² G. C. Spivak, «A Literary Representation of the Subaltern: Mahasweta Devi's «Stanadayini»», *Subaltern Studies V*, Oxford, OUP, 1996, págs. 9-134 (ed. Rananit Guha).

¹³ A. De Toro, «La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?», versión electrónica en <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Cambio%20de%20paradigma.pdf> (consultada el 14 de abril de 2011).

acompañó a los movimientos independentistas que dieron paso a la formación de nuevas naciones a lo largo del continente americano. Un buen ejemplo de esta actitud diferente es el manifiesto postulado por Ortiz en 1940 bajo el título «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar» donde el autor aplica el término de *transculturación* al proceso de cambio que tuvo lugar en el Caribe. Con este término, Ortiz evita los problemas que supone analizar la realidad latinoamericana y caribeña a la luz de otros conceptos antropológicos como el de *aculturación*,¹⁴ tan en boga en la crítica literaria y cultural poscolonial. De esta manera, la identidad cultural que surgió durante el *boom* latinoamericano es el resultado de un proceso de adaptación y transformación a las diferentes realidades históricas por las que pasó el continente desde su colonización.

Por todo esto, el presente estudio insta a un diálogo más profundo entre la teoría literaria poscolonial y aquella del ámbito latinoamericano con el fin de analizar la influencia que ha tenido esta última en la primera a través de un proceso de retroalimentación constante entre estas dos tradiciones. La literatura, si bien es cierto que no es un elemento de estudio antropológico, sí sirve para reflejar una realidad cultural concreta. Por esta razón y gracias a los efectos narrativos maravilloso-realistas que se encuentran en obras de autoras y autores contemporáneos tanto en el ámbito hispanoamericano como en el anglófono, diferentes puntos de vista dominan un discurso que se destaca por su imposibilidad de asimilar la verosimilitud novelesca como algo legible dentro de un contexto cultural global.

2. DEL «REALISMO MÁGICO» LATINOAMERICANO AL «REALISMO MARAVILLOSO» TRANSNACIONAL

Pauline Melville, prolífica autora de origen mestizo nacida en Guyana, pero residente en el Reino Unido desde hace décadas, reconoció en una charla¹⁵ sobre la conexión entre la literatura guyanesa, el realismo maravilloso y América del Sur, que la filosofía de *lo real maravilloso americano* de Carpentier ha influido profundamente en su creación literaria ya que a través de este, descubrió el potencial creativo del folclore caribeño. Como la propia autora comentó, fue en la

¹⁴ E. Brathwaite utiliza el término *aculturación* en *Contradictory Omens. Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Kingston, Savacou Publications, 1974, para describir el proceso de sustitución de una cultura por otra que caracteriza a muchos procesos de colonización a través de la asimilación o imposición cultural. Sin embargo, en el caso de América Latina y el Caribe, es más exacto adoptar la propuesta de Ortiz ya que, después de la llegada de los europeos a costas del continente americano, las comunidades indígenas fueron efectivamente privadas de sus propias identidades culturales, pero estas no fueron totalmente eliminadas, sino que fueron sustituidas por un nuevo producto híbrido como consecuencia del contacto con otras comunidades que dio como resultado el mestizaje caribeño y latinoamericano actual.

¹⁵ P. Melville, «Guyanese Literature, Magic Realism and the South American Connection», 2012, versión electrónica en <http://www.stabroeknews.com/2012/media/videos/11/30/mittelholzer-memorial-lecture/> (consultada el 15 de mayo de 2013).

década de 1970 aproximadamente cuando comenzó a interesarse por la dimensión maravillosa de Guyana después de visitar el museo nacional del país y encontrar un espacio misteriosamente vacío en una de las estancias que estaba, de hecho, dedicada a los espíritus y fantasmas de la nación. Aquel era el espacio reservado para el legado intangible sobrenatural de los pueblos caribeños; un espacio para lo enigmático. Este asombroso vacío animó a la autora a investigar a través de su propia creación literaria esos elementos latinoamericanos que están presentes en la ficción guyanesa.

Pero Melville no es la única autora de origen caribeño en la que se puede apreciar esta necesidad creativa. De hecho, parece existir un interés especial en la literatura contemporánea a la hora de tratar cuestiones relacionadas con la historia y la identidad cultural en lo que en el ámbito anglófono se conoce como literatura poscolonial a través del uso del folclore. De acuerdo con Sangari¹⁶, esto puede estar causado por la necesidad de renovación que surge con las nuevas identidades nacionales que dieron pie a la independencia de aquellos territorios otrora colonizados. Esta renovación responde a una reinención de lo pre-colonial, de una nostalgia indigenista que recupere la esencia de los pueblos conquistados en su día por los colonizadores europeos, quienes intentaron transformar a las culturas indígenas en productos subalternos a través de un proceso de otredad.

A pesar de este ideal, el fenómeno literario del *boom* latinoamericano y el éxito de la literatura poscolonial actual también están favorecidos, según Chariandy¹⁷, por una intención política, imperceptible en algunos casos, de narrativizar de un modo global una suerte de empatía hacia las comunidades subalternas. Para este autor canadiense de origen caribeño que también utiliza mitos del país de origen de sus padres en su creación literaria, los sentimientos de desafiliación y desafección hacia países colonizadores o de acogida (en el caso de comunidades en la diáspora) fuerzan una discusión mucho más profunda sobre la simplificación llevada a cabo por aquellas voces que consideran la vindicación de las minorías étnicas como una amenaza para la estabilidad nacional, como se ha considerado en algunas ocasiones.

Esta discusión ya se llevó a cabo en su día gracias al *boom* latinoamericano y a otras literaturas étnicas, así como gracias al significativo aumento de departamentos en universidades dedicados a estas nuevas corrientes literarias no solo en el continente americano sino también en instituciones académicas de todo el mundo. Por este motivo me gustaría destacar que a lo que Bhabha se refiere como literatura del «mundo poscolonial emergente» está probablemente propiciada no solo por la presión interna de las minorías subalternas o las corrientes indigenistas de ciertas comunidades que han sufrido siglos de opresión, sino también por lo

¹⁶ K. K. Sangari, «The Politics of the Possible», *Cultural Critique*, núm. 7, 1987, págs. 57-86.

¹⁷ D. Chariandy, «Postcolonial Diasporas», *Postcolonial Texts*, núm. 2.1, 2006, versión electrónica en <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/440/839> (consultada el 18 de julio de 2009).

que O'Bryen¹⁸ describe como la creación de una visión neoliberal del mundo que implica otra vuelta de tuerca hacia la globalización actual. Por lo tanto, no es casualidad que en los últimos años las editoriales y algunos de los premios literarios más importantes del mundo se hayan fijado en estas nuevas corrientes literarias.

Como señala Huggan¹⁹ en uno de los trabajos más trascendentales de la crítica poscolonial, la excesiva concepción del realismo mágico como producto cultural de escritoras y escritores multiculturales, indigenistas o de minorías étnicas ha favorecido la prevalencia de la palabra *exótico* como técnica de márketing editorial de gran éxito. Tanto las escritoras y escritores del *boom* latinoamericano como autores contemporáneos de ficciones culturales se han quejado de la etiqueta que Huggan denomina como «el exótico poscolonial». Después del éxito de nuevas e innovadoras técnicas y filosofías narrativas durante las décadas de 1940 y 1950 en América Latina, las editoriales comenzaron a favorecer la publicación de literatura mágico-realista en detrimento a cualquier otra, condicionando de esta manera el proceso creativo de autoras y autores. Esta sed exotista preocupó a Carpentier en su día, algo que queda aparentemente justificado dado el rechazo actual en el ámbito latinoamericano a todo lo que suponga una etiqueta que recuerde al *boom*. Para Carpentier *lo real maravilloso americano* que él mismo postuló en el prólogo de la que es una de sus obras capitales, responde a las demandas de una «sed exotista de algunas corrientes europeas con signos literarios que, aparentemente ficticios, son en verdad una parcela importante de su propia sustancia cultural»²⁰. Sin duda, el *boom* latinoamericano se vio favorecido por una ola de inconformidad motivada por la necesidad de reinterpretar la otredad latinoamericana como algo positivo; algo que Llarena²¹ denomina como «contraculturas de la identidad», es decir, un sentido de transgresión por parte de autores y lectores para expandir los límites de la razón con el fin de dar cabida dentro de la verosimilitud novelesca a diferentes cosmogonías que reivindicaban ciertas postulaciones sociales y culturales.

Esta dimensión política y cultural tanto del *boom* latinoamericano como de la literatura poscolonial ya había sido avanzada por académicos como Villanueva y Viña-Liste²², Zamora y Faris²³ o McClintock²⁴ en la década de 1990, quienes

¹⁸ R. O'Bryen, «McOndo, Magical Neoliberalism and Latin American Identity», *Negotiating Difference in the Hispanic World: From Conquest to Globalisation*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, págs. 158-174 (ed. E. Kefala).

¹⁹ G. Huggan, *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001.

²⁰ A. Llarena, ««Lo real maravilloso americano»: una propuesta de integración», *Espejo de paciencia*, núm. 1, 1996, págs. 20-30.

²¹ *Ibíd.*

²² D. Villanueva y J. M. Viña-Liste, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual, del «realismo mágico» a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

²³ L. P. Zamora y W. B. Faris, *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995.

²⁴ A. McClintock, *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, Londres, Routledge, 1995.

consideraban entonces que existían razones más que evidentes para reflexionar sobre los condicionantes que escapan a la discusión académica a la hora de analizar el éxito de literaturas emergentes como las que son aquí objeto de estudio. Teniendo en cuenta este marco teórico, se han publicado recientemente nuevos monográficos y antologías que intentan establecer, aunque no de forma absoluta, la conexión que existe entre el *boom* latinoamericano y las literaturas poscoloniales—sobre todo en el ámbito anglófono—y las consecuencias literarias y sociales de este fenómeno.

Bowers²⁵ publicó en 2004 un fabuloso estudio sobre las diferencias conceptuales entre tres términos que para ella son fundamentales a la hora de abordar el *boom* latinoamericano y su evolución. Lo hace teniendo en cuenta tres momentos históricos diferentes para diferenciar entre: el *magischer realismus*, que surgió en Alemania en la década de 1920 gracias al surrealismo de la época; *lo real maravilloso americano*, término acuñado por Carpentier y al que ya se ha hecho referencia; y *el realismo mágico*, que implica la aceptación de la verosimilitud novelesca de efectos sobrenaturales en ficciones culturales. Bowers destaca la importancia del folclore en la amalgama de diferentes puntos de vista en la literatura, aunque el espacio que la autora le dedica a la influencia del *boom* latinoamericano en la literatura poscolonial anglófona se reduce a un apartado en el que discute la dimensión transgresora de narrativas posmodernas para alterar posiciones oficialistas y perfectamente definidas sobre la realidad y la historia. Para Bowers, el legado del *boom* latinoamericano en la literatura poscolonial se manifiesta a través de la oposición crítica de una actitud anticolonial, y supone un magnífico punto de partida para profundizar en un estudio crítico comparativo entre estas dos tradiciones.

Dos años después, en 2008, Heady²⁶ adoptó algunas de las postulaciones de Bowers para aplicarlas a la conciencia transnacional que surgió de la evolución de las técnicas narrativas que son objeto de estudio. Heady aborda esta discusión partiendo del contexto latinoamericano para establecer la base de lo que ella llama «rutas transculturales» en una serie de novelas caribeñas. En su estudio, la autora se centra en las diferentes motivaciones de Jacques Stephen Alexis al recuperar *lo real maravilloso americano* de Carpentier en su estudio antropológico sobre Haití de acuerdo con la conceptualización de lo maravilloso que ya conocemos. Para Heady, la idea de *maravilloso* de Alexis debe de considerarse más como una herramienta literaria que como una estrategia científica para abordar los estudios culturales. Por lo tanto, la voz de lo mítico-maravilloso se representa en la literatura de manera ingenua, mientras que lo racional aparece como factible. Este es el principal problema que la autora cree que supone la etiqueta creada por Carpentier, ya que su visión dual del mundo supone la aplicación de modelos europeos para interpretar el mundo caribeño, en este caso en particular. Lo que

²⁵ M. A. Bowers, *Magic(al) Realism*, Nueva York, Routledge, 2004.

²⁶ M. Heady, *Marvelous Journeys. Routes of Identity in the Caribbean Novel*, Nueva York, Peter Lang, 2008.

hace Carpentier, para ella, es naturalizar el Nuevo Mundo rescatando la ontología occidental y aplicándola de un modo abstracto al imaginario americano. Sin embargo el trabajo de Heady presenta varios problemas de forma y contenido ya que parece existir cierta confusión conceptual entre los términos *magic*, *magical* y *marvellous realism*. Además, la autora analiza las rutas transculturales caribeñas de las que habla en un corpus misceláneo que no ayuda a establecer un recorrido histórico donde la teoría vaya acompañada por la práctica textual.

Más recientemente, Benito *et al.*²⁷ publicaron en 2009 *Uncertain Mirrors*, un estudio sobre la evolución y la diferencia de estos términos y técnicas narrativas en la producción literaria poscolonial. Al contrario que Heady, Benito *et al.* afrontan esta problemática desde un punto de vista global, ofreciendo un exhaustivo análisis textual de obras, esta vez, de diferentes tradiciones literarias del ámbito anglófono poscolonial. El principal problema que plantea esta visión global de técnicas mágico-realistas en la literatura poscolonial parte del hecho de que aceptan la celebración de Bhabha al considerar el realismo mágico como un lenguaje universal, ya bien sea de la diáspora asiática en Canadá, de las voces indigenistas caribeñas, o de escritoras y escritores de la India de la Commonwealth. Esta aproximación universal, tiene otro problema añadido. En los diferentes capítulos que dan forma a su libro, Benito *et al.* no dudan en etiquetar obras como mágico-realistas si en ellas aparece cualquier tipo de elemento sobrenatural o fantástico dentro de un contexto cultural no canónico, algo que puede ser claramente discutible.

A pesar de ser considerado como uno de los primeros estudios que aplica una aproximación teórica precisa a textos de minorías étnicas, y dadas las inconsistencias que existen en *Uncertain Mirrors*, Di Iorio Sandín and Perez²⁸ publicaron en 2012 una antología en la que tratan de afrontar de forma mucho más precisa la influencia del *boom* latinoamericano en la producción literaria actual de minorías étnicas en Estados Unidos. En este trabajo, utilizan la expresión «momentos de realismo mágico» para referirse a las ficciones culturales en las que, si bien es cierto que aparecen elementos fantásticos y sobrenaturales, estos no forman parte indispensable de las obras en cuestión y, por lo tanto, no deben ser consideradas como novelas mágico-realistas en el más puro de los sentidos. Aún siendo esta la apreciación más lógica a la hora de analizar la herencia del *boom* latinoamericano en la producción contemporánea en el ámbito anglófono por parte de escritoras y escritores de minorías étnicas, de autores en la diáspora, o de la producción literaria de la Commonwealth en general, lo cierto es que tampoco estos «momentos de realismo mágico» abordan de manera consistente las consecuencias del nuevo orden mundial, la globalización y la transnacionalización en la literatura. Por ello, mi intención en el último apartado de este capítulo es la de ofrecer una posible

²⁷ J. Benito, A. M^a Manzanar y B. Simal, *Uncertain Mirrors. Magical Realism in US Ethnic Literatures*. Nueva York, Rodopi, 2009.

²⁸ L. Di Iorio Sandín y R. Perez, *Moments of Magical Realism in US Ethnic Literatures*, Nueva York, Pelgrave Macmillan, 2012.

solución al dilema que presenta la aproximación teórica, histórica y textual que he venido exponiendo.

3. LOS RETOS DE LA CRÍTICA LITERARIA EN LA ERA DE LA GLOBALIZACIÓN

Teniendo en cuenta todo lo anterior, propongo en algunas de mis publicaciones,²⁹ así como en mi tesis doctoral, un nuevo concepto, el de *Realismo Maravilloso Diaspórico*, para esta labor de analizar la influencia del *boom* latinoamericano en la literatura poscolonial de otras tradiciones, sobre todo la del ámbito anglófono. Para ser más precisa, aplico el concepto del *Realismo Maravilloso Diaspórico* a la producción literaria de autoras y autores que publican la mayoría de sus trabajos desde fuera de sus países de origen con el fin de estudiar los efectos que los movimientos transnacionales y la globalización tienen en las ficciones culturales contemporáneas. Es más, centro mi investigación en la diáspora caribeña ya que el Caribe como objeto de estudio representa un perfecto ejemplo de la simbiosis indígena y colonizadora que dio como resultado un producto transcultural todavía en proceso de formación a causa de los cambios sociales y culturales que suponen los movimientos diaspóricos de las comunidades caribeñas en la época actual. En vez de tener en cuenta los países de acogida, como hacen la mayoría de los estudios incluidos en el apartado anterior, parto de la base cultural que recogen los textos de autores como Nalo Hopkinson, Edwidge Danticat, David Chariandy, Cyril Dabydeen, Kei Miller, entre otras autoras y autores; es decir, parto del Caribe como imaginario cultural y de la representación de este *locus* en las ficciones culturales que forman parte de mi corpus. Con esto, pretendo dar respuesta al título del epígrafe de esta sección; es decir, pretendo afrontar los retos que la globalización presenta a la crítica literaria actual a través de un caso concreto—el de la diáspora caribeña—pero que podría aplicarse a otras regiones ya que el nuevo orden mundial hace fútil centrar el análisis de ciertas ficciones culturales en los países de acogida de autoras y autores, ya que esta ubicación puede variar en cualquier momento a causa de las circunstancias de cada persona. Lo lógico, desde mi punto de vista, es afrontar las consecuencias de este nuevo orden mundial en la producción literaria actual a partir del origen de las ficciones culturales que forman parte de un corpus literario, ya que esta es la fuente de la que beben autoras y autores transnacionales a la hora de relacionarse con su cultura de origen en la era de la globalización.

Por lo tanto, en términos generales, considero al Realismo Maravilloso Diaspórico (*DMR*, de aquí en adelante) como una filosofía literaria, textualmente representada a través de una técnica narrativa concreta. El adjetivo *diaspórico* se añade el término *realismo maravilloso* no solo para aplicarlo a la producción literaria de los escritores que se encuentran en un país distinto al de su origen o

²⁹ Véanse como ejemplos los artículos incluidos en la bibliografía.

al de origen de sus padres, sino también para hacer referencia a lo que Procter³⁰ considera como un modo particular de entender el nuevo orden mundial y las representaciones culturales que surgen de los movimientos transnacionales. Con esto en mente, mi propuesta implicaría un cambio en la mirada retórica hacia el patrimonio cultural caribeño, en este caso concreto, como una forma de resistencia y como una manera de reivindicar el derecho al apoderamiento de las comunidades subalternas o de las minorías étnicas a través de sus ficciones culturales. Los escritores de *RMD* ofrecerán un discurso polifónico e híbrido que se verá influido por la perspectiva occidental, incluso cuando se centran en experiencias no occidentales. Al igual que algunos de los nombres más conocidos en la escritura del *boom* latinoamericano, los escritores de *RMD* estarán inevitablemente condicionados por una subjetividad transnacional, aunque esta se experimenta por diferentes medios. Por otra parte, los escritores de *RMD* tienen muchos puntos en común con los del *boom* latinoamericano ya que ambos grupos son considerados en muchas ocasiones como la élite intelectual de sus países de origen, sobre todo en el caso de los escritores emigrantes de primera generación. Por otro lado, los escritores de *RMD*, como ocurrió durante el *boom*, mantienen una oposición entre un sistema de creencias occidental y entre sus propias experiencias con elementos culturales indígenas, que se ajusta en sus relatos a través de diferentes puntos de vista, occidental y no occidental. De hecho, es su transterritorialización la que permite a autores de *RMD* llegar a un acuerdo con las fricciones que pueden surgir a partir de esta visión antagónica del mundo. Esta distancia física, cultural e histórica, así como el mundo maravilloso que está simbolizado en el texto es exactamente el catalizador para la sorpresa, el asombro y la maravilla causada por elementos culturales. Por último, autores y lectores de *RMD* probablemente comparten el mismo código escéptico en relación con los elementos mágicos del texto. Esta es una de las principales diferencias entre el *realismo mágico* y *lo real maravilloso americano* en la literatura: la necesidad, o no, de establecer un acuerdo entre el autor y el lector para creer o no creer. De una manera similar a la percepción real-maravillosa de Carpentier cuando volvió al Caribe desde Europa y que quedó plasmada en *El reino de este mundo*, las autoras de *RMD* también están condicionadas por la distancia física e histórica con respecto a la cultura que pretenden representar en sus obras, y se acercan a ella dejando constancia del asombro y sorpresa con la que la reciben.

Así pues, parece evidente la conexión que existe entre el *Realismo Maravilloso Diaspórico* y la evolución de las filosofías y técnicas del *boom* latinoamericano en la literatura poscolonial; una conexión basada en la recepción de ciertas ficciones culturales. Las décadas de 1940 y 1950 son consideradas por muchos críticos y escritores contemporáneos como el punto de inflexión de la literatura latinoamericana debido al auge del sentimiento nacionalista que acompañó la transición hacia la independencia después de las revoluciones se que extendieron por todo el

³⁰ J. Procter, «Diaspora», *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, Londres, Routledge, 2007, págs. 151-157 (ed. J. McLeod).

continente. De una manera similar, escritoras y escritores del ámbito poscolonial comenzaron a explorar cuestiones de otredad y exotismo en sus propios trabajos con el fin de reivindicar lo mestizo y lo híbrido en un ejercicio de introspección que sigue presente en la producción literaria actual. Esta labor de reflexión tiene mucho que ver con la necesidad de interpelar a la herencia cultural de autoras y autores con el fin de hacerla legible para aquellos lectores ajenos a ese código a causa de los conflictos de identidad producidos por un nuevo orden mundial que desvirtúa lo conocido y lo que queda por conocer.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ALONSO, M., «Thinking Caribbean Transnational Identity Anew in Contemporary Short Fiction», *Migration, Culture and Transnational Identities*, París, L'Harmattan, 2013, págs. 31-53 (ed. E. O. Ako).
- «Marvellous Realism and Female Representation from the Caribbean Diaspora», *The Journal of Commonwealth Literature*, núm. 47.1, 2012, págs. 57-69.
- «The Woman that Turned into a Ball of Fire and Whipped Across the Sky at Night: recreating history and memory in the Diaspora», *JES. Journal of English Studies*, núm. 9, 2011, págs. 31-46.
- «Marvellous Syncretism in Kathleen Alcalá's Trilogy about the Sonoran Desert», *ES: Revista de Filología Inglesa*, núm. 32, 2011, págs. 7-26.
- ASHCROFT, B; GRIFFITHS, G. Y TIFFIN, H., *The Empire writes back: theory and practice in post-colonial literatures*, Londres, Routledge, 1989.
- BENITO, J.; MANZANAS, A. M^a Y SIMAL, B., *Uncertain Mirrors. Magical Realism in US Ethnic Literatures*, Nueva York, Rodopi, 2009.
- BHABHA, H. K., *Nation and Narration*, **Londres**, Routledge, 1990.
- BOWERS, M. A., *Magic(al) Realism*, Nueva York, Routledge, 2004.
- BRATHWAITE, E., *Contradictory Omens. Cultural Diversity and Integration in the Caribbean*, Kingston, Savacou Publications, 1974.
- CARPENTIER, A., *El reino de este mundo*, Madrid, Alianza, 2003 [1949].
- CHARIANDY, D., «Postcolonial Diasporas», *Postcolonial Texts*, núm. 2.1, 2006, versión electrónica en <http://postcolonial.org/index.php/pct/article/view/440/839> (consultada el 18 de julio de 2009).
- CHIAMPI, I., «Realismo maravilloso y literatura fantástica», *ECO*, núm. 229, 1980, págs. 79-101.
- COLLARD, P., *Cómo leer a Alejo Carpentier*, Gijón, Ediciones Júcar, 1991.
- CORONIL, F., «Naturaleza del poscolonialismo: del eurocentrismo al globocentrismo», *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*, Buenos Aires, CLACSO, 2000, págs. 87-112 (ed. E. Lander).
- DE TORO, A., «La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?», versión electrónica en <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Cambio%20de%20paradigma.pdf> (consultada el 14 de abril de 2011).

- DI IORIO SANDÍN, L. Y PEREZ, R., *Moments of Magical Realism in US Ethnic Literatures*, Nueva York, Pelgrave Macmillan, 2012.
- HEADY, M., *Marvelous Journeys. Routes of Identity in the Caribbean Novel*, Nueva York, Peter Lang, 2008.
- HUGGAN, G., *The Post-Colonial Exotic. Marketing the Margins*, Londres, Routledge, 2001.
- LLARENA, A., ««Lo real maravilloso americano»: una propuesta de integración», *Espejo de paciencia*, núm. 1, 1996, págs. 20-30.
- MCCLINTOCK, A., *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Context*, Londres, Routledge, 1995.
- MCLEOD, J., *Beginning Postcolonialism*, Manchester, MUP, 2010.
- MELVILLE, P., «Guyanese Literature, Magic Realism and the South American Connection», 2012, versión electrónica en <http://www.stabroeknews.com/2012/media/videos/11/30/mittelholzer-memorial-lecture/> (consultada el 15 de mayo de 2013).
- MIGNOLO, W. D., «Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales», *Revista Iberoamericana*, 1995, versión electrónica en <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6392/6568> (consultada el 12 de diciembre de 2011).
- MIGNOLO, W. D., «Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas», *Revista Iberoamericana*, núm. LXVIII, 1996, págs. 847-864.
- O'BRYEN, R., «McOndo, Magical Neoliberalism and Latin American Identity», *Negotiating Difference in the Hispanic World: From Conquest to Globalisation*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2011, págs. 158-174 (ed. E. Kefala).
- FERNANDO, O., *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Madrid, Cátedra, 2002 [1940].
- PROCTER, J., «Diaspora», *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*, Londres, Routledge, 2007, págs. 151-157 (ed. J. McLeod).
- SAID, E. W., *Orientalism*, London, Penguin Books, 1995.
- SANGARI, K. K., «The Politics of the Possible», *Cultural Critique*, núm. 7, 1987, págs. 57-86.
- SPIVAK, G. C., «A Literary Representation of the Subaltern: Mahasweta Devi's «Stanadayini»», *Subaltern Studies V*, Oxford, OUP, 1996, págs. 9-134 (ed. Rananit Guha).
- VILLANUEVA, D. Y VIÑA-LISTE, J. M., *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual, del «realismo mágico» a los años ochenta*, Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- ZAMORA, L. P. Y FARIS, W. B., *Magical Realism: Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, 1995.

CAPÍTULO 19

Quien canta su mal encanta: pervivencias mágicas en la canción protesta latinoamericana

LUIS ALBURQUERQUE GONZALO
Universidad de Alicante

INTRODUCCIÓN

La canción, unión de lenguaje musical y lenguaje verbal, nace en las sociedades primitivas vinculada al rito y a la magia. Género de marcado carácter popular, durante siglos evolucionará ajeno a las tendencias impuestas por la clase alta. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo xx algunos artistas de Hispanoamérica, la mayoría de origen burgués, van a revitalizar formas musicales provenientes del pueblo para la mayor difusión de un mensaje comprometido y potenciar así la propia identidad frente a los modelos culturales provenientes del extranjero. A este movimiento se le conocerá como «canción protesta¹» y va a convertirse en diferentes países en una herramienta de lucha contra sistemas de gobierno autoritarios, así como en una forma de romper el silencio y recuperar la propia voz frente a la persecución y la censura.

Tomando como punto de partida la idea, ya señalada por diversos autores, de que en su origen la expresión poética nace vinculada a prácticas musicales², en el presente trabajo trataremos de remontarnos más atrás en el tiempo, para

¹ Otras denominaciones propuestas son «nueva canción», «canción de autor», «canción política»... Para una exposición más detallada véase L. Torrego Egado, *Canción de Autor y educación popular. (1960–1980)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999, págs. 42-44.

² Para profundizar en el tema véase la bibliografía final.

interrogarnos, no sobre los orígenes de la poesía, sino sobre los del canto, con el objetivo de, por un lado, mostrar como la canción tiene un origen ritual vinculado a prácticas de tipo esotérico y, por otro, subrayar la pervivencia de alguno de estos elementos mágicos, a través de ciertos recursos estilísticos y algunos aspectos de la *performance*, en la canción protesta hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx. Así, los cantautores de la América hispana van a buscar transmutar la realidad circundante, sobre la que aspiran a ejercer un efecto, en cierto modo, mágico. De esta forma, en este caso no estamos ante un tipo de literatura que intenta recrear un cierto ambiente sobrenatural, se trata, propiamente, de palabras mágicas.

1. INCANTARE, CANTARE, CANTAR: ¿DE DÓNDE VIENE EL CANTO?

La respuesta a este interrogante no es sencilla, pues a la dificultad que entraña adentrarse en el pasado remoto, hay que añadir la que plantea el estudio de una práctica oral, sin duda muy anterior a la aparición de la escritura³. Si en la actualidad los trabajos que encontramos sobre la canción como género son escasos, los primeros testimonios no dejan de ser en cualquier caso fuentes secundarias en lo que se refiere a la cuestión de los fundamentos de esta praxis. A pesar de estos obstáculos, a lo largo de la historia encontramos multitud de hipótesis sobre el origen del canto. El musicólogo francés Jules Combarieu recoge algunas de estas teorías:

Les anciens disaient: le chant est un don du ciel ; la musique vient des dieux. Les philosophes modernes, plus observateurs et suivant une tout autre orientation de la pensée, ont dit : « Le chant est l'effet d'une loi physiologique ; il est produit par un sentiment intense ajustant d'une façon particulière les organes de la respiration et de la voix » (Herbert Spencer). — « Le chant a pour principe l'amour ; à l'origine, il est dans les espèces vivantes, l'appel du mâle à une compagne » (Darwin). — « Le chant est un jeu, une dépense agréable d'énergie superflue » (Grosse). — « Le chant est fils du travail ; c'est un moyen employé pour discipliner des activités individuelles dans des tâches collectives » (Wallaschek, Karl Bücher). — « Le chant a son principe dans le cri de joie ou de douleur, dans un besoin inné chez tous les peuples à l'état de nature » (Otto Böckel). — « La musique a pour origine le goût particulier, spécial à l'homme, des démonstrations bruyantes » (Hermann Smith)⁴.

³ Diversos autores señalan que los primeros testimonios que hacen referencia a prácticas cantadas se remontan a documentos egipcios y sumerios del tercer milenio a. C. Sin embargo y a pesar de su antigüedad no nos sirven para hacer extrapolaciones sobre los orígenes del canto ya que, desde un punto de vista histórico, estas sociedades ya eran más próximas a las actuales que a los grupos humanos del Paleolítico (cfr. C. M. Bowra, *Primitive Song*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1962).

⁴ J. Combarieu, *La musique et la magie: Étude sur les origines populaires de l'art musical son influence et sa fonction dans les sociétés*, Ginebra, Minkoff Reprints, 1972, pág. 3.

Otros autores, sobre todo a partir del siglo XIX y el auge de los estudios del folclore, van a buscar las fuentes del canto en prácticas de tipo ritual, vinculándolo así al nacimiento de otras formas artísticas como la pintura y la danza. Según estos autores la aparición de estas formas artísticas obedecería a un intento de influir en el mundo de los espíritus mediante el principio de imitación⁵. Las primeras pinturas rupestres, las danzas rituales, los cánticos de los pueblos primitivos nacen así como un intento del ser humano de imponer su voluntad sobre ese mundo espiritual omnipresente. Así lo hace ver Cecil M. Bowra cuando afirma:

Secondly, when through their sound and rhythm and sense, words exert so strong a hold on us that we can think of nothing else, we still speak of their enchantment, and though this is no more than a metaphor, it was not always so and is indeed a relic of what song one was. In primitive song it still has a powerful place and is accepted both by singers and audience as entirely natural and proper. The primitive song-man feels within himself an eruptive, domineering force which he must release upon others. He wishes to exert an influence, to impose a special vision, to create in others a state of mind which is more than understanding or sympathy and implies some degree of subordination to his will⁶.

Bowra al rastrear los orígenes del canto primitivo y confrontado a la inexistencia de fuentes de primera mano, opta por estudiar las poblaciones de tipo primitivo contemporáneas que más semejanzas puedan tener con las sociedades anteriores al Neolítico. De este modo, el estudioso intenta extrapolar como debió de tener lugar el surgimiento y evolución de la canción. Así, través de su trabajo además de descubrir esa vinculación entre magia y cántico, podemos apreciar como, en el seno de estos grupos humanos, la canción responde a una necesidad concreta, ya sea de mediación con el mundo de los espíritus, para influir en el ciclo natural, como protección contra fuerzas malignas, o para sanar o maldecir. Es decir, el canto nace con una función práctica y dista mucho de ser un mero pasatiempo.

Por su parte, Jules Combarieu se basa en parte en la etimología para mostrar la conexión existente entre la magia y el cántico. Siguiendo al autor, la palabra «encantar» vendría del latín *incantare*, significando en su origen «recitar o cantar una fórmula mágica». También en latín, la palabra *carmen* de la misma raíz que *incantare*, y que en francés evolucionará hasta *charme*, «hechizo», va a ser utilizada para designar una fórmula mágica, antes de significar canto o poema. Otras lenguas muestran una evolución léxica semejante y esto, además de dar credibilidad

⁵ Este principio se basa en la ley de semejanza: ya que lo semejante produce lo semejante, el mago es capaz de producir el efecto deseado mediante su imitación. A partir de esta teoría resulta fácil interpretar el sentido mágico o ritual de las pinturas rupestres o las danzas ancestrales. Pero también se puede aplicar a los cantos de los pueblos primitivos, donde, por ejemplo, las notas musicales pueden imitar el movimiento descendente de la lluvia que se desea provocar (cfr. J. Combarieu, ob. cit.).

⁶ C. M. Bowra, *Primitive Song*, ob. cit., pág. 277.

a la teoría del origen de la poesía a partir de la práctica musical, apunta hacia una fuente anterior común de tipo mágico.

Otro argumento que da fuerza a la hipótesis del nacimiento del canto como práctica mágica es la importancia que en esta forma de expresión artística cobra la repetición de sonidos, de palabras y de estructuras. Como señala Combarieu: «La répétition est évitée le plus possible dans le langage verbal artistique ; si elle apparaît dans quelques parties spéciales de ce langage (vers de même mesure, rime, etc.), c'est qu'elle y a été introduite par la musique»⁷. Esta teoría, que suscribe el origen musical de la poesía, puede ser llevada más lejos, para defender que en la base de ambos tipos de repetición se halla una finalidad pragmática.

Para ello, resulta necesario comprender que el mago, el cantor primitivo, no se dirige a un público en el sentido habitual del término. Su audiencia son los espíritus que habitan las cosas y gobiernan las estaciones, los fenómenos meteorológicos y el ciclo de la vida. Su intención es imponerles su voluntad o convencerlos mediante la súplica para que actúen de un determinado modo. Para ello resulta fundamental que su mensaje sea bien recibido. Las repeticiones y redundancias verbales y musicales se supeditarían así al deseo por parte del mago de subrayar los aspectos más importantes de su petición. Tal y como afirma Bowra: «repetition, in one form or other, is common to primitive song. Indeed it is more than common; it is fundamental. The theme is thought to be of such importance that it's stressed by repetition in a way that might seem to us unnecessary, and this degree of stress is probably due to magical intentions»⁸. Esta finalidad mágica subyacente a la música, al canto y a la poesía va a dejar su huella en las características esenciales de estas formas artísticas. Así, por ejemplo, el estribillo, uno de los aspectos que hoy se sigue considerando consustancial a la canción como género, tiene probablemente su origen en una práctica mágica.

Ahora bien, decir que la canción nace a partir de la magia no basta para defender un sentido mágico posterior del género. ¿Qué es lo que nos permite decir que estos elementos mágicos han sobrevivido de una forma especial en la canción y no en otras formas artísticas que tienen también un origen ritual? En nuestra opinión el factor decisivo en ese sentido es el carácter popular que define a este género. Con la invención de la imprenta en 1453 se va a iniciar una transformación del paradigma cultural de enorme trascendencia. Progresivamente se va a pasar de una cultura de transmisión oral a una cultura escrita. Pero esta transformación no afectará por igual a todos los grupos sociales. En efecto, el nuevo paradigma va a difundirse entre las clases altas, mientras que las clases populares van a seguir durante mucho tiempo manteniendo el modelo propio de la cultura oral. Se inicia así una separación entre la alta y baja cultura, con la condena a la segunda que esto conlleva. Las clases altas van a rechazar todo lo relativo a la cultura popular hasta llegar, como señala Peter Burke, a una separación total durante la Ilustración:

⁷ J. Combarieu, ob. cit., pág. 146.

⁸ C. M. Bowra, ob. cit., pág. 77.

It must not be thought that mystery plays, street ballads, and bull-fights (which were also denounced by Jovellanos) disappeared from Spain at the end of the eighteenth century; there is plenty of evidence to the contrary. In Spain, as elsewhere, the reformers actually achieved very much less than they wanted. They may also be said to have achieved more than they wanted, in the sense that the reform movement had important consequences which they did not intend or even expect. The most obvious of these consequences was the widening of the split between the great and little traditions. The reformers did not want to create a separate purified culture of their own; they wanted to reach the people, to carry everyone with them. In practice, things worked out differently. The reforms affected the educated minority more quickly and more thoroughly than they affected other people and so cut the minority off more and more sharply from popular traditions⁹.

De esta forma, el artista de la cultura letrada va a iniciar un proceso de independencia con respecto a las circunstancias que rodean a la obra de arte, va a comenzar a dirigir su labor a un público individualizado, solitario. En suma, va a empezar el camino que culmina con la aparición del arte por el arte, ajeno a cualquier tipo de compromiso externo. Esto le dará una mayor libertad creativa permitiendo que su obra evolucione hacia nuevos modelos estéticos. Sin embargo el artista popular va a permanecer mucho más tiempo sujeto a las estructuras anteriores. Eso significa, en el caso de la canción popular, que todas estas influencias van a condicionar al género durante mucho más tiempo, hasta el punto en que hoy estos elementos se consideran consustanciales al mismo. Lo que normalmente se entiende como formas más simples o de menor calidad obedece, en nuestra opinión, a una evolución bajo paradigmas estéticos y culturales distintos. Adentrarnos ahora a debatir los diferentes modelos de la cultura letrada y la cultura popular es pasar a otro cantar que excede con mucho los límites de este trabajo. En su lugar, vamos a esbozar a continuación algunos de los rasgos de la canción protesta hispanoamericana que muestran alguna relación con la tradición mágica.

2. EN EL PRINCIPIO ERA EL VERBO...

La idea de la palabra como fuerza creadora de realidad es muy antigua y está en la base misma de las creencias mágicas. Los pueblos primitivos a menudo «ont supprimé l'abîme qu'il y a entre *dire* et *faire*, entre *parler* et *agir*. Ils ont attribué au verbe -traité musicalement, c'est-à-dire uni à des formules de chant magique— un pouvoir de création ; ils ont cru que nommer certaines choses, c'était les réaliser»¹⁰. La importancia de la palabra se ha mantenido a lo largo del tiempo

⁹ P. Burke, *Popular culture in early modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 1994, pág. 242.

¹⁰ J. Combarieu, ob. cit., pág. 125.

y aún hoy encontramos funciones sociales ritualizadas en mayor o menor grado, como la enseñanza, el testimonio judicial, la visita médica..., que son competencia exclusiva de la palabra viva. El poder de la palabra no fue pasado por alto por las dictaduras hispanoamericanas del período que nos ocupa, que operaron en un sentido contrario mediante la censura y el silencio.

Podemos encontrar fórmulas mágicas escritas, o simplemente pronunciadas, pero la enunciación cantada, el encantamiento, es sin duda la más efectiva. Esto es así porque si en el lenguaje escrito o hablado, la presencia del emisor se difumina. Incluso en el habla oral, la lengua no deja de ser una abstracción que generalmente utiliza muy pocas de las posibilidades de la voz. El canto, como palabra fortalecida, intensificada, contribuye a desalinearse la palabra, le da vida. Como señala Paul Zumthor, en el habla la voz es sierva del lenguaje, mientras que mediante el canto, se ensalza su potencia y por extensión, su mensaje. Así, la voz cantada resulta el instrumento por excelencia de la palabra mágica y de la profecía:

Dans l'usage ordinaire de la langue, le parlé (qu'ici je nommerai le dit, pour éviter toute ambiguïté) n'utilise qu'une faible partie des ressources de la voix; ni l'amplitude ni la richesse du timbre de celle-ci en sont linguistiquement pertinentes. Le rôle de l'organe vocal consiste à émettre des sons audibles conformément aux règles d'un système phonématique qui n'en procède pas, comme tel, d'exigences physiologiques, mais constitue une pure négativité, une non-substance. La voix reste en retrait, sur la réserve, dans le reniement de sa propre liberté. Mais voici que parfois elle éclate, secoue ces contraintes (quitte à en accepter d'autres, positives): alors s'élève le chant, épanouissant les capacités de la voix et, par la priorité qu'il accorde à celles-ci, désaliénant la parole.

Dit, le langage s'asservit la voix; chanté, il en exalte la puissance mais, par là même, se trouve magnifiée la parole...¹¹

El cantautor argentino Horacio Guarany recoge en «Si se calla el cantor» esta importancia de la palabra y señala:

Si se calla el cantor
calla la vida,
porque la vida
misma es toda un canto.
Si se calla el cantor
muere de espanto
la esperanza, la luz, la alegría¹².

¹¹ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, París, Éditions du Seuil, 1983, pág.177.

¹² Horacio Guarany, «Si se calla el cantor», en *Si se calla el cantor. Banda de sonido de la película* [LP], Philips, Montevideo, 1972.

De igual modo, la canción latinoamericana supo ver que, contra el silencio impuesto por el miedo y la censura, la propia voz, mediante su corporeidad, podía constituirse en un espacio libre e insurrecto, pero también creador de «la esperanza, la luz, y la alegría». Si la simple mención de algunas realidades podía hacer temblar los cimientos de la dictadura, ¿Cuánto mayor sería el poder de esas palabras, ya no pronunciadas, sino cantadas? Como señala Jules Combarieu:

La parole a été considérée comme un privilège presque divin. Or nous savons, d'autre part, que *le chant n'est qu'une parole renforcée, plus vive et mieux organisée que le langage ordinaire. Par conséquent, si avec la parole, nous avons un commencement d'action sur les choses, avec le chant cette action deviendra plus décisive ; et il ne faut pas s'étonner qu'elle ait été considérée comme souveraine.*

*Si un mot produit certains effets réels lorsqu'il est simplement prononcé, A FORTIORI il sera redoutable ou bienfaisant, s'il est chanté, organisé en formule modulée*¹³.

La palabra no solo crea y da poder sobre las cosas. El poder de la voz es tal que es capaz de presagiar lo que está por venir: «La voix est l'instrument de la prophétie, en ce sens qu'elle la fait¹⁴.» De este modo, cuando los cantantes de Hispanoamérica contraponen a su triste realidad canciones en las que se anuncia un mundo distinto y mejor, o instan al pueblo a tomar las riendas de la revolución y del destino, también están haciendo uso de la potencialidad creadora del lenguaje. Frente a la desesperación y la angustia los cantores hispanoamericanos anuncian un futuro, y cantando, están creándolo. Este poder profético puede apreciarse en el tema «Adagio en mi país» del uruguayo Alfredo Zitarrosa. El siguiente fragmento nos muestra, además de toda una serie de símbolos y alusiones referidos a la esperanza y al futuro («amanecer», «llama encendida», «adelante», etc.), la existencia de un destino ilegible para otros que no sean el cantor y el propio pueblo:

En mi país, que tibieza,
cuando empieza a amanecer.
Dice mi pueblo que puede leer
en su mano de obrero el destino
y que no hay adivino ni rey
que le pueda marcar el camino
que va a recorrer.
En mi país, que tibieza,
Cuando empieza a amanecer.

¹³ J. Combarieu, ob. cit., pág. 129.

¹⁴ P. Zumthor, ob. cit., pág. 282.

En mi país somos miles y miles
de lágrimas y de fusiles,
un puño y un canto vibrante,
una llama encendida, un gigante
que grita: ¡adelante... adelante!

En mi país brillará,
yo lo sé,
el sol del pueblo arderá
nuevamente, alumbrando mi tierra¹⁵.

La discografía de los cantautores latinoamericanos de este período ofrece numerosas muestras de este afán creador y liberador de la palabra. En ese sentido, la canción escrita por Gian Franco Pagliaro y popularizada por Nacha Guevara, titulada «Yo te nombro», y en la que se enumeran, como en un conjuro, los elementos que dan fuerza al encantamiento¹⁶, constituye un excelente ejemplo, tanto de la capacidad genética de la palabra, como de su aspiración profética:

Por las tierras invadidas,
por los pueblos conquistados,
por la gente sometida,
por los hombres explotados,
por los muertos en la hoguera,
por el justo ajusticiado,
por el héroe asesinado,
por los fuegos apagados,
yo te nombro Libertad.

Te nombro en nombre de todos
por tu nombre verdadero.
Te nombro cuando oscurece,
cuando nadie me ve...

Escribo tu nombre
en las paredes de mi ciudad.
Escribo tu nombre
en las paredes de mi ciudad.

¹⁵ Alfredo Zitarrosa, «Adagio en mi país», en *Adagio en mi país* [LP], Uruguay, Cantares del Mundo, 1973.

¹⁶ Ver página 2, el párrafo dedicado a la importancia de la repetición en la canción.

Tu nombre verdadero,
tu nombre y otros nombres
que no nombro por temor.

Yo te nombro Libertad¹⁷.

3. MUERTE Y RESURRECCIÓN... DEL CHE

Uno de los mayores poderes que podemos atribuir a la canción es el de triunfar sobre la muerte, devolviendo a los difuntos al mundo de los vivos. Esta tradición mágica tiene raíces muy antiguas y nos ha llegado en diversas variantes a través de la mitología. Jules Combarieu señala que el más antiguo de los géneros de canto primitivo sería el treno o canto fúnebre el cual tendría su origen en prácticas de tipo mágico: el ser humano ante el ciclo de la vida atribuye a los espíritus favorables el florecimiento de las plantas y al desfavorable su marchitar. El mago primitivo se considera capaz de influir en este ciclo mediante encantamientos. En época posterior esta idea de la primavera que muere y reaparece toma la forma de un mito, el de Adonis, del cual encontramos múltiples variantes. Así surge un canto común en diversos pueblos que lamenta la muerte de un joven que posteriormente resucita. Estamos ante un acto de magia musical con finalidad práctica, lo que explica que se busque organizar musicalmente el dolor en lugar de expresarlo de forma desesperada. Obviamente, el fracaso de la tentativa provoca que progresivamente pase a convertirse en un acto de lamento. El género evoluciona, primero como intento de resucitar a un individuo de forma analógica a lo que se percibe en la naturaleza, después para su supervivencia en el más allá.

Resultan incontables las elegías que podemos encontrar en la canción protesta hispanoamericana. Títulos como «Alfonsina y el mar» de Mercedes Sosa y dedicada a la poetisa argentina Alfonsina Storni, «A Salvador Allende, en su combate por la vida» de Pablo Milanes y dedicada al difunto presidente chileno, «Rin del angelito» de Violeta Parra, cuyo tema es la muerte de un infante, son solo algunos ejemplos. Dedicadas a personajes anónimos o a perpetuar la gloria de los héroes de América latina, la canción en este caso cumple con esa antigua función de asegurar un buen viaje al otro mundo y, sobre todo, se erige en monumento contra la muerte y el olvido. De este modo, la canción funciona como un conjuro cuya intención es asegurar la resurrección de los protagonistas muertos en el reino de la memoria y de la Historia, tal y como se puede ver en el siguiente fragmento de la canción «El Mayor» de Silvio Rodríguez¹⁸:

¹⁷ Nacha Guevara, «Yo te nombro», en *Nacha en vivo* [LP], México, NCL, 1975.

¹⁸ Esta canción está dedicada al general cubano Ignacio Agramonte, uno de los primeros héroes de la independencia de Cuba. Muerto en 1873, su figura fue enaltecida un siglo más tarde por Fidel Castro en un mítico discurso que tuvo lugar en la Plaza San Juan de Dios de Camagüey. En ese mismo acto se produjo el estreno de la composición por parte de Silvio Rodríguez.

Va cabalgando el Mayor con su herida
y mientras más mortal el tajo es más de vida.
Va cabalgando sobre una palma escrita,
y a la distancia de cien años resucita¹⁹.

Entre las elegías de la canción latinoamericana destacan, por su número, las dedicadas al Che Guevara. Sin duda la más conocida dentro y fuera del mundo hispánico es la canción «Hasta siempre» del músico cubano Carlos Puebla, pero podemos citar otros temas como «El aparecido» de Víctor Jara o «América, te hablo de Ernesto» de Silvio Rodríguez²⁰. En muchas de estas composiciones se puede apreciar como los propios cantantes dejan constancia en sus textos de esa cualidad eternizante de la canción. Ejemplos serían los versos finales de «Hasta la victoria» de Aníbal Sampayo (Yo soy Ramón²¹/ Aquel, que vive más allá²²) o de «Nada más» de don Atahualpa Yupanqui:

Alguna gente se muere
Para volver a nacer.
Y el que tenga alguna duda
Que se lo pregunte al Che.
Nada más²³.

Si la canción aspira a ese poder sobre la vida y la muerte, lo hace en parte legitimada por uno de los aspectos rituales más presentes aún hoy día. La *performance*, esa comunión sagrada con el público, indisociable de cualquier análisis del género cantado, donde se puede llegar al trance y al éxtasis colectivo. Como señala Stéphane Hirschi, de alguna forma, toda canción es el anuncio de una agonía: su brevedad nos habla de un fin dilatado, pero al mismo tiempo inevitable. Sin embargo, el aliento precedero del cantante es retomado por la multitud, que corea al unísono sus palabras, con el potencial de seguir reproduciéndolas terminado el espectáculo²⁴: «il s'agit bien ici d'éterniser l'éphémère. Faire chanter

¹⁹ Silvio Rodríguez, «El Mayor», en *Días y flores*. [LP], Cuba, Egrem, 1975.

²⁰ Incluimos entre estas elegías algunos temas compuestos antes de la muerte de Ernesto «Che» Guevara por el sentido que, con posterioridad, han cobrado estas canciones en el imaginario popular.

²¹ Nombre de guerra de Ernesto «Che» Guevara.

²² Anibal Sampayo (con Los Costeros), «Hasta la victoria», *Hacia la aurora* [LP], Uruguay, Mallarini Producciones, 1971.

²³ Atahualpa Yupanqui, «El primer verso», en *Mi viejo potro tordillo* [LP], México, Emi Capitol, 1980.

²⁴ Además, mediante la posibilidad de fijar una canción por medios técnicos se multiplica el número de posibles escuchas y reproducciones, incluso fuera del escenario más tradicional del concierto o espectáculo. Aunque esta modalidad puede anular algunos de los aspectos rituales de la *performance*, contribuye también de otro modo a prolongar la vida de la canción fuera de su contexto de emisión y, en ese sentido, sirve igualmente para insuflar nueva vida a los personajes del texto cantado.

ou participer le public revient à dilater la chanson par une démultiplication des bouches, comme, sur le plan de l'écriture, la multiplication des protases peut figurer un désir de sortie du temps²⁵».

Así, se puede afirmar que cuando los espectadores corean al cantante, los roles de los participantes en la puesta en escena se funden de un modo casi ritual. En esta comunión sagrada con el público, la canción es el cuerpo del sacrificio, devorado, consumido, pero con el potencial de resucitar periódicamente en los labios de los asistentes. Canción que muere y revive en otras bocas. Muerte y resurrección del Che Guevara.

CONCLUSIONES

Quedan sin comentar un gran número de elementos que relacionan magia y canción y que se pueden valorar en la canción protesta latinoamericana. El valor de la repetición y la redundancia, o el papel del estribillo, apenas han sido esbozados, así como tampoco se ha tratado sobre la aparición de frases y sonidos ininteligibles en este tipo de composición y cuál es su función. Concluyamos afirmando que, en última instancia, para que la magia funcione solo es necesaria la devoción y la entrega de los diferentes participantes implicados. Como señala Cecil M. Bowra:

Above all it is an art and does what art always does for those who practise it with passion and devotion. It enables them to absorb experience with their whole natures and thereby to fulfil a want which is fully satisfied neither by action nor by thought. In the end, like all true art, it enhances the desire and strengthens the capacity to live. It has, after all, a justifiable claim to be called a form of enchantment, since through its words men, who might otherwise give in to the malice of circumstances, find their old powers revived or new powers stirring in them, and through these life itself is sustained and renewed and fulfilled²⁶.

En ese sentido, es legítimo establecer una relación entre la canción primitiva y la canción protesta hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx. En ambas es la creencia de las personas lo que le da su poder al canto. En ese sentido, resulta esclarecedor el parecido de las palabras de Bowra, referidas al canto primitivo, con las que utiliza Mario Benedetti al tratar sobre la canción de autor en uno de sus artículos para el periódico español *El País*:

Sus canciones eran ventanas abiertas, algunas veces hacia el pasado aleccionante, y otras, a un futuro que queríamos ganar. Pero siempre que esas ventanas-canciones se abrían era como si circulara por el sórdido callejón en que la

²⁵ S. Hirschi, *Chanson: l'art de fixer l'air du temps*, París, Les Belles Lettres, 2008, pág. 52.

²⁶ C. M. Bowra, ob. cit., pág. 286.

represión quería embretarnos una corriente sana, un aire puro, algo que en cierta manera nos oxigenaba y nos ayudaba a cumplir con dignidad y con valor esa dura tarea que era vivir, simplemente vivir²⁷.

Pero, a fin de cuentas, resulta innecesario sustentar nuestra argumentación en el trabajo de fuentes eruditas. Una vez más, las propias letras de los cantautores hispanoamericanos son el mejor espacio al que acudir. Sus textos trazan una línea que une las creencias espirituales del hombre primitivo con corrientes de pensamiento tan actuales como la psicomagia. Resulta legítimo hablar de palabras mágicas, en tanto en cuanto en una situación y en un contexto determinado ayudaron a multitud de personas a enfrentar la vida. Al menos, al autor de estas líneas no se le ocurre un acto de magia más osado que creer que una canción puede cambiar el mundo.

Si no creyera en lo más duro,
si no creyera en el deseo,
si no creyera en lo que creo,
si no creyera en algo puro;

si no creyera en cada herida,
si no creyera en la que ronde;
si no creyera en lo que esconde
hacerse hermano de la vida;

si no creyera en quien me escucha,
si no creyera en lo que duele,
si no creyera en lo que quede,
si no creyera en lo que lucha,

¿qué cosa fuera,
qué cosa fuera la maza sin cantera?

Un amasijo hecho de cuerdas y tendones,
un revoltijo de carne con madera,
un instrumento sin mejores resplandores,
que lucecitas montadas para escena,

¿Qué cosa fuera, corazón, qué cosa fuera,
qué cosa fuera la maza sin cantera²⁸?

²⁷ M. Benedetti, *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, Ediciones El País, 1985, pág. 34.

²⁸ Silvio Rodríguez, «La maza», en *Unicornio* [LP]. Cuba, Egrem, 1982.

BIBLIOGRAFÍA

Literatura crítica

- BENEDETTI, Mario, *El desexilio y otras conjeturas*, Madrid, Ediciones El País, 1985 (1.^a edición de 1984).
- BOWRA, Cecil M. *Primitive Song*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1962.
- BURKE, Peter, *Popular culture in early modern Europe*, Aldershot, Ashgate, 1994 (1.^a edición de 1978).
- COMBARIEU, Jules, *La musique et la magie: Étude sur les origines populaires de l'art musical son influence et sa fonction dans les sociétés*, Ginebra, Minkoff Reprints, 1972 (reimpresión de la edición de París de 1909).
- HIRSCHI, Stéphane, *Chanson: l'art de fixer l'air du temps*, París, Les Belles Lettres, 2008.
- SAU, Victoria, *Historia antropológica de la canción*, Barcelona, Ediciones Picazo, 1972.
- SEPPILLI, Anita, *Poesía e magia*, Torino, Einaudi, 1982.
- TORREGO EGIDO, Luis, *Canción de Autor y educación popular (1960-1980)*, Madrid, Ediciones de la Torre, 1999.
- VELÁZQUEZ DE VELASCO, José Luis, *Orígenes de la poesía castellana*, Oviedo, Pentalfa (Libros en microficha), 1989 (Madrid, Imprenta de Francisco Martínez de Aguilar, 1754).
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, París, Éditions du Seuil, 1983.
- Pour une poétique de la voix», en *Poétique: revue de théorie et d'analyse littéraires*, N^o 40, París, Le Seuil, noviembre de 1979.

Material sonoro

- ALFREDO ZITARROSA, «Adagio en mi país», en *Adagio en mi país*, Montevideo, Cantares del Mundo [LP], 1973.
- ANIBAL SAMPAYO (con Los Costeros), «Hasta la victoria», *Hacia la aurora* [LP], Uruguay, Mallarini Producciones, 1971.
- ATAHUALPA YUPANQUI, «El primer verso», en *Mi viejo potro tordillo* [LP], México, Emi Capitol, 1980.
- HORACIO GUARANY, «Si se calla el cantor», en *Si se calla el cantor. Banda de sonido de la película* [LP], Philips, Montevideo, 1972.
- NACHA GUEVARA, «Yo te nombro», en *Nacha en vivo* [LP], México, NCL, 1975.
- RODRÍGUEZ, SILVIO, «El Mayor», en *Días y flores*. [LP], Cuba, Egrem, 1975.
- «La maza», en *Unicornio* [LP]. Cuba, Egrem, 1982.

CAPÍTULO 20

Roberto Bolaño como demiurgo. La resonancia de Bruno Schulz en *Estrella distante*

ZOFIA GRZESIAK
Universidad de Varsovia

1. EL AUTOR Y EL HÉROE

El tema de los desdoblamientos en la obra de Roberto Bolaño siempre ha suscitado el interés de los investigadores de la literatura y parece profundamente explotado. No obstante, la yuxtaposición de las teorías de Mijaíl Bajtín a la lectura de la novela *Estrella distante* facilita un acercamiento muy prometedor y poco desgastado al tema en cuestión. El famoso ensayo *El héroe y la actitud del autor hacia el héroe en la obra de Dostoievski* puede servir de contrapunto al emprender el examen del texto de Bolaño.

La mayoría de los críticos busca la explicación de la relación del autor con sus héroes en la metafísica o la psicología¹. Sin embargo, en un análisis basado en la lectura de Bajtín es obligatorio rechazar la interpretación psicológica, la «humillante codificación del alma humana» que no toma en cuenta «su libertad, su carácter inconcluso y su especial *indefinición* (su falta de solución)»². Según el teórico ruso, el tema más importante de la obra de Dostoievski no es la psicología, sino la autoconciencia del héroe, es decir, su búsqueda de la verdad sobre el mundo y sobre sí mismo.

¹ Véase Paz Soldán, E.; Faverón Patriau, G., *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.

² M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pág. 94.

Además, el héroe no es una imagen, sino «la palabra plena, la voz pura, no lo vemos pero lo oímos»³, es liberado y «descosificado» gracias a la posición asumida por el autor: el dialogismo, «que defiende la independencia, la libertad interior, el carácter inconcluso y falto de solución del héroe. Para el autor, el héroe no es «él» o «yo», sino «tú» con valor pleno, es decir otro «yo» equitativo y ajeno»⁴.

Algo parecido ocurre en *Estrella distante* de Roberto Bolaño. El lector no dispone de ninguna imagen del personaje principal, es decir, del narrador. Se le presentan varios aspectos, también físicos, del protagonista *teórico*, el teniente Carlos Wieder. No obstante, aunque el prólogo informa que la novela cuenta la historia de aquel piloto de la Fuerza Aérea Chilena, en realidad la trama de *Estrella distante* concierne, como prácticamente todas las obras de Bolaño, a una pesquisa literaria. Se trata de una búsqueda de la historia de Wieder, que es, en realidad, un personaje ausente⁵. El héroe, según Bajtín, debe ser el personaje que está presente, que dispone de su propia voz y entra en el diálogo con el autor y el lector.

Es importante notar que el tema (y ya existente discurso) de los dobles en la obra de Bolaño está construido en un terreno resbaladizo, dado que la voz del autor, en el significado bajtiniano de la palabra, está meticulosamente oculta. Parece bastante audaz hablar de los dobles de Bolaño si no se puede identificar a él mismo, escondido detrás de los niveles de la narración⁶, siempre elusivo. La tarea de discernir su voz de otras voces —o de oír su voz *verdadera*— es problemática, ya que para Bolaño todo puede ser un juego, tanto en la vida real como en la ficción⁷.

Sobre la voz (o las voces) que percibimos en *Estrella distante* podemos decir con certeza solamente una cosa: lo que oímos, en lo que participamos, es un diálogo. Nos enteramos ya en el prólogo metafictivo que existen por lo menos tres conciencias vinculadas al texto: la del autor que lo apunta, la de su amigo, Arturo B., que lo cuenta y la del lector, que lo está leyendo. No obstante, si buscamos en la novela de Bolaño un diálogo profundo, bajtiniano, tenemos que fijarnos en la única escena que, de facto, lo realiza. Según Bajtín, a través del diálogo, interno y externo, el héroe adquiere la capacidad de mirarse a sí mismo con los ojos del otro, que es el único modo posible de conseguir su objetivo: el conocimiento.

Solamente en un momento el héroe de *Estrella distante* experimenta una sensación parecida, aunque no por su propia voluntad: cuando está leyendo la *Obra completa* de Bruno Schulz y se siente observado por el autor polaco. La cita siguien-

³ *ibíd.*, pág. 83.

⁴ *ibíd.*, pág. 97.

⁵ M. Fischer, «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008, pág. 149.

⁶ La construcción de *Estrella distante* es un ejemplo perfecto del mecanismo de las cajas chinas: el autor apunta la historia contada por el narrador. El relato del narrador consiste de varias historias que le cuentan otros.

⁷ Véase L. Rohter, «A Chilean Writer's Fictions Might Include His Own Colorful Past», *The New York Times* 27.01.2009, [http://www.nytimes.com/2009/01/28/books/28bola.html?8dpc=&pagewanted=all&_r=2&](http://www.nytimes.com/2009/01/28/books/28bola.html?8dpc=&pagewanted=all&_r=2&_t=2&_u=2&_v=2&_w=2&_x=2&_y=2&_z=2)

te constituye el verdadero punto de partida para nuestro análisis de la novela: «Sentí que los apagados ojos de Wieder me estaban escrutando y al mismo tiempo, en las páginas que daba vueltas (tal vez demasiado aprisa), los escarabajos que antes eran las letras se convertían en ojos, en los ojos de Bruno Schulz y se abrían y se cerraban otra vez, unos ojos claros como el cielo, brillantes como el lomo del mar, que se abrían y parpadeaban, una y otra vez, en medio de la oscuridad total»⁸.

2. «LA LITERATURA EN EL LECTOR»

La presentación del problema que nos planteamos podría ser sustituida por la simple pregunta: ¿quién habla en el texto?, pero esta cuestión es mucho menos inocente de lo que parece. La tarea del lector de Bolaño es la misma que la que se proponen sus protagonistas: una pesquisa del autor que desaparece. No obstante, como ya hemos mencionado, no se trata solamente de una acumulación de datos e interpretación de los hechos: el lector está sumergido en un diálogo con el texto, asume la posición del «hombre del subsuelo» descrito por Bajtín.

Es importante destacar que lo que aquí llamamos la tarea del lector no está exigido por el texto. Se trata de un proceso de lectura auto-impuesto, lo que Richard Rorty llama el resultado contingente «de encuentros con diversos libros que han caído en las propias manos»⁹. En este caso particular hablamos de un lector influido por las pesquisas de Bolaño y las ideas de Bajtín. La disposición a percibir la escena de la *aparición* de Schulz en *Estrella distante* como una señal de dialogismo es también un «efecto secundario»: de la lectura de Bajtín y Rorty. El contacto del lector con el libro consiste en discutir con el texto y consigo mismo. Según Bajtín, todo «verdadero lector de Dostoievski [...] entiende esta específica *extensión activa* de su propia conciencia, pero no en el sentido de asimilación de nuevos objetos [...], sino en el sentido de una comunicación dialógica particular»¹⁰. El lector de Bolaño actúa a base de unas premisas semejantes.

No obstante, los demás participantes del diálogo no le son otorgados por el autor, él tiene que encontrarlos. De hecho, el dialogismo en la versión de Bolaño debe ser considerado como un proceso ubicado en el lector, es decir, en el lugar donde Stanley Fish sitúa a toda la literatura¹¹, mientras el diálogo bajtiniano ocurre también dentro del héroe. La estética de la recepción radicalizada por Fish¹² ilumina con una luz nueva la discusión del lector con el texto. Según el teórico estadounidense, «la experiencia del lector equivale al sentido y a lo que llamamos

⁸ R. Bolaño, *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 2010, pág. 152.

⁹ R. Rorty, «Progreso del pragmatista», *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pág. 107.

¹⁰ M. Bajtín, ob. cit., pág. 105.

¹¹ Véase S. Fish, «Literature in the reader: affective stylistics», *New Literary History*, vol. 2, núm. 1, Baltimore, 1970.

¹² A. Szahaj, «Zniewalająca moc kultury», *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków, Universitas, 2002, pág. 21.

«la forma» del texto»¹³, de ahí que la búsqueda del autor oculto y la comunicación dialógica incorporadas en la trama de la novela solo cobran sentido si el lector las activa en el plano práctico.

Podemos calificar esta situación como una manifestación del postulado del pragmatismo de Richard Rorty, de borrar la frontera entre el uso y la interpretación. El lector tiene dos opciones en lo que respecta a la participación en el diálogo: «saber de entrada lo que [...] quiere obtener de una persona, una cosa o un texto y esperar que la persona, la cosa o el texto le ayuden a uno a querer algo diferente —que le ayuden a cambiar los propios propósitos y, así, a cambiar la propia vida—»¹⁴. El concepto de un posible cambio de personalidad une a Rorty con Fish¹⁵, pero también con Bajtín, para quien

El hombre nunca coincide consigo mismo. [...] la vida auténtica de una personalidad se realiza precisamente en una suerte al punto de esta no coincidencia del hombre consigo mismo, en el punto de su salida fuera de los límites de todo lo que él represente como un ser cosificado que pueda ser visto, definido y pronosticado fuera de su voluntad, en su ausencia. La vida auténtica de la personalidad solo es accesible a una penetración *dialógica* a la que ella *misma* responde y se revele libremente¹⁶.

El lector de *Estrella distante*, uno de los participantes y el *anfitrión* del diálogo «sabe de entrada» que necesita encontrar la voz del autor de la novela, pero no para «cosificarlo» y «definirlo», sino para discutir con él, revalorizar sus propios propósitos. Además, hay que tener en cuenta la participación activa de Bruno Schulz en el diálogo que intentamos emprender. Al fin y al cabo, leer textos «es una cuestión de leerlos a la luz de otros textos, personas, obsesiones, retazos de información o lo que sea, y luego ver lo que pasa»¹⁷.

3. LA BÚSQUEDA DEL AUTOR

La comunicación dialógica bajtiniana es un encuentro con las conciencias ajenas. La comunicación dialógica bolañana es la actividad del lector que está buscando, creando u oyendo al autor del texto. Si el lector consigue encontrar la voz autorial, debe asumir que su hallazgo no puede ser el Bolaño histórico, dado que el diálogo es el producto de la imaginación y la interpretación del lector. Para evitar la acusación de la incoherencia, recordamos que, según Rorty, «las

¹³ A. Szahaj, ob. cit., pág. 16.

¹⁴ R. Rorty, ob. cit., pág. 123.

¹⁵ Véase S. Fish, «¿Hay algún texto en esta clase?», *Giro lingüístico e historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 1998.

¹⁶ M. Bajtín, ob. cit., págs. 91-92.

¹⁷ R. Rorty, ob. cit., pág. 122.

conjeturas y la intención del texto son prácticamente la misma cosa»¹⁸, ya que el autor y el lector disponen de las mismas herramientas mentales.

Así que el lector trata de extraer una voz, una intención del texto para poder asumir una actitud frente al sentido que para él emerge de la novela. No obstante, la cuestión de la intencionalidad es una de las más problemáticas de la teoría de la literatura. A pesar de eso, para un lector de Bolaño, acostumbrado a las pesquisas literarias y búsquedas de autores perdidos, uno de sus componentes resulta particularmente útil: el autor implícito.

Brian Richardson señala que la suposición de la intencionalidad es beneficiosa para los lectores¹⁹. Además, es posible observar unas coincidencias entre el término acuñado por Wayne Booth y la idea de la voz de Bajtín, ya que ambas sirven como punto de partida de varias teorías literarias centradas en la interactividad. En *Estrella distante* «la palabra» del autor descubierta por el lector equivale en cierto modo a la figura del Autor Implícito. Sin embargo, no se trata del concepto de Booth ni del de Iser, sino de un autor implícito útil, pragmático, como lo es el bolañano: un punto de vista que admite la posibilidad de que existan otros puntos de vista. Es el único *autor* accesible a los lectores sumergidos en la pesquisa. Igualmente, los héroes de Bolaño que buscan a los escritores perdidos, nunca encuentran a las personas (si de veras encuentran a alguien) que se proponían a buscar.

Sirva de ejemplo la búsqueda inconclusa de Juan Stein en *Estrella distante*. Bibiano *encuentra* a dos Juanes Stein, de los cuales ninguno resulta ser aquel Juan Stein a quien conocía y buscaba. Es otro caso curioso de los dobles. El lector de Bolaño solamente puede encontrar en su libro a un autor implícito, que en comparación con el Bolaño histórico es lo que el Demiurgo es para el Dios (o idea) según el gnosticismo (o platonismo): el arquitecto, posiblemente malvado y definitivamente imperfecto. Cabe recordar que «la demiurgia» es un fenómeno meticulosamente analizado por Bruno Schulz.

Los ojos claros del autor polaco evocados en *Estrella distante* aluden a uno de los demiurgos más poderosos de sus cuentos: el hombre de los ojos azules, el diseñador, arquitecto del mundo de las ilusiones de *La república de los sueños*. Por otra parte, los cuerpos mutilados de las víctimas de Wieder, parecidos a unos maniqués, remiten al *Tratado de los maniqués* de Schulz, obra que ofrece una filosofía de creación perfectamente aplicable al análisis de *Estrella distante*. El postulado de Jakub un demiurgo autoproclamado, a quien Schulz adscribe la autoría del tratado, es el de desafiar al demiurgo original y empezar su propia «demiurgia».

La creación «de segunda mano» descrita por Schulz no está lejos de las teorías de Rorty y Fish. Para el último, la interpretación equivale a la creación. Tanto en la escritura como en la lectura empleamos el mismo método, explorado en los cuentos del autor polaco: recreamos el objeto de nuestro conocimiento²⁰.

¹⁸ ibíd., pág. 112.

¹⁹ B. Richardson, «Introduction. The Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again?», *Style*, vol. 45, núm. 1, DeKalb, 2011, pág. 2.

²⁰ Véase J. Jarzębski, «Wstęp», *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków, 1998, pág. LXIX.

Además, es importante destacar que la identificación de la voz o del autor implícito con un demiurgo trae al primer plano el tema de la lucha, o más bien de la coincidencia del bien y del mal en el creador del mundo o, en este caso, en el autor del libro. El demiurgo, según los pensadores gnósticos, es un ente débil en que coexisten el bien y el mal, y precisamente de esto surge la creación del mundo. El lector puede suponer, que tal vez el héroe de *Estrella distante* no quiere ser visto por nadie para no tener que enfrentarse a su propia imagen en los ojos del otro. De todos modos, el lector debe preguntar, ¿dónde y cómo se esconde la voz del autor?

Como ya hemos mencionado, podemos buscarla detrás de varios niveles de la narración, así como en el epígrafe y el prólogo, pero incluso en los peritextos²¹ la ficción se mezcla con la realidad. Además, el autor cubre su posición con la distancia temporal (aunque a veces no puede evitar la tentación de comentar algo entre paréntesis) y geográfica, subrayando muchas veces que no está en el lugar de los acontecimientos relatados. La palabra del autor se pierde y confunde con la del héroe detrás de las palabras de otros. La autoría de todas las informaciones presentadas al lector siempre está cedida a los personajes que, de hecho, no hablan activamente o conversan muy poco, como La Gorda, Bibiano, o incluso unos amigos anónimos del narrador. El autor, en vez de tratar de explicar los fenómenos, prefiere ofrecer al lector conjuntos de historias, inexplicablemente conectadas, como las de Lorenzo, Stein y Soto. Sin embargo, el escondite preferido del autor es la apropiación de la función del lector: de libros, tanto reales (de hecho, la intertextualidad en la obra de Bolaño es impresionante), como ficticios (las memorias de Muñoz Cano, para dar un ejemplo, constituyen la fuente de información sobre la exposición de Wieder); de revistas y, para complicar su estatus ontológico aún más, de las cartas de Bibiano que tratan de las revistas leídas por este. En el último caso podemos hablar de una ocultación doble.

El autor implícito de *Estrella distante* se presenta a sí mismo como un lector, un oyente, que simplemente recuenta una historia que le han contado. Es importante destacar que no dice que la escribe. Como se trata de una versión nueva de la novela anterior de Bolaño, *La literatura nazi en América*, se podría afirmar que la reescribe, y también considerarlo como un modo de esconderse, dado que cede la autoría de la novela anterior a uno de los personajes, Bibiano²². Pero lo que más llama la atención en cuanto a la *repetición* de la novela es la motivación de hacerlo, presentada en el prólogo. El autor decide componer la misma historia otra vez porque su amigo, que se la ha contado, «no quedó satisfecho del resultado final»²³. De este modo se establecen dos intenciones en la novela, así que no se la puede calificar como monológica. No obstante, es cierto que tanto el autor como el héroe tratan de huir de los diálogos.

²¹ Término de Gérard Genette.

²² R. Bolaño, ob. cit., pág. 117. A pesar de eso, en el prólogo Bolaño califica *La literatura nazi en América* como una novela suya.

²³ *ibíd.*, pág. 11.

4. LA HUIDA DEL DIÁLOGO NO ES LO MISMO QUE LA MONOLOGÍA

La escena de la misteriosa *aparición* de Schulz desempeña una particular función en *Estrella distante*. Cuando el narrador confiesa que se siente observado por Wieder y por los ojos del autor polaco, sucede una materialización del concepto bajtiniano del héroe como «punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo»²⁴. Los ojos de Schulz son los ojos del mundo, los ojos ajenos con los que el protagonista puede verse a sí mismo²⁵.

Sin embargo, la oportunidad de enfrentarse con la imagen que el otro posiblemente crea de él, no suscita en el héroe el deseo de corregirla. A diferencia del protagonista de *Pobres gentes* de Dostoievski, utilizo como ejemplo por Bajtín en su tratado, el narrador de *Estrella distante* no se indigna al ver la supuesta descripción de sí mismo, hecha por alguien que ni pensó preguntar por su opinión. En vez de analizar su propia imagen mediante los ojos de Schulz, el héroe huye de su mirada y vuelve a observar a Wieder. No quiere entrar en el diálogo que podría abarcar el tema sensible de su personalidad.

En la actitud del héroe, el lector puede detectar cierto pragmatismo. En vez de utilizar la «palabra acerca del que está presente»²⁶, prefiere desaparecer o hablar de personajes ausentes, cosificándolos en el proceso. No los quiere ver como otras conciencias autónomas, sino como objetos, unos maniqués que, de acuerdo con las reglas de la demiurgia secundaria de Schulz, poseen «solo un lado del rostro, solo un brazo, una pierna, únicamente aquella que les sea necesaria en su papel»²⁷. El héroe relata lo que le han dicho, pero selecciona los datos que después revela a los lectores. Prefiere no hablar con otros protagonistas, incluso deja de escribir a su supuesto mejor amigo, Bibiano, porque no le cuesta nada imaginárselo. En su mente recrea las vidas de otros, sin ofrecerles ninguna oportunidad de defensa. En vez de esforzarse por negociar su propia identidad, libertad y verdad a través del diálogo, el héroe de Bolaño trata de revolver la situación: para que no se le defina del modo concluyente, injusto y cosificante, aplica una definición de este tipo a todos sus posibles interlocutores (en que se parece al protagonista de *Una criatura gentil* de Dostoievski).

Su peor pesadilla es que alguien, especialmente Wieder, lo vea. Es probable que tenga miedo de la imagen de sí mismo que le proporcionarían los ojos de Wieder. La figura de ese poeta y asesino malvado posiblemente recuerda al héroe, también escritor, de la faceta mala y peligrosa de la creación, es decir la demiurgia.

²⁴ M. Bajtín, ob. cit., pág. 73.

²⁵ M. Bajtín, «El hombre en el espejo», *Yo también soy*, México, Taurus, 2000, pág. 156.

²⁶ M. Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski*, pág. 99.

²⁷ B. Schulz, «El tratado de los maniqués o segundo libro de Génesis», *Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 3, Veracruz, 1967, pág. 490.

5. CONSTRUIR UNA HISTORIA

El lector, junto con Bruno Schulz, está observando al héroe, pero parpadea, porque «nadie, y menos en literatura, es capaz de no parpadear durante un tiempo prolongado»²⁸ y el narrador, el autor histórico y el implícito se pierden, escondidos detrás de los protagonistas-dobles, que resultan ser solo señuelos. Si el lector desea ubicar la voz con la que dialoga, no tiene otra opción que seguir los pasos del héroe y reinventar el objeto de su conocimiento. Como ya hemos señalado, el lector y el escritor mantienen un diálogo equitativo y hablan en el mismo idioma de la interpretación (compuesto por las mismas herramientas). Es muy interesante observar que en este punto coinciden las teorías de Bajtín, Fish y Rorty (así como la de Schulz). La lectura no lleva a la interpretación, sino que la es desde el principio, así que equivale también a la creación.

Tras leer las revistas en las que probablemente publica Wieder, el héroe de *Estrella distante* admite que empieza a interesarse de verdad por la investigación en la que participa. Su vida triste y solitaria por fin experimenta un cambio. La historia de Wieder lo fascina y suscita en él la sospecha de que se trate de «la historia de algo más»²⁹, aunque todavía no sabe de qué. Dejando de lado la explicación ética o metafísica de esta declaración, cabe fijarse en su sentido metatextual.

El héroe por fin encuentra la inspiración para escribir. Lo que buscaba durante largo tiempo no era la verdad sobre sí mismo y el mundo, como ocurre en el caso de los personajes de Dostoievski. La mirada desde la vertiente epistemológica se convierte en una cuestión ontológica, confirmando así la inclinación de Bolaño hacia el posmodernismo³⁰. El objetivo del héroe de *Estrella distante* es la creación, está buscando una historia. Por eso, el tipo de información que le interesa al héroe, aunque pretenda lo contrario, no es la fáctica, sino la curiosa, prolífica. Tiene las mismas prioridades que el protagonista del cuento de Schulz, *El Libro*, es decir, quiere mantener viva la escritura y la lectura: el mítico Libro Auténtico al que tienden todos los textos. Para ambos el Libro es «un imperativo, un deber»³¹.

Por eso en la historia de Wieder se confunden los hechos reales e inventados. El autor quiere (aunque también es posible que lo necesite compulsivamente) añadir algo de sí mismo a los hechos narrados. La historia de Wieder es un ejercicio estilístico, basado libremente en unos datos fácticos. No obstante, cuando en la escena aparece Abel Romero, lo que antes era una pesquisa literaria se convierte en una investigación real. El escritor no necesita pruebas en sus investigaciones. Bolaño demuestra que, contrariamente a la opinión pública, tampoco las necesitan los detectives verdaderos. Cuando su interpretación de una historia sale del

²⁸ R. Bolaño, ob. cit., pág. 118.

²⁹ ibíd., pág. 130.

³⁰ Véase B. McHale, *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 2001.

³¹ B. Schulz, *El libro. La época genial*, Vigo, Maldoror ediciones, 2003, pág. 12.

plano virtual al real, de las páginas del libro a la calle, se hace evidente que la división entre lo real y lo ficticio está desgastada.

La realidad de *Estrella distante* es el producto de la demiurgia secundaria, de una interpretación. Si asumimos que Fish tiene razón y el «individuo actúa y argumenta en nombre de normas y valores personalmente sostenidos»³² y que nuestras convicciones son en realidad las herramientas con las que pensamos, resulta que el libro de Bolaño nos ofrece una interpretación específica de la realidad considerada no solo literariamente.

Las herramientas intelectuales del héroe de *Estrella distante* constituyen el material necesario para *extender* la realidad. Del modo parecido funcionan las aplicaciones de la realidad aumentada, que permiten ver en la pantalla del teléfono inteligente la realidad actual y virtual simultáneamente. La literatura, entendida como el Libro de Schulz, es decir todo lo que hemos leído o que algún día vamos a escribir, también se añade a la realidad como un fenómeno potencial. No obstante, en la interpretación de Roberto Bolaño lo virtual forma parte intrínseca y siempre visible del mundo. Su estatus ontológico cambia de potencial a actual.

Aunque el mundo de Bolaño ha sido creado por un demiurgo imperfecto y acaso malvado, es posiblemente superior a la realidad, porque está abierto a las ingerencias de sus lectores. Se trata de una realidad aumentada, que es «como la vida real, pero mejor»³³. No obstante, el demiurgo de este mundo permanece indefinido, que en las palabras de Bajtín significa libre. Bolaño, como un autor posmoderno, siempre oscila entre la presencia y la ausencia, jugando a las escondidas con el lector³⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTHUR, C., «Augumented reality: it's like real life, but better», *The Guardian*, London, 20.03.2010, <http://www.guardian.co.uk/technology/2010/mar/21/augmented-reality-iphone-advertising>.
- BAJTÍN, M., *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- «El hombre en el espejo», *Yo también soy*, México, Taurus, 2000.
- BOLAÑO, R., *Estrella distante*, Barcelona, Anagrama, 2010.
- FISCHER, M., «La memoria de las historias en *Estrella distante* de Roberto Bolaño», *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- FISH, S., «Literature in the reader: affective stylistics», *New Literary History*, vol. 2, núm. 1, Baltimore, 1970.

³² S. Fish, *¿Hay algún texto en esta clase?*, pág. 234.

³³ C. Arthur, «Augumented reality: it's like real life, but better», *The Guardian*, London, 20.03.2010, <http://www.guardian.co.uk/technology/2010/mar/21/augmented-reality-iphone-advertising>.

³⁴ B. McHale, ob. cit., pág. 202.

- FISH, S., «¿Hay algún texto en esta clase?», *Giro lingüístico e historia intelectual*, Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 1998.
- JARZĘBSKI, J., «Wstęp», *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków, 1998.
- McHALE, B., *Postmodernist fiction*, London, Routledge, 2001.
- PAZ SOLDÁN, E.; FAVERÓN PATRIAU, G., *Bolaño Salvaje*, Barcelona, Candaya, 2008.
- RICHARDSON, B., «Introduction. The Implied Author: Back from the Grave or Simply Dead Again?», *Style*, vol. 45, núm. 1, DeKalb, 2011.
- ROHTER, L., «A Chilean Writer's Fictions Might Include His Own Colorful Past», *The New York Times* 27.01.2009, http://www.nytimes.com/2009/01/28/books/28bola.html?8dpc=&pagewanted=all&_r=2&.
- RORTY, R., «Progreso del pragmatista», *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- SCHULZ, B. «El tratado de los maniqués o segundo libro de Génesis», *Revista de la Universidad Veracruzana*, núm. 3, Veracruz, 1967.
- *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław-Kraków, 1998.
- *El libro. La época genial*, Vigo, Maldoror ediciones, 2003.
- SZAJAJ, A., «Zniewalająca moc kultury», *Interpretacja, retoryka, polityka*, Kraków, Universitas, 2002.

CAPÍTULO 21

«La parte de los crímenes»: excesos de la realidad mexicana. Conjeturas de Roberto Bolaño

KENIA AUBRY

Universidad Autónoma de Campeche (México).

PRELIMINARES

2666 (2004) de Roberto Bolaño es de un realismo evidente. Esta obra póstuma trueca en *narratividad* los feminicidios de Ciudad Juárez, Chihuahua y el *autor liminar* en el reverso de la portada confirma el vínculo entre las desapariciones de mujeres ficticias con las reales (lo citamos): «La complicidad entre los cuatro [...] desemboca en un disparatado peregrinaje a Santa Teresa (*trasunto de Ciudad Juárez*), en la frontera de México con Estados Unidos» (cursivas nuestras). Dado que el relato muda el escenario real (Ciudad Juárez) por uno ficticio (Santa Teresa), digamos que *2666* intenta ser una *novela en clave*.

No obstante la modificación del espacio, el lector no puede dejar de dirigir su interés hacia el tema que ha invadido los periódicos mexicanos y extranjeros. Esto se debe a que la composición de la novela es de un *realismo cointencional*, es decir, hay «una intencionalidad compartida por el autor y por el lector, a la que el texto presta su papel determinante de cómplice»¹. El campo interno de referencia de *2666* está invadido por el mundo exterior, todas las objetividades representadas están modeladas sobre aspectos de la realidad física, social y humana que nos remiten a esa frase más propia del cine que de la literatura: *la ilusión referencial*. Por eso, para el lector, aun el más ingenuo, no es complicado asociar en la *praxis*

¹ D. Villanueva, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004, pág. 204.

estética el campo de referencia interno que es intensional y autónomo, en términos de ese otro campo de referencia externo y extensional, que es la realidad².

Dicho lo anterior, no hay lugar a duda para considerar que la ensoñación novelesca de Bolaño remite a una realidad que existe fuera del texto. La evidente correspondencia entre la *sustancia del contenido* y el marco de referencia trazado por la temática, la presencia de nombres propios, la temporalidad, incluso la espacialidad camuflada, son las categorías que trazan las condiciones fundacionales para el acercamiento extremo con la realidad y para el conocimiento sobre la situación humana. Tal cercanía con el mundo real (en términos de Hamon) son los «argumentos de autoridad que anclan la ficción en la objetividad externa a ella y aseguran un efecto de realidad con frecuencia acentuado»³.

Debemos anotar que la sustancia de la expresión, sobre todo de «La parte de los crímenes», tiene algunos códigos del reportaje periodístico (testimonios, entrevistas, secuencia cronológica) y la interdiscursividad con este género refuerza la tematización que refiere a un hecho (*factum*) previo al de la enunciación. Tal parece que la intencionalidad de la novela de Bolaño, como en la novela histórica, es conservar la verosimilitud y la correspondencia con los hechos, los personajes y el marco temporal que, al mismo tiempo y de cierto modo, mantienen su *habitus externos* de realidad. Es menester la relación con la cosa significada, que se refiere no a una existencia distinta sino al contexto complejo de los homicidios de mujeres en el norte de México.

Ahora bien, los eventos que Roberto Bolaño introduce de la realidad al estrato de las objetividades representadas⁴, reciben un tratamiento semiótico que los integra a un nuevo sistema. Esa intencionalidad estética nos ofrece una visión sobre el tema de los asesinatos femeninos y finge una ilusión referencial *fuerte*. Por esta razón (y a sugerencia de lo que Paul Ricoeur formula en *Tiempo y narración I*), las *ilusiones referenciales* no son cualquier efecto de sentido del texto, no por nada se detallan las modalidades de veridicción que han sido recortadas sobre el fondo de un horizonte de mundo que constituye el mundo del texto; este mundo aprehendido desde la perspectiva de la *praxis* humana, es una fusión de horizontes que «re-significa lo que ya se ha pre-significado en el plano del obrar humano»⁵.

En nuestra consideración no hay literatura sin *praxis* social y los códigos de naturaleza *factual* que ingresan a 2666, nos dirigen hacia una lectura intencionalmente realista. Ante las varias posibilidades para abordar la novela, y por la

² Cfr. D. Villanueva, ob. cit., págs. 112-113.

³ Citado por D. Villanueva, ob. cit., pág. 152.

⁴ De acuerdo a lo que expone Roman Ingarden en su obra *La obra de arte literaria* (México, Taurus Ediciones / Universidad Iberoamericana, 1998, pág. 262), las objetividades representadas abarcan «todo lo que *nominalmente* se proyecta, sea cual sea su categoría de objetividad o a su esencia material. Así que se refiere tanto a cosas como a personas, pero también a acontecimientos, ocurrencias, estados, actos realizados por las personas, etc.»; en suma, «la expresión “objeto representado” se emplea para abarcar todo lo que se representa como tal».

⁵ P. Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, México, Siglo XXI, 2007, pág. 154.

extensión de esta, nos hemos decantado por una lectura sobre las conjeturas de los múltiples asesinatos de mujeres detallados, sobre todo, en «La parte de los crímenes». Intentamos extractar, de la *verdad* puesta en obra, algunos de los puntos de vista sobre las muertas de Santa Teresa que también son las de Ciudad Juárez, casos que, en su mayoría, han quedado sin resolución y en el olvido.

1. LA FRONTERA NORTE

Santa Teresa, Sonora —el escenario de los crímenes femeninos novelados por Bolaño— es solo el remedo de Ciudad Juárez, Chihuahua. Ambas son ciudades existentes, pero la primera es solo un paso de frontera inocuo (en cambio su *literariedad* es sustanciosa). Pedro Serrano, en el artículo «El viento y el sitio. La frontera norte de México», dice: «Ciudad Juárez significa para México el cabezal de su identidad. De ahí parte la vertical liberal que atraviesa el país, cruza la ciudad de México y lo mantiene en inestable equilibrio desde hace más de dos siglos»⁶. En el corto plazo, la frontera mexicana ha marcado «la separación y la diferencia entre dos mundos, en el largo va convirtiéndose paulatinamente en una desarticulación de ambos y en la invención de otra cosa»⁷.

Esa «otra cosa» en la que se ha convertido la frontera norte se traduce en un crecimiento alimentado por la migración mexicana y centroamericana. Ignacio Corona en el ensayo «El género negro en el norte de México», explica que la frontera de la que hablamos, en consonancia con su capitalismo, ha presenciado los frutos del desarrollo: el establecimiento de maquiladoras en las que abundan los empleos mal pagados y sin garantías laborales. Las maquilas que atrajeron mano de obra barata, sobre todo femenina, representan empleos fugaces, el capricho del capital foráneo que goza de los beneficios para su asentamiento sin obligaciones con el Estado mexicano y abandona la frontera sin explicaciones (ese es el verdadero fenómeno de la globalización)⁸.

El Tratado de Libre Comercio, el turismo binacional y la migración hacen de la frontera norte la de mayor tránsito en el mundo. Aunque si algo le da un imparable movimiento son los cárteles del narcotráfico que se disputan la zona; la geografía del narcotráfico nada tiene que ver «con la trazada por los geógrafos oficiales y el curso del Río Bravo. Sus cartografías son ensayos de un mundo efectivamente globalizado y de transición, en el que los puntos neurálgicos, así como las rutas empleadas, no son permanentes, fijos o estables»⁹. En el mundo absurdo del límite fronterizo se ha creado la *narcocultura*: corridos, leyendas y relatos que glorifican a los capos de las drogas, pues la población civil no siempre

⁶ P. Serrano, «El viento y el sitio. La frontera norte de México», *Quimera*, núm. 258, Barcelona, 2005, pág. 23.

⁷ *Ibíd.* pág. 24.

⁸ Cfr. I. Corona, «El género negro en el norte de México», *Quimera*, núm. 258, Barcelona, 2005, pág. 29-32.

⁹ I. Corona, *ob. cit.*, pág. 30.

ve en ellos a un detractor de la sociedad —como lo muestra Élmer Mendoza en *Balas de plata* (2008).

Parece que la frontera norte solo tiene una cara negativa y funesta, a los asesinatos de mujeres en Juárez se suman los muertos por el crimen organizado. En los últimos años son comunes las narcofosas con hasta medio centenar de cadáveres; a estas muertes se suman las de los que intentan atravesar la raya. Ileana Rodríguez plantea que una posible hipótesis de los feminicidios¹⁰, son las drásticas transformaciones en las formas de organizar la sociedad en su totalidad y que remite a eso que las ciencias sociales llaman desgobierno, fenómeno naciente y creciente de las sociedades pobres, y aún en las más ricas. Los cambios cobran velocidad con la migración masiva de gentes, de inversiones, de trabajos que desestabilizan ciudades, países, y continentes; «con la entrada masiva de mujeres en la esfera laboral, que perturba la conciencia y el bienestar masculinos. Sin duda [...] estos desequilibrios significan el desapego a las formas *normales* y normativas de interactuar y el despegue hacia formas inéditas. El crimen masivo responde a los movimientos y a los cambios [...] en los modos de ser, de pensar, de actuar y gobernar»¹¹.

En México, donde los problemas sociales son de una amplia gama, el tema de las mujeres asesinadas en Juárez ha sobrepasado el interés social por la oleada de muertos en el centro y norte del país en manos del crimen organizado. Pedro Serrano da una cifra escalofriante de la que poco se sabe: «Si las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez se han convertido en noticia internacional y en holocausto narrativo, lo cierto es que por cada mujer muerta aparecen cuatro cadáveres de hombres, solo ahí»¹².

A estos excesos de la realidad mexicana de la frontera norte que la literatura y la crónica periodística empezaron a destapar, se suma 2666, uno de los textos pioneros en abordar el tema —sin olvidar *Otras caras del paraíso* (1993) de Francisco José Amparán y *Huesos en el desierto* (2002) de Sergio González Rodríguez—. La *sustancia del contenido* de la cuarta novela del libro, «La parte de los crímenes»¹³, está poblada por la descripción secuencial de los asesinatos que aparentemente no revelan nada nuevo. Sin embargo, ese encabalgamiento de cuerpos brutalmente

¹⁰ El término *feminicidio* fue designado el año 2007 por Marcela Lagarde, académica, antropóloga e investigadora mexicana, representante del feminismo latinoamericano. El valor del término, a raíz de los crímenes de Ciudad Juárez, fue palear el inexistente estado de derecho. Hoy está tipificado como delito de *lesa* humanidad en el Código Penal y la Ley General de Acceso de las Mujeres a una Vida Libre de Violencia.

¹¹ I. Rodríguez, «Ciudad Juárez: lujuria y muerte», *Quimera*, núm. 258, Barcelona, 2005, pág. 33.

¹² P. Serrano, ob. cit., pág. 25.

¹³ Llamamos novelas a cada una de las cinco partes que componen la obra («La parte de los críticos», «La parte de Amalfitano», «La parte de Fate», «La parte de los crímenes» y «La parte de Archiboldi»), con la licencia que nos da la «Nota de los herederos del autor» (pág. 11), de acuerdo a las instrucciones dejadas por R. Bolaño: «Roberto dejó instrucciones de que su novela 2666 se publicara dividida en cinco libros que se corresponden con las cinco partes de la novela, especificando el orden y periodicidad de las publicaciones (una por año).»

mutilados —que solo se interrumpen con alguna historia o testimonio— y expuestos por el narrador en *close up*, nos llaman a la experiencia estética del horror, como lo anuncia el oxímoron del verso de Charles Baudelaire en los umbrales del texto: «Un oasis de horror en medio de un desierto de aburrimiento.»

2. LAS CONJETURAS

Bolaño no solo pretende la obviedad del horror con las muertas de Santa Teresa. La unidad semiótica de esta galería de cuerpos se la otorga el detallismo de las descripciones que congelan las imágenes de las víctimas como si repasáramos el álbum de fotos de la sección forense del Ministerio Público. No por nada el chileno emplea este recurso narrativo de la repetición de imágenes con las que construye instantes fotográficos una y otra vez. La intencionalidad de este artificio es la inmovilidad, cuyo efecto estético en el leyente no es la rememoración del pasado (no se restituye lo abolido por el tiempo, por la distancia), «sino el testimonio de que lo que veo ha sido»¹⁴. Basten un par ejemplos de los más de cien asesinatos que describe la obra:

Mientras aún se investigaba el caso de Paula García Zapatero apareció la segunda muerta de julio. Su cuerpo fue hallado detrás de unos depósitos de Pémex, en la carretera a Casas Negras. Tenía diecinueve años, era delgada, de tez morena y pelo negro largo. Había sido violada anal y vaginalmente, repetidas veces, según el forense, y el cuerpo presentaba hematomas múltiples que revelaban que se había ejercido con ella una violencia desmesurada [...] El caso de Paula García Zapatero [...] y [...] el caso de Rosaura López Santana [...] entraron rápidamente en un callejón sin salida, pues no había testigos ni nada que ayudara a la policía¹⁵.

Un día después de ser hallado el cadáver de Estrella Ruiz Sandoval [en agosto de 1995] se encontró el cuerpo de Mónica Posadas, de veinte años de edad, en el baldío cercano a la calle Amistad, en la colonia La Preciada. Según el forense, Mónica había sido violada anal y vaginalmente, aunque también encontraron restos de semen en la garganta [...] no solo había sido violada «por los tres conductos» sino que también había sido estrangulada. El cuerpo, que hallaron semioculto detrás de unas cajas de cartón, estaba desnudo de cintura para abajo [...] La vagina estaba desgarrada. La vulva y las ingles presentaban señales claras de mordidas y desgarraduras, como si un perro callejero se la hubiera intentado comer¹⁶.

¹⁴ R. Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, pág. 128.

¹⁵ R. Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, pág. 569.

¹⁶ *Ibíd.*, págs. 576-577.

Los fragmentos anotados dan una idea de la secuencia que sigue el narrador para la descripción de los cuerpos de principio a fin de la cuarta novela. En las descripciones de estudiantes, niñas, empleadas, obreras, prostitutas, extranjeras, entre otras, es constante la presencia de los nombres, las fechas y las condiciones en las que aparecen los cuerpos, con el añadido de que la mayoría son casos irresolutos. Algunas veces, el narrador complementa la descripción con algunos pormenores de la vida de la muerta, recurso narrativo que tiene la intencionalidad de establecer una presencia inmediata entre la mujer masacrada y la que tenía una vida cotidiana como cualquiera, vidas destrozadas por la brutalidad, la ignorancia y la demencia.

El modo en que el narrador detalla los crímenes forman parte del propósito narrativo: la autenticación del hecho o, dicho de otra manera, un certificado de presencia (por eso se apoya en los partes forenses). Esa estrategia crea la *ilusión* de que no hay invenciones, que los sucesos tienen su propia fuerza para una proyección *real*. A juicio nuestro, las descripciones de los feminicidios adquieren la función de la fotografía en donde (citamos de Roland Barthes): «el poder de autenticación prima sobre el poder de representación»¹⁷.

«La parte de los crímenes», en una primera lectura, resulta desconcertante. En el encabalgamiento de un homicidio tras otro es inevitable preguntarse qué misterio se oculta detrás de ello. Sin embargo, en la exposición de los violentos homicidios no hay misterio ni justificaciones. En estas *fotografías* hechas del lenguaje (retornamos a Barthes), no se puede profundizar por la fuerza de su evidencia, los cuerpos de las mujeres se nos entregan en bloque, sin ocultamientos de la crueldad y con el propósito de ofrecer a la mirada del espectador la certeza de lo que mira¹⁸. Por más que la observación se prolongue en repasar una y otra vez los pormenores de los feminicidios no se encontrará nada, porque su *significación* reside en la imagen descarnada.

En la obviedad de lo que se observa y sobre todo en la repetición de los crímenes, se nos devela otro recurso estético de la composición narrativa: la reiteración. Esta emerge como metáfora de la inmovilidad temporal, un tiempo atascado sin salidas posibles, como la realidad social de Santa Teresa y exactamente igual que los homicidios, que en su mayoría se convierten en casos archivados.

En «La parte de los crímenes» y en toda la novela no importan las causas de los homicidios, para eso están los estudios sociológicos, periodísticos, antropológicos que tienen la responsabilidad de estudiar tal fenómeno, como lo ha hecho en *Huesos en el desierto* el periodista Sergio González Rodríguez. Las hipótesis del también escritor incluyen la de que son las mujeres pobres, la mayoría obreras de las maquiladoras, las más vulnerables al secuestro para la filmación de los llamados *snuff movies*, una fuente de ingreso deleznable por la que la irracionalidad humana pagaba cuando González Rodríguez hizo sus investigaciones, hasta 1.500 dólares para mirar el vídeo. Evidentemente, esa cantidad solo la pueden pagar los

¹⁷ R. Barthes, ob. cit., pág. 137.

¹⁸ Cfr. R. Barthes, ob. cit., pág. 161.

narcotraficantes y las personas de ciertos recursos que, posiblemente, van por la vida como gente *honorable*¹⁹.

Dijimos en el párrafo anterior que a Bolaño no le importan las causas de los homicidios, sino todo lo que se entretaje alrededor de ellos. Las conjeturas de Bolaño van más allá de lo que pone en voz de la diputada priista, Azucena Esquivel Plata, que cuenta a Sergio González las investigaciones que hizo para saber el paradero de su amiga Kelly Rivera, involucrada con una red de narcotráfico para los que organizaba orgías. O lo que refiere la periodista Guadalupe Roncal a su colega Oscar Fate: «Cuando se trabaja en algo relativo a los asesinatos de mujeres de Santa Teresa, una termina teniendo miedo a todo. Miedo a que te peguen. Miedo a un levantón. Miedo a la tortura. Por supuesto, con la experiencia el miedo se atenúa»²⁰.

Ya se sabe, como también le narra Roncal a Fate, que la cabeza de la hidra de los asesinatos tiene cabezas en todas partes. El antecesor de Roncal, se metió demasiado en el asunto y lo mataron: no en Santa Teresa, sino en el DF. La policía dijo que se trataba de otro robo con desenlace fatal. «No es el primer periodista muerto por lo que escribe. Entre sus papeles encontré información sobre dos más. Una mujer, locutora de radio, que secuestraron en el DF y un chicano que trabajaba en un periódico de Arizona llamada *La Raza*, que desapareció. Los dos llevaban a cabo investigaciones sobre los asesinatos de mujeres de Santa Teresa. A la locutora [...] Antes de matarla la violaron y la torturaron»²¹.

Óscar Amalfitano resume las conjeturas de los homicidios del siguiente modo. A la pregunta de Oscar Fate sobre Chucho Flores, un posible sospechoso de los asesinatos, Amalfitano responde que todos están metidos en el asunto de los crímenes. En contraparte a la ambigüedad de la respuesta del personaje, desprendemos dos certezas de los *blancos* del texto: la primera está puesta en la ciudad de Santa Teresa, la segunda en un argumento ontológico sobre el crimen. La configuración semántica de la ciudad en todos sus puntos cardinales —incluido el este con barrios de clase media y clase alta, donde también está la universidad— sobresalen por la pobreza y el abandono: calles sin asfaltar, casas construidas con rapidez y material de desecho, fábricas y tinglados abandonados, vías férreas y campos de fútbol para indigentes rodeados de chabolas, barrancos que se habían transformado en basurero y «barrios que crecían cojos o mancos o ciegos y de

¹⁹ La articulista I. Rodríguez en «Ciudad Juárez: lujuria y muerte» (*Quimera*, núm. 258, Barcelona, 2005, pág. 37), atribuye las muertes en serie de las mujeres de Juárez a las escenas de la vida posmoderna como parte de la cultura pública de las fronteras y la cara visible de la reorganización mundial del capital y del trabajo. «La patología que muestra no es la del asesino en serie sino una forma de genocidio postmoderna, el efecto del trabajo de maquilas y el desorden que la emancipación de la mujer acarrea al ordenado espacio masculino. Maquila y género son los cabos sueltos de la enredada madeja».

²⁰ R. Bolaño, ob. cit., pág. 375.

²¹ *Ibid.*, pág. 376.

vez en cuando, a lo lejos, las estructuras de un depósito industrial, el horizonte de las maquiladoras»²².

Santa Teresa es una ciudad, como todas, inagotable, pero de una geografía complicada, inopinada, rara como todo lo que ocurre en ella: cerros, hondonadas, restos de antiguos ranchos, cauces de ríos secos; la cerca divisoria entre México y Estados Unidos, a lo lejos el desierto de Arizona. Una ciudad tenebrosa con bandadas de auras negras, que no son sino buitres carroñeros y donde hay auras no hay otros pájaros. La topografía extraña de Santa Teresa es una extensión semántica de los homicidios para los que no hay explicación; su ambiente turba los sentidos de todo el que va a ella como pasó con los investigadores extranjeros que fueron en busca de Archiboldi (en la primera novela «La parte de los críticos»), y no menos aturcidos quedaron Amalfitano y Fate (protagonistas de la segunda y tercera novela «La parte de Amalfitano» y «La parte de Fate», en ese orden).

La metáfora de esa ciudad insólita, a contrapelo de su apelativo, no es otra que un espacio predispuerto a la violencia, enturbiada por la corrupción, por la impunidad y la miseria. Por eso, el recurso narrativo de poner a cinco extranjeros perturbados por la atmósfera de Santa Teresa, re-significa las dimensiones de la vileza que se encuentra en su geografía. La focalización que Marco Antonio Guerra hace de los mexicanos en «La parte de Amalfitano» refuerza la idea: «prefero no tener amigos mexicanos [refiere a Amalfitano] Los mexicanos estamos podridos, ¿lo sabía? Todos. Aquí no se salva nadie. Desde el presidente de la república hasta el payaso del subcomandante Marcos. Si yo fuera el subcomandante Marcos, ¿sabe lo que haría? Lanzaría un ataque con todo mi ejército sobre una ciudad cualquiera de Chiapas [...] Y allí inmolaría a mis pobres indios. Y luego probablemente me iría a vivir a Miami»²³. Tras el pesimismo del ejemplo de inmolar a los indios se establece una analogía con las víctimas de Santa Teresa, pues ni la miseria de los indios ni los feminicidios tienen solución.

Pedro Serrano dice al final de su artículo (citado en páginas anteriores) que las redes de narcotráfico, el tráfico de indocumentados y las muertas de la frontera norte serían fáciles de solucionar si lo que se discutiera fuera lo real, «y no los puritanismos ideológicos y defensas esencialistas. La consecuencia inmediata de la legalización del uso de drogas y del libre tránsito humano sería la salvación inmediata de vidas humanas. Para eso es necesario concebir la frontera de otro modo. Lo bueno es que, pese a la oposición, se hace»²⁴. El optimismo de Serrano no es lo que plantea la ficción de Bolaño (y compartimos el enfoque del escritor chileno).

El autor persona prevé dos razones (seguramente hay otras que no hemos visto) por las que no se esclarecen los crímenes de las mujeres de Santa Teresa. No obstante, debemos decir que en «La parte de Fate», la tercera de las novelas, a través del profesor Kessler se otorga un valor ontológico al crimen (y, en nuestro

²² *Ibíd.*, pág. 171.

²³ *Ibíd.*, pág. 288.

²⁴ P. Serrano, *ob. cit.*, pág. 25.

pensar, lo expuesto por este personaje revela una de las explicaciones fundamentales del tema):

todos los arquetipos de la locura y la crueldad humana no han sido inventados por los hombres de esta época sino por nuestros antepasados. Los griegos inventaron, por decirlo de alguna manera, el mal, vieron el mal que todos llevamos dentro, pero los testimonios o las pruebas de ese mal ya no nos conmueven, nos parecen fútiles, ininteligibles [...] Fueron los griegos los que abrieron ese abanico y sin embargo ahora ese abanico ya no nos dice nada. Usted dirá: todo cambia [...] pero los arquetipos del crimen no cambian, de la misma manera que nuestra naturaleza tampoco cambia. Estoy hablando del siglo XIX, del siglo XVIII, del XVII²⁵.

Así también, Kessler refiere que en el siglo XIX la sociedad estaba acostumbrada a «colar la muerte por el filtro de las palabras»²⁶, una forma de conjurarla, de «no tener a la muerte en casa, en nuestros sueños y fantasías, sin embargo es un hecho que se cometían crímenes terribles, descuartizamientos, violaciones de todo tipo, e incluso asesinatos en serie. Por supuesto, la mayoría de los asesinos en serie no eran capturados jamás»²⁷.

Para el profesor Kessler, la atrocidad es consustancial a la condición humana. No obstante, lo más importante del argumento de Kessler que atañe a las muertas de Santa Teresa, es que solo importan los muertos que pertenecen a la sociedad. Ejemplifica con los cientos de negros que morían, en el siglo XVII, en el barco en el que los transportaban para su venta, su muerte no «conmovía a nadie ni salían grandes titulares en el periódico de Virginia ni nadie pedía que colgaran al capitán del barco que los había transportado»²⁸; lo mismo sucedió con los franceses que murieron durante la Comuna en 1871, miles de personas asesinadas «y nadie derramó una lágrima por ellas»²⁹.

La conclusión de Kessler es la de una sociedad excluyente: «los muertos de la Comuna no pertenecían a la sociedad, la gente de color muerta en el barco no pertenecía a la sociedad»³⁰. A través de las deducciones del personaje, encontramos una de las razones por las que no se esclarecen los asesinatos de las muertas de Santa Teresa: las obreras, las prostitutas, las empleadas, las adolescentes y niñas de familias en estado de pobreza, no existen, *no pertenecen a la sociedad*, porque la pobreza no interesa al Estado.

De modo explícito, Kessler expresa su opinión sobre los homicidios y ofrece sus recomendaciones: «Compartiré contigo tres certezas [habla con Edward] A: esa sociedad está fuera de la sociedad, todos, absolutamente todos son como los antiguos

²⁵ R. Bolaño, ob. cit., pág. 338.

²⁶ *Ibid.*, pág. 337.

²⁷ *Loc. cit.*

²⁸ R. Bolaño, ob. cit., pág. 338.

²⁹ *Loc. cit.*

³⁰ R. Bolaño, ob. cit., pág. 339.

cristianos en el circo. B: los crímenes tienen firmas diferentes. C: esa ciudad parece pujante, parece progresar de alguna manera, pero *lo mejor que podrían hacer es salir una noche al desierto y cruzar la frontera, todos sin excepción, todos, todos*³¹ (cursivas nuestras). La primera sentencia del personaje es para congelarse, pues ve en los habitantes de Santa Teresa a los mirones mexicanos.

La otra razón que propone Roberto Bolaño por la que no se esclarecen los homicidios, se debe a que detrás de las muertas están las redes de narcotráfico y otros delincuentes, por supuesto, la sombra de los criminales son los funcionarios públicos, hombres *respetables* para la sociedad como lo reporta la investigación del detective, Luis Miguel Loya, contratado por la diputada Azucena Platas para investigar la muerte de Kelly: «allí está Kelly, sin modelos, trabajando con muchachas de extracción social baja o ya de plano con putas, en narcorranchos abandonados a la buena de Dios, y en sus fiestas tenemos a un banquero, Salazar Crespo, a un empresario, el tal Catalán, a un millonario, el tal Padilla [...] además de otras personalidades de la sociedad, del crimen y de la política. Una colección de próceres»³² (las cursivas nos corresponden).

La referencia al título de 2666 no se encuentra en ninguna de las partes que componen el libro. De ahí que la relación más extendida, entre los que han comentado esta obra, sea la de una visión apocalíptica si los crímenes no se detienen y si la sociedad no hace algo para detenerlos. La clave de la paratextualidad de 2666 está en *Amuleto* (1999), hipotexto de la novela (junto con *Los detectives salvajes*)³³. En este relato se explicita la metáfora de 2666, cuando en la avenida Reforma Auxilio Lacouture, la protagonista, visiona esa parte de la ciudad de México como un cementerio no de 1974, ni de 1968, ni de 1975, sino como *un cementerio del año 2666* olvidado debajo de «un párpado muerto o nonato, las acusaciones desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo»³⁴.

En ese cementerio del año 2666, un símbolo que piensa, la clave es la palabra *olvido* y no refiere solo a la memoria de una sociocultura. Esa figura tiene la *experiencia* de la universalidad (tomamos la idea de uno de los entrañables ensayos de Milan Kundera): a todos llama la atención el escándalo de la masacre, «¡pero a nadie la *repetición* de la masacre!»³⁵. Con esto queremos decir que, al día de hoy, los crímenes de las mujeres de Juárez (que se han extendido hacia otros territorios del país) se han silenciado dentro y fuera de México, quizá, porque el número de muertos por el crimen organizado, que ya no actúa a la sombra sino a la luz pública, ha superado las cifras.

³¹ Loc. cit.

³² R. Bolaño, ob. cit., pág. 786.

³³ De acuerdo a las categorías de G. Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Madrid, Taurus, 1989, págs. 14-19), entre *Amuleto* y 2666 existe una relación de *hipertextualidad*, es decir, toda relación que une un texto B (*hipertexto*) a un texto anterior A (*hipotexto*). Es así que *Amuleto* es el hipotexto que da origen a 2666, que es el hipertexto.

³⁴ R. Bolaño, *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 2007, pág. 77.

³⁵ M. Kundera, *Un encuentro*, México, Tusquets Editores, 2009, pág. 51.

Es verdad que los periodistas *honestos* que hablan del tema encuentran la muerte, pero dice esta otra metáfora de la novela: «La vida es demanda y oferta, u oferta y demanda, todo se limita a eso, pero así no se puede vivir. Es necesaria una tercera pata para que la mesa no se desplome en los basurales de la historia, que a su vez se está desplomando permanentemente en los basurales del vacío»³⁶. Esa tercera pata de la que habla el chileno puede ser la escritura, y los intelectuales no están respondiendo en su papel de voceros que les otorga la sociedad para cuestionar a los representantes del Estado. Por lo tanto, solo hay dos posibilidades: colocar la tercera pata a la mesa o dejar que la repetición de los escándalos reine por encima de todos los demás escándalos: «Porque el escándalo de la repetición queda siempre caritativamente anulado por el escándalo del olvido»³⁷. El final de «La parte de los crímenes» redondea nuestra metáfora, pues ¿qué es el olvido si no un agujero negro?:

Tanto ese caso como el anterior fueron cerrados al cabo de tres días de investigaciones más bien desganadas. Las navidades en Santa Teresa se celebraron de la forma usual. Se hicieron posadas, se rompieron piñatas, se bebió tequila y cerveza. Hasta en las calles más humildes se oía a la gente reír. Algunas de estas calles eran totalmente oscuras, similares a agujeros negros, y las risas que salían de no se sabe dónde eran la única señal, la única información que tenían los vecinos y los extraños para no perderse³⁸.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R., *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1989.
- BOLAÑO, R., *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004.
- *Amuleto*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- CORONA, I., «El género negro en el norte de México», *Quimera*, núm. 258, Barcelona, 2005, págs. 29-32.
- GENETTE, G., *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, S., *Huesos en el desierto*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- INGARDEN, R., *La obra de arte literaria*, trad. Gerald Nyenhuis H., México, Taurus Ediciones / Universidad Iberoamericana, 1998.
- KUNDERA, M., *Un encuentro*, trad. Beatriz de Moura, México, Tusquets Editores, 2009.

³⁶ R. Bolaño, *2666*, Barcelona, Anagrama, 2004, pág. 291.

³⁷ M. Kundera, ob. cit., pág. 51.

³⁸ R. Bolaño, ob. cit., pág. 791.

- RICOEUR, P., *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, trad. Agustín Neira, México, Siglo XXI, 2007, 1.ª edición de 1995.
- RODRÍGUEZ, I., «Ciudad Juárez: lujuria y muerte», *Quimera*, núm. 258, Barcelona, 2005, págs. 33-37.
- SERRANO, P., «El viento y el sitio. La frontera norte de México», *Quimera*, núm. 258, Barcelona, 2005, págs. 23-25.
- VILLANUEVA, D., *Teorías del realismo literario*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

CAPÍTULO 22

Radio ciudad perdida: El sin nombre y sin tiempo de una Lima de los 90

ELISA CAIRATI

Università degli Studi di Milano

1. *RADIO CIUDAD PERDIDA: ¿FICCIÓN O NO FICCIÓN?*

Radio Ciudad Perdida de Daniel Alarcón¹ representa un caso narrativo peculiar en el panorama de la producción literaria de ficción sobre la dictadura en la experiencia latinoamericana. Punto central de la presente reflexión será la estructura metarreal del texto como posibilidad de representar la realidad traumática no solo de la guerra en sentido general y metafórico —símbolo e icono de todas las guerras (in)civiles latinoamericanas—, sino, concretamente, como retrato vivo de las décadas del Conflicto Armado Interno Peruano.

En este estudio tomamos por lo tanto las distancias de los análisis de Ottmar Ette², en los que la novela «no es un procesamiento literario de una guerra determinada» ya que, según el autor, «evita cuidadosamente cualquier tipo de posible identificación de los sucesos de la novela con una guerra o guerra civil concreta»³.

¹ D. Alarcón, *Radio Ciudad Perdida*, Lima, Alfaguara, 2007 (Trad. Jorge Cornejo).

² O. Ette, «Daniel Alarcón, Lost City Radio: de la guerra, la dictadura, la historia y la invención de otra vida», en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, págs. 345-363.

³ *Ibíd.*, pág. 350.

Asimismo, nos distanciamos del estudio de Liliana Wendorff⁴, en el que nuevamente los sucesos se enfocan como alegoría simbólica de todas las guerras en un prototípico escenario latinoamericano. Al contrario, tomando en cuenta los aspectos que delatan una clara referencia del autor a la historia contemporánea de Perú, queremos plantear la hipótesis de que la novela se configure como estructura metafórica específica del Conflicto Armado Interno Peruano.

El análisis de los mecanismos internos de la novela será guiado por un lado por los estudios de Cox, Ubilluz, Hibbet y Vich⁵ acerca de la representación del conflicto en la narrativa peruana contemporánea, y, en un recorrido interpretativo paralelo, por los recursos conceptuales de las teorías de los *Border Studies* o Estudios de fronteras, resemantizadas y actualizadas al ámbito cultural y literario en cuestión. Sin embargo, propongo insertar ambas pistas en el marco general del paradigma de la postmemoria, propuesto por Marianne Hirsch⁶, como escenario de producción cultural posterior a las épocas dramáticas de la dictadura y posterior a las épocas de los testigos.

Radio Ciudad Perdida es la historia de la voz de Norma, que a través de un programa radiofónico intenta remendar el rasgón provocado por la guerra: por un lado la radio ofrece la posibilidad de encontrar los desaparecidos que la ciudad ha tragado en aquellos años, pero, por otro lado, representa también una estrategia de supervivencia para la misma conductora, que a través del programa sueña con encontrar su marido Rey, desaparecido en la selva diez años antes, supuestamente durante una de sus misiones botánicas. *Radio Ciudad Perdida* es también el nombre de este programa, única transmisión que sobrevive a la censura aplicada por un régimen totalitario tras un largo conflicto. El espacio narrativo de la novela tiene confines borrosos, nunca se definen las coordinadas geo-temporales, y justamente esta estrategia acredita la visión de una imagen arquetípica de la guerra, como estado histórico e interior. En realidad, la guerra no es un telón de fondo, sino que se convierte en el principal mecanismo narrativo de la obra, ya que a partir de este núcleo se definen las historias personales y colectivas de los personajes, cuyas identidades se estructuran a partir de la red de relaciones que los entrelaza.

Norma cuenta una tragedia sin tiempo a una nación sin nombre, hecha de miles de pueblos a los que el estado había robado su propia identidad. De hecho, pueblos y ciudades en *Radio Ciudad Perdida* ya no tienen nombre: el régimen había establecido que se les asignara solamente un número, que se quemaran antiguos mapas y que se olvidara de una vez todo lo que fue antes del conflicto. Conforme un estudiado programa de censura revisionista, «ahora el país se hundía en la ilusión de que la guerra no había ocurrido, jamás.»⁷ Sin embargo, la guerra

⁴ L. Wendorff, «El amor en los tiempos del tadek en Radio Ciudad Perdida de Daniel Alarcón» *Romance Notes*, n. 49, University of North Carolina, 2009, págs. 111-120.

⁵ J.C. Ubilluz; A. Hibbet; V. Vich (eds.), *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, Lima, IEP, 2009.

⁶ M. Hirsch, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29:1, Columbia University, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2008, págs. 103-128.

⁷ D. Alarcón, ob. cit., pág. 24.

seguía viva en el ánimo de Norma, debido a la desaparición de Rey en la selva. Una selva anónima que, improvisamente, no le restituye su marido, sino un hijo: Víctor, un niño del pueblo de 1797. Víctor llega a la gran ciudad, a la «capital»⁸, acompañado por un personaje enigmático, su maestro de escuela Elías Manau, con un listado de nombres. Ambos, maestro y alumno, huyen de la realidad de la selva: Víctor, aunque inconscientemente, huye de la vida de huérfano que le espera tras la muerte de su madre, y Manau, amante de la fallecida madre de Víctor, huye de su nueva soledad, de su enésimo fracaso en las relaciones humanas, de una vida lejana de la ciudad. Pero la clave de este movimiento de transición de la frontera selva-ciudad está en la hojita de Víctor: un listado con los nombres de todos los desaparecidos del pueblo de 1797, destinado ser leído por Norma en la radio. Nombre tras nombre, Norma descubre algo trágicamente familiar, es decir el nombre de Rey, o mejor dicho, el otro nombre de Rey, el nombre con el que Rey era conocido por las Fuerzas Armadas debido a sus actividades subversivas, el nombre que nunca se pronuncia en la novela. A partir de este momento, empieza a desenredarse el escenario, hasta descubrir al niño, hijo de una relación extra-conyugal de Rey con Adela, una indígena de 1797. Como un mensaje del desaparecido Rey, como un símbolo del pasado que vuelve al presente y encarnación de la supervivencia del trauma tras las décadas, Víctor irrumpe en la vida en los tiempos de la postdictadura. Justamente él, tan pequeño que hasta resulta difícil tomarlo en serio, rompe los esquemas de la vida de Norma, y ceba el mecanismo narrativo que parte de la memoria de los tiempos de guerra —en los que nace el amor entre Norma y Rey—, para llegar al presente de Norma, viuda e increíblemente madre.

2. LO METARREAL: FICCIONALIZACIÓN DE LA REALIDAD EN LA CUNA LITERARIA LATINOAMERICANA

Antes de dedicarnos al análisis de los aspectos textuales de la obra, es importante aclarar según cuáles criterios *Radio Ciudad Perdida*, una obra traducida del inglés, pueda ser insertada en el surco de la producción literaria latinoamericana. El paradigma de la postmemoria se vuelve inmediatamente imprescindible a la hora de solucionar este controversial debate. De hecho, la versión original de la novela, titulada *Lost City Radio*⁹, ha sido publicada en inglés, ya que el autor reside desde hace años en Estados Unidos. Junto con su familia, Daniel Alarcón se fue de Perú durante las décadas de la guerra al terrorismo, proclamada por el Estado para acabar con la guerrilla de movimientos políticos, y, en particular, de Sendero Luminoso. En general, cómplices los intensos y heterogéneos flujos migratorios de la contemporaneidad, la elección del idioma no nos parece un elemento definitivo a la hora de determinar la procedencia de una obra a cierta área cultural.

⁸ *Ibíd.*, pág. 169.

⁹ D. Alarcón, *Lost City Radio*, New York, Harper Collins, 2007.

Es más, justamente por su temática, esta novela encuentra en la producción narrativa latinoamericana actual su cuna natural. Alarcón, aunque no haya vivido en primera persona los acontecimientos mencionados, elige la historia dramática de Perú como horizonte de memoria personal, insertándose en la genealogía de autores pertenecientes a las que Reinstädler define «culturas del después»¹⁰: después del holocausto, experiencia de la que se origina la reflexión de Hirsch sobre la «postmemoria», y después de las grandes dictaduras latinoamericanas. Pero también después de los testigos y de los supervivientes: los autores de la era de la postmemoria no han vivido la experiencia en carne propia, sin embargo siguen reflexionando sobre los efectos del pasado traumático en el presente. Cabe destacar que, de hecho, Alarcón, antes de redactar la novela, viajó varias veces a Perú para nutrirse de toda la producción histórica, documental, cultural, literaria y artística acerca de la época del terrorismo.¹¹ Por lo tanto, el autor se mueve en este escenario de memoria compartida y adoptiva que aniquila las pretensiones de una nacionalidad definida por la geografía, y que, en cambio, subraya la trasmisión intergeneracional y transnacional del trauma¹². La producción literaria que surge de estas reflexiones y de esta peculiar intersección entre historia y representación se inserta en el surco de la tanto debatida literatura testimonial.

El testimonio, en su vertiente latinoamericana, ha pasado por distintos momentos y etapas, hasta albergar distintas formas de expresión literaria, entre ficción y no ficción.¹³ Cabe destacar que las narrativas testimoniales, concentradas en la representación del trauma de la dictadura y de la posdictadura, abren un vasto abanico de posibilidades en cuanto a géneros literarios: del periodismo de investigación al ensayo, pasando por la crónica literaria, la autobiografía, la novela histórica, etc. Los autores testimoniales son principalmente sobrevivientes y testigos de los sucesos, pero no solo. En este caso, estamos frente a un autor que pertenece a una generación posterior a las de los testigos, como ya hemos dicho, y que se inserta en la trayectoria de la postmemoria, es decir en el espacio de sujetos que no han vivido en primera persona la experiencia represiva y dictatorial, pero que, de alguna forma, han visto sus vidas influidas por sus consecuencias, y eligen

¹⁰ J. Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, pág. 9.

¹¹ Véase «Entrevista Daniel Alarcón» por Rodolfo Ybarra y «Sigo pensando que hay ciertas cosas que solo se pueden expresar con la ficción» Daniel Alarcón, escritor» otra entrevista realizada por Gabriel Ruiz-Ortega, ambas publicadas en la página web chilena dedicada a la cultura Proyecto Patrimonio, año 2009, dirigida por Luis Martínez S. <<http://letras5.com/da170809.html>>.

¹² Ya en 2005 Alarcón publica *War by the candlelight* (*War by Candlelight: stories*, New York, HarperCollins, 2005), una colección de cuentos en los que aparece también el rostro de Lima en la época del terrorismo. En 2010 profundiza el tema de la ciudad y de sus dinámicas en *Ciudad de payasos* (D. Alarcón; S. Alvarado *Ciudad de payasos*, Lima, Alfaguara, 2010), primera novela gráfica del autor, dibujada por Sheila Alvarado, basada en el relato homónimo publicado en *War by the candlelight*.

¹³ Véase A. Forcinito, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

este horizonte como espacio de estructuración de su propia historia. En particular, *Radio Ciudad Perdida* no ofrece un relato unitario, con la narración de una experiencia individual y única, sino que se configura como espacio colectivo, abierto a la presencia de múltiples voces y múltiples trayectorias. Es un texto híbrido, en el que la historia real del Perú, así como la historia de la familia del autor —inevitablemente afectada por las vicisitudes de su país— ha sido transfigurada hasta aparecer como zona ficcionalizada. Sin embargo esto no impide que se reconozca en la novela su vocación y su lugar en el canon literario testimonial, es más, nos impulsa hacia el análisis profundos de sus mecanismos narrativos.

Esta primera incursión en el paradigma conceptual de la postmemoria y en el horizonte del testimonio, quiebra desde el principio cada pretensión de autorreferencialidad del texto, y delata la construcción de una compleja arquitectura narrativa metarreal que se convierte en un recurso para hablar de la realidad. El espacio distópico dibujado, en el que se evidencian fronteras virtuales entre el mundo de una capital sin nombre y una selva de miles de pueblos a los que el estado ha cambiado los nombres por números —como 1797—, quiere desfamiliarizar la experiencia de la realidad, sin embargo muchos indicios diseminados en el texto contribuyen a reestructurar el referente, desvelando el rostro de Perú en la época del Conflicto Armado Interno¹⁴. Un primer indicador es representado por la recurrencia del elemento del fuego en la obra: los varios incendios —de libros, de casas, de llantas, y hasta de escuelas— son el signo de la revolución del movimiento «Insurgencia Legionaria» (IL) que invade la ciudad, en un sospechoso contrapunteo con el incendio de las urnas y los distintos atentados de Sendero Luminoso, movimiento guerrillero peruano, muy a menudo indicado por los medios de comunicación como «SL». «La IL» se caracteriza en el texto por tener un plan preciso y operativos minuciosamente preparados:

Ataques coordinados a los símbolos más vulnerables del poder gubernamental: puestos policiales remotos, centros de votación en pueblos alejados. Una campaña de propaganda que incluía la infiltración en periódicos y emisoras de radio; campamentos de entrenamiento en la selva, en preparación para un eventual ataque armado a la capital. Mientras tanto, en la ciudad, secuestros y demandas de rescate para financiar la compra de armas y explosivos, facilitados por partidarios en el extranjero. Audaces fugas de las cárceles para impresionar al hombre común y corriente. [...] Los comunicados los firmaba simplemente el

¹⁴ La vasta producción narrativa sobre el terrorismo peruano, en la que se evidencian recorridos híbridos de ficción y no ficción, ha sido objeto de varios estudios entre los cuales destacan los de Mark Cox, *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Lima, Editorial San Marcos, 2004 y *Sasachakuy Tiempo: memoria y pervivencia*, Lima, Pasacalle, 2010. Asimismo, de gran interés resulta ser el ya mencionado texto de J.C. Ubilluz, A. Hibbet y V. Vich, *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, Lima, IEP, 2009.

COMITÉ CENTRAL, y aparecían de improviso en las calles de la ciudad, como caídos del cielo. Se promovía la violencia: rodea la ciudad, infunde terror.¹⁵

Alarcón inserta en la narración fragmentos de historia peruana camuflándolos bajo el telón de la ficción, sin embargo el mando terrorista de Insurgencia Legionaria se estructura inevitablemente a imagen del movimiento Sendero Luminoso, con los mismos mecanismos de organización y manifestación.¹⁶ Y así los interrogativos de todo un pueblo, de toda la sociedad peruana e incluso de la comunidad internacional se funden con las preguntas aterradoras de un joven autor frente a la historia de su país y de su familia:

¿Qué significaba todo esto?

Piénsese en cuán improbable era todo: que las diversas quejas de un pueblo pudieran de alguna manera consolidarse en un acto —en cualquier acto— de violencia. ¿Qué dice un coche-bomba acerca de la pobreza? La ejecución de un alcalde rural, ¿qué tiene que ver con la gente sin voz, acaso devuelve la palabra a los mudos? ¿Soluciona la miseria de un pueblo olvidado? [...] El país había dado un paso en falso, había caído en una pesadilla, a veces aterrador, a veces cómica, y en la ciudad solo quedaba una sensación de consternación y desaliento ante lo inexplicable del asunto. ¿Había comenzado todo con una elección anulada? ¿O con el asesinato de un senador popular? ¿Quién podría recordarlo ahora? Todos habían sido manifestantes estudiantiles, habían experimentado el poder sobrecogedor de la muchedumbre, gritando como un solo coro de voces, pero eso había ocurrido años atrás, y los tiempos habían cambiado. Nadie creía aún en eso, ¿o sí?¹⁷

Frente a estas preguntas surge espontánea la relación con la furia guerrillera que a partir los años 80, hasta sus últimos coletazos cercanos al cambio de milenio¹⁸, y que desencadenó un conflicto no agotado por el enfrentamiento entre Sendero y el Ejército, sino irradiado en la sociedad entera. Alarcón proyecta esta condición generada por la guerra sobre la ciudad, pintando un estado de impo-

¹⁵ D. Alarcón, ob. cit., pág. 300.

¹⁶ La bibliografía acerca de Sendero Luminoso es muy amplia, sin embargo para acercarse a la constitución del movimiento y a las décadas de su insurgencia a través de estudios serios véase C. I. Degregori, *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú 1980-1989*, Lima, IEP, 2011; G. Gorriti, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, Lima, Apoyo, 2008 (1.ª edición 1990); G. Portocarrero, *Profetas del odio, Raíces Culturales y líderes de Sendero Luminoso*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.

¹⁷ D. Alarcón, ob. cit., págs. 300-301.

¹⁸ Los trabajos de la Comisión de la Verdad y Reconciliación han empezado en el año 2000 y han sido entregados en 2003, véase dos textos fundamentales: Comisión de entrega de la comisión de la verdad y reconciliación, *Hatun Willakuy — Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*, Lima, CVR, 2008; G. Citroni, *L'orrore rivelato. L'esperienza della Commissione della Verità e riconciliazione in Perù: 1980-2000*, Milano, Giuffrè, 2004.

tencia en el que la violencia se repite y reproduce en un ciclo sin fin, al que el país había aprendido a acostumbrarse, adormilándose:

La guerra había engendrado un agotamiento generalizado. Era ahora una ciudad de sonámbulos, un lugar en el que una bomba más pasaba casi desapercibida, donde los Grandes Apagones ocurrían cada mes, anunciados de violentos panfletos colocados bajo los limpiaparabrisas como si fueran inocente publicidad. Cada dos semanas, el gobierno tomaba represalias con su mal entrenado ejército de soldados adolescentes, uno o dos morían en el fuego cruzado, los partidarios de la IL tomaban la calle, llenando las largas avenidas, enfrentándose a la policía antidisturbios; para luego volver a toda prisa a sus hogares y escuchar qué decía la radio de ellos en los noticiarios de esa misma noche. Las manifestaciones se convertían en disturbios de previsible furia, los edificios se incendiaban a vista y paciencia de los bomberos, y así pasaba el tiempo.¹⁹

Alarcón vuelve a recorrer la historia de la represión operada por las Fuerzas Armadas, a través de prácticas tristemente notas como la desaparición forzada, la detención, la tortura y el asesinato en centros clandestinos. En *Radio Ciudad Perdida*, se describe uno de estos, en el que Rey había sido internado por sus supuestas actividades subversivas. El centro era llamado metafóricamente «La Luna», por estar lleno de huecos: huecos en el suelo, en los que se colocaban los detenidos como forma de tortura. Y más allá de los paralelismos entre realidad y ficción relativos a este aspecto de la represión, desde luego común a diferentes países latinoamericanos, con resonancias mucho más evidentes con el contexto peruano, cabe añadir que en la novela la caracterización de la capital remite a una inequívoca Lima, definida por el color de su cielo, un «techo de algodón sucio»²⁰, por sus mototaxis y sus calles²¹, por sus pueblos jóvenes de indigentes y migrantes, su comida típica y su escenario de tejados llenos de vida²², por sus cerros polvorientos²³, y finalmente por sus fiestas celebradas, como se conviene a la nación, en rojo y blanco²⁴. Pero no solo podemos restituir un nombre a la capital, ya que también en el otro hemisferio de la novela, la selva, encontramos elementos típicamente andinos. Por ejemplo, la «antigua lengua» de la selva de Alarcón presenta un «nosotros inclusivo»²⁵: puesto que este pronombre personal siempre es inclusivo, cabe subrayar que en quechua existe un nosotros incluyente, *noqanchis*, y un nosotros excluyente, *noqayku*. Esta coincidencia de referencias es confirmada por la cita de una máxima de estos indígenas de la selva, «no

¹⁹ D. Alarcón, ob. cit., pág. 27.

²⁰ *Ibid.*, pág. 163.

²¹ *Ibid.*

²² *Ibid.*, pág. 168.

²³ *Ibid.*, pág. 305.

²⁴ *Ibid.*, pág. 208.

²⁵ *Ibid.*, pág. 245.

mientas, no mates, no robes»²⁶, que en realidad no es sino una reformulación de los principios fundamentales en la sociedad plural andina, cuya versión original quechua es *ama sua*, no seas ladrón, *ama llulla*, no seas mentiroso, *ama quella*, no seas ocioso.

Estas huellas del referente que Alarcón indaga con su narración configuran el espacio representado como metáfora de la experiencia de la dictadura: estrategia para nombrar lo innombrable²⁷ y restituir, a través su representación literaria, la imagen de una guerra absurda y sin embargo inevitable, ya que, como reza la novela «En un país como el nuestro, las guerra son una forma de vida.»²⁸

3. (B)ORDERS: HUELLAS INTERPRETATIVAS EN LA METARREALIDAD DE LA MEMORIA

Tras haber analizado el contexto extratextual, que nos permite individuar el canon literario del testimonio y el paradigma de la postmemoria como cunas conceptuales de la novela, y haber estudiado la estrategia de lo metarreal como ficcionalización de la experiencia, resulta imprescindible observar los mecanismos simbólicos internos al texto, para poder proporcionar un esquema interpretativo orgánico de la novela. De hecho, es en el esquema de los personajes que se esconde la reflexión simbólica del autor acerca de la dictadura. En primer lugar los nombres resultan ser evocativos de la misión del personaje y su pertenencia a los hemisferios contrapuestos en los que se divide el espacio narrativo. Por un lado, el espacio de la oficialidad, dominado por Norma, por la norma, la normalidad, o la normalización determinada por el Estado. Su programa radiofónico es el único que sobrevive a la censura instaurada por el régimen, un estado de policía que prohíbe pronunciar los nombres de los subversivos, incluso el verdadero nombre de su marido. Por el otro lado, está Rey, un sin nombre con un apodo ficticio que desaparece en la selva: un desaparecido sin nombre no existe, y es lo que la dictadura, y aún más los regímenes posdictatoriales quieren para que la sociedad se olvide de su pasado traumático. La selva es el hemisferio opuesto a la norma, es el espacio de la subversión, en el que la represión no es operada solo por los militares, sino también por los de la «IL» —exactamente como pasó con las comunidades indígenas y rurales de la sierra y de la selva peruana, en el medio del fuego cruzado del Estado y de Sendero Luminoso—. Sin embargo, no obstante la censura y las medidas del Estado, la Historia vuelve a moverse inquieta en la sociedad rompiendo el telón de la oficialidad y venciendo las defensas contra la memoria: la memoria viva es Víctor, que de la selva viaja a la ciudad, inconsciente

²⁶ *Ibíd.*, pág. 83.

²⁷ F. Reati, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa, 1992.

²⁸ D. Alarcón, *ob. cit.*, pág. 355.

de la portada simbólica de su misión. Si para Víctor encontrar la señorita Norma de Radio Ciudad Perdida solo es cumplir con las últimas voluntades de su madre difunta e intentar ayudar al pueblo de 1797 a encontrar sus desaparecidos, en el plano metafórico de la composición Víctor encuentra una madre, encarnación de una compasiva «Matria» contrapuesta a la «Patria». Norma es madre no solo del niño sino de toda la nación gracias a su voz, escuchada hasta en los más remotos rincones de este país sin nombre: «madre de una nación imaginaria de personas desaparecidas»²⁹. Su voz que, aun siendo en el espacio de la oficialidad, se vuelve «espacio acústico del dolor»³⁰ de los que han padecido la guerra y no han sido escuchados.

Estos tres personajes clave no actúan de manera directa sino se encuentran implicados en los sucesos: Rey se ve envuelto en las misiones subversivas pero no conoce la IL y hasta se pregunta si existe realmente, Norma trabaja en la radio y presta su voz a los fines muy a menudo manipuladores del Estado pero quiere buscar a su marido, Víctor es enviado de la selva a la ciudad sin conocer su origen y su destino. Por lo tanto lo que importa no es la evolución introspectiva de los personajes, sino las trayectorias simbólicas que ellos inconscientemente dibujan, empujados por el detonante de la guerra como mecanismo narrativo fundamental.

Enfocando la reflexión desde la perspectiva de los *Border Studies* o Estudios de fronteras³¹, aplicados a la hermenéutica del texto, vemos como la ciudad y la selva funcionan como módulos claustrofóbicos, como espacios delimitados por (*b*)orders, entonces tanto por fronteras como por normas, límites de gobernabilidad del Estado, el Estado-nación de origen europeo en la reflexión de las teorías de los *border studies*, y de la dictadura en nuestro caso de análisis, que pretender ordenar la entropía cultural. Cada sujeto se encuentra dentro y fuera del margen y se define en relación dialógica con respecto a la alteridad. La redefinición del ser en la alteridad, —Norma es la mujer de Rey, Rey es el marido de Norma, Víctor es el hijo de Rey— junto con los pasajes de un espacio a otro evidencian la crisis del concepto mismo de orden, de frontera y también de identidad. Estos personajes cruzan los límites —Rey se interna en la selva, Víctor es catapultado en la ciudad— creando un imaginario nómada en el que se rompen las oposiciones y de posibilitan nuevas lógicas. Por lo tanto el sujeto narrativo ya no es sujeto «post-», definido por la superación de un momento o de un movimiento, sino sujeto «cross-», marcado por la translimitación como operación epistémica.

²⁹ *Ibid.*, pág. 97.

³⁰ O. Ette, *ob. cit.*, pág. 356.

³¹ Los Estudios de fronteras nacen en los años 80 como reacción a la hegemonía cultural y política de EEUU en la zona mexicana. A partir entonces de los denominados «estudios chicanos» se ha desarrollado una reflexión amplia, contaminada también por la intersección y aplicación de este paradigma con los estudios culturales y de género como posibilidad de interpretación de identidades y espacios colonizados por la historia y los poderes hegemónicos. Entre los estudios sobre el tema destaca el ensayo de Gloria Andalzúa, *Borderlands/ La frontera*, San Francisco, Aunt Lute, 1987.

La ruptura de los límites corresponde, en palabras de Gloria Andalzúa, a la posibilidad de crear «un tercer país, una cultura de frontera»³² en el que sobrevive y triunfa la memoria.

Para lograr desatar los nudos metafórico del texto el análisis merece sin duda una mayor profundidad, sin embargo este breve recorrido por los márgenes del mapa dibujado por Alarcón nos llevan a concluir que en esta novela la estructura metarreal constituye una herramienta concreta para reflexionar acerca de la realidad. Y —ahora sí— no solamente de la contingencia del Conflicto Armado Interno peruano, imaginario que invade el horizonte creativo del autor y que se refleja entre las líneas, sino del poder de la narración, del cuento y de la memoria en la construcción, o reconstrucción, de la Historia y del sentido de la Nación en los años de posguerra compartidos por distintos rincones de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARCÓN, Daniel, *Guerra en la penumbra*, New York, Rayo, 2005 (Trad. Julio Paredes).
 — *Guerra a la luz de las velas*, Madrid, Alfaguara, 2006 (Trad. Jorge Cornejo).
 — *Lost City Radio*, New York, HarperCollins, 2007.
 — *Radio Ciudad Perdida*, Lima, Alfaguara, 2007 (Trad. Jorge Cornejo).
 — *War by Candlelight: stories*, New York, HarperCollins, 2005.
 — ALVARADO, Sheila, *Ciudad de payasos*, Lima, Alfaguara, 2010.
 ANDARZÚA, Gloria, *Borderlands/ La frontera*, San Francisco, Aunt Lute, 1987.
 AUERBACH, Erich, *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011 (1.ª edición 1950).
 CITRONI, Gabriella, *L'orrore rivelato. L'esperienza della Commissione della Verità e riconciliazione in Perù: 1980-2000*, Milano, Giuffrè, 2004.
 COMISIÓN DE ENTREGA DE LA COMISIÓN DE LA VERDAD Y RECONCILIACIÓN, *Hatun Wíllakuy. Versión Abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación Perú*, Lima, CVR, 2008.
 COX, Mark R., *Pachaticray (El mundo al revés). Testimonios y ensayos sobre la violencia política y la cultura peruana desde 1980*, Lima, Editorial San Marcos, 2004.
 COX, Mark R., *Sasachakuy Tiempo: memoria y pervivencia*, Lima, Pasacalle, 2010.
 DEGREGORI, Carlos Iván, *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú 1980-1989*, Lima, IEP, 2011.
 ETTE, Ottmar, «Daniel Alarcón, Lost City Radio: de la guerra, la dictadura, la historia y la invención de otra vida», en Janett Reinstädler (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011, págs. 345-363.
 FORCINITO, Ana, *Los umbrales del testimonio. Entre las narraciones de los sobrevivientes y las señas de la posdictadura*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.

³² G. Andalzúa, *Borderlands/ La frontera*, San Francisco, Aunt Lute, 1987, págs. 29.

- GORRITI, Gustavo, *Sendero: Historia de la guerra milenaria en el Perú*, Lima, Apoyo, 2008 (1.ª edición 1990).
- HIRSCH, Marianne, «The Generation of Postmemory», *Poetics Today* 29:1, Columbia University, Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2008, págs. 103-128.
- JELIN, Elizabeth; LONGONI, Ana (eds.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Madrid, Siglo XXI, 2005.
- JIMÉNEZ QUISPE, Edilberto. *Chungui: violencia y trazos de memoria*, Lima, IEP, COMISEDH, DED, 2009.
- LACAPRA, Dominick, *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2005.
- PORTOCARRERO, Gonzalo, *Profetas del odio, Racíces Culturales y líderes de Sendero Luminoso*, Lima, Fondo Editorial Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- REATI, Fernando, *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*, Buenos Aires, Legasa, 1992.
- REINSTÄDLER, Janett (ed.), *Escribir después de la dictadura. La producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2011.
- UBILLUZ, Juan Carlos; HIBBETT, Alexandra; VICH, Víctor (eds.), *Contra el sueño de los justos: la literatura peruana ante la violencia política*, Lima, IEP, 2009.
- WENDORFF, Liliana, «El amor en los tiempos del tadek en Radio Ciudad Perdida de Daniel Alarcón» *Romance Notes*, n. 49, University of North Carolina, 2009, págs. 111-120.

CAPÍTULO 23

Sueños digitales de Eduardo Paz Soldán o el triunfo del simulacro

JONATÁN MARTÍN GÓMEZ
Universidad de Granada

En Latinoamérica, la tradición de escritores que en el siglo xx han querido experimentar y reflexionar sobre medios audiovisuales como el cine o la fotografía cuenta con la participación de nombres ilustres tales como Horacio Quiroga, Vicente Huidobro, Augusto Céspedes, Roberto Arlt o Adolfo Bioy Casares. La obra de este último, *La invención de Morel*, es especialmente significativa para lo que nos ocupa en esta disertación, ya que es una clara influencia en la novela del escritor boliviano Edmundo Paz Soldán, *Sueños digitales* (2000). Según el propio Paz Soldán, la novela de Bioy Casares «lleva la preocupación por el impacto de las nuevas tecnologías de la imagen a un plano ontológico, de profundo cuestionamiento de la identidad del ser humano y de la misma naturaleza de la realidad» (2007: 760). El texto de Casares pretende ser un homenaje al cine a la vez que una reflexión sobre lo positivo y lo negativo de la integración de los nuevos medios en la existencia del ser humano y sobre la frágil frontera entre la realidad y la ficción. En la coyuntura que plantea el escritor argentino, la nueva ecología de medios que el narrador nos va describiendo muestra cómo el mundo de las imágenes acaba por suplantar y cuestionar el mundo real, lo que en términos de Baudrillard será un triunfo del simulacro que convierte la realidad en una simulación que se propone irreverentemente como más real que lo real (1978). Con un juicio un tanto apocalíptico, la novela de Bioy Casares sugiere que los medios de masas y la tecnología nos seducen primero para luego matarnos.

Paz Soldán es heredero de toda esta tradición de escritores que han venido reflexionando sobre el impacto que tiene en la literatura la aparición de las nuevas tecnologías y los medios audiovisuales y dialoga con ellos. En *Sueños digitales*, Paz Soldán, a través de la problematización de la penetración masiva de la tecnología virtual en la vida de sus personajes, intentará desrealizar lo que habitualmente entendemos como real. Es decir, nos presentará diversos personajes que en su cotidianidad y de manera normalizada reciben constantes bombardeos de «estímulos hiperreales que procede[n] de la virtualidad de las computadoras, Internet, la fotografía digital, la publicidad o la televisión, y que se desliza dentro de esa cotidianidad humana que a los ojos del protagonista se muestra cada vez más irreal, decrépita y deprimente» (Montoya 2007: 888). Nuestro protagonista se llama Sebastián, un experto en tratamiento digital de imágenes que trabaja en un periódico de Río Fugitivo, ciudad inventada por Paz Soldán como trasunto de su Cochabamba natal. Sebastián es el creador de un fenómeno masivo en la ciudad: los famosos Seres Digitales que aparecen semanalmente en el periódico *Tiempos Posmodernos*. Estos seres son una especie de collage perfeccionado digitalmente que crea una quimera en la que se mezclan personajes tan dispares como el Che y Raquel Welch o Maradona y Kournikova. Todo parece ir bien hasta que pasa a trabajar para el Ministerio de Informaciones del Gobierno Central. Su labor será retocar algunas fotografías del ex dictador y ahora presidente electo democráticamente, Montenegro, trasunto del dictador Hugo Banzer Suárez. En un principio las implicaciones éticas y morales no pasan por más dificultades que hacer un poco más alto o menos calvo al ex dictador, pero la cosa se complicará cuando tenga que hacer desaparecer a alguien que tuvo relación con él personalmente. Los límites de la Historia no son los de su propia historia y ahí empieza el conflicto interior del protagonista que acaba desembocando vertiginosamente en un extraño delirio fantástico en el que su mujer, su casa e incluso él mismo son borrados de la historia. Los límites entre lo real y lo virtual se difuminan en esta novela que analizamos a continuación. Veamos si en esta ocasión se trata de un triunfo del simulacro y si se trata de un triunfo tan apocalíptico y desesperanzador como el de *La invención de Morel*.

Si al terminar de leer *Sueños digitales*, volvemos al principio, nos damos cuenta de que el final estaba contenido en el principio. En las primeras líneas, Sebastián se sitúa al término de la historia y desde ahí reflexiona sobre el comienzo que detona toda la acción y nos lo cuenta a través de una inmensa analepsis: «Todo había comenzado con la cabeza del Che y el cuerpo de Raquel Welch» (13):



Raúl Canales 2012

¿Qué se pretende con la creación de este pastiche tan bizarro? Lo que Paz Soldán pretende no es únicamente crear un efecto lúdico en el lector, En mi opinión, los Seres Digitales son un paralelismo de la propia identidad latinoamericana. Si nos fijamos, una de las partes de cada ser que se nos describe es latino y la otra es o estadounidense o europea: «La cabeza de Laetitia Casta y el cuerpo del Subcomandante Marcos. La cabeza de Diego Maradona y el cuerpo de Anna Kournikova. Trotsky y Salma Hayek. Margaret Thatcher y Vargas Llosa. Jennifer López y Ralph Fiennes. El presidente Montenegro y Daisy Fuentes. La Madre Teresa y Tuto Quiroga. Joan Manuel Serrat y Shakira. Cameron Diaz y Andre Agassi. Eduardo Galeano y Arantxa Sánchez-Vicario» (36). Laetitia Casta, modelo francesa y rostro oficial de L'Oréal junto con el Subcomandante Marcos, el líder de la Revolución Mejicana moderna; Anna Kournikova, tenista y modelo rusa criada en Miami (la ciudad fruto de la hibridación latina y estadounidense), junto con Maradona, el Dios argentino; Trotsky, quien mantuvo una relación muy estrecha con la Revolución Mejicana y fue asesinado en Méjico, junto con Salma Hayek, actriz mejicana y estrella en Hollywood; Margaret Thatcher, La Dama de hierro, la opositora al comunismo y gran aliada de EEUU, junto con Vargas Llosa, el escritor que abandonó su adhesión al movimiento revolucionario cubano para dar un giro neoliberal, lo cual lo acerca políticamente a la Thatcher; JLo es quizá la cantante latina más famosa en EEUU, junto con Ralph Fiennes, actor británico que encarna al enemigo acérrimo de Harry Potter... Podríamos seguir e incluso crear nosotros otros nuevos a partir de los patrones que nos sugiere Sebastián. Todas las quimeras descritas en *Sueños digitales* tienen algo en común: una parte latina, a ser posible relacionada con EEUU, y una parte estadounidense

o europea pero también con una relación estrecha con EEUU o en su defecto con Latinoamérica. Muchos son hitos pop que aparecen continuamente en la televisión y en las camisetas de los jóvenes (Shakira, Maradona, el Che, JLo...) que se mezclan en algunos casos con otros aspectos de la alta cultura, pero no de la alta cultura restringida, sino masiva o al menos mediatizada (Joan Manuel Serrat, Vargas Llosa, Eduardo Galeano, etc.). Según Friederich Jameson, el concepto de «pastiche» supone conciliar elementos de culturas diversas y productos incluso catalogados como de mal gusto o *kitsch*, reciclarlos e incorporarlos como códigos del discurso artístico (1991). Este concepto nos encaja perfectamente aquí, pues se han juntado elementos de diferentes culturas y esferas y se han reciclado formando un híbrido. No olvidemos las palabras recogidas en el prólogo-manifiesto de *McOndo* del que forma parte el autor de la novela: «Latinoamérica es el teatro Colón de Buenos Aires y Machu Pichu [...], Soda Stereo y Verónica Castro, Gardel y Cantinflas, el Festival de Viña y el festival de Cine de la Habana, [...] Onetti y Corín Tellado, Televisa y MTV, Borges y el subcomandante Marcos, la CNN en español, es Miami, el Nafta y Mercosur», o «nuestro McOndo es tan latinoamericano y mágico (exótico) que el Macondo real (que, a todo esto, no es real sino virtual)». Es decir, Paz Soldán nos está dando su visión particular de Latinoamérica y su identidad, una identidad que atraviesa todas las partes de nuestra realidad actual y a la vez es virtual, pues no reside en ninguna parte, como los Seres Digitales. Se trata al fin y al cabo de un gran simulacro real. Teniendo en cuenta el factor lúdico de estos pastiches, podríamos incluso afirmar que de alguna manera Paz Soldán se está riendo —o al menos desacralizando— del concepto de identidad cultural, pues no es más que el resultado de la manipulación y el negocio de grandes multinacionales como McDonalds, Sony, MTV, Appel, Facebook o Google.

En *Sueños digitales*, «cada uno de los personajes es a un tiempo productor y consumidor de simulacros, cuya superposición crea una red cada vez más densa de simulación». La novela muestra una «cotidianización de la virtualidad» (Montoya 2007: 891) a través del uso diario y familiar de las nuevas tecnologías informáticas digitales y los *mass media*. Todos son usuarios interactivos, no meros lectores pasivos, vienen a formar parte de los nuevos ciudadanos de la «Generación Internet» que son de alguna manera *cyborgs*. El caso más claro de adicción a la virtualidad es el de Pixel, quien tras la muerte de su padre, se refugia en un juego de realidad virtual llamado *Nippur's Call*, llegando a perder la noción del tiempo, el espacio y la realidad: «El juego lo está devorando. Cualquier rato lo perdemos», le comenta Braudel, el otro compañero de trabajo, a Sebastián. «Como en Poltergeist —dijo Sebastián—. Una pantalla que se traga a alguien» (167). El peligro que plantea la novela es el de no querer volver del juego, el de preferir la virtualidad a la realidad. Sebastián en ese sentido es diferente a Pixel y Braudel, Sebastián es solo un usuario de las herramientas que le brinda la tecnología mientras que ellos no pueden sobrevivir sin la identidad que les da la tecnología: «ellos habían abrazado la tecnocultura con rabioso entusiasmo, él solo tomaba de ella los emails y todo lo que le permitía perfeccionar su talento para la manipulación digital» (79). Pero la

depresión de Pixel lo acabará distanciando tanto de Braudel como de Sebastián. Ante la soledad que siente tras la ausencia de su padre se acaba convirtiendo en un *hikkikomori*, un autista social que prefiere ser quien es tras la pantalla, se siente mejor siendo una princesa guerrera de la Edad Media que seduce a los avatares de otros jugadores que le gustan, antes que ser un nerd gordo que vive solo en un sucio apartamento y que aún ve revistas porno en el váter.

Sin embargo, aunque el comportamiento de Pixel sea el más *freak* de los personajes de la novela, en realidad, todos los demás también tienen un punto excéntrico, incluso Sebastián, quien es descrito como un tipo paranoico, extraño e incluso a veces inquietante. También él usa su arte de alguna manera para huir de su realidad o al menos transformarla, que es justo a lo que se dedica. La novela al final es una reflexión sobre el papel del arte en nuestras vidas y también sobre la función del artista en esta coyuntura de cambio entre el paradigma analógico y el digital: «Y si Pixel se extraviaba en Nippur's Call, ¿no hacía él lo mismo de una manera más sutil con sus hipogrifos violentos, sus Quimeras en una pantalla? ¿Y Sebastián y sus manipulaciones fotográficas? ¿Era ése el lugar que ocupaba la fantasía en sus vidas, un sofisticado refugio, un estructurado escape de la realidad?» (168). Es decir, cada personaje (especialmente Sebastián y Pixel) a su modo «ejemplifican una misma ansiedad generacional por confirmar la densidad material de su existencia, la realidad de la propia subjetividad. Ambos personajes se construyen como usuarios de entornos virtuales y, a su vez, acaban disolviéndose de modo diferente en esa virtualidad» (Montoya 2007: 891). Mientras que Sebastián acaba desapareciendo de la vida real por jugar a manipularla, Pixel acaba existiendo mucho más y mejor en el ciberespacio a través de su avatar. Al incluir los juegos de realidad virtual o el tema de la creación artística digital, Edmundo Paz Soldán está reflexionando también sobre la reactualización del tópico del doble en la literatura, sobre los cambios en la concepción del binomio subjetividad-identidad y el papel del artista en la actualidad —¿es el arte digital el fin del arte?, ¿el fin justifica el arte?—. Videojuegos como por ejemplo *Second Life*, donde se le da la oportunidad al usuario de tener una segunda vida virtual y poder ser todo lo que no ha podido llegar a ser en la vida real, nos ayudan a hacernos una idea de cómo puede afectar a la identidad de sus usuarios. Pero, ¿puede lo virtual hacer real lo físico?, «¿soñaban los androides con rosas artificiales?» (41). Salvando límites éticos personales, es incuestionable que el uso actual de la virtualidad e Internet hace que la identidad real se complete y se potencie con la virtual. Google y las redes sociales han cambiado nuestra identidad y nuestra subjetividad: somos si estamos ahí, nuestro perfil real se completa con nuestro perfil en Facebook o en Twitter o con lo que aparece en Google cuando ponemos nuestro nombre. Actualmente, nuestra identidad real requiere de la virtual para ser verdaderamente real. Si como decía Lévinas, nuestra identidad depende del otro, en el siglo XXI depende del «electrotro» (Mora 2012: 46-51). Como cultura que envuelve lo que se produce dentro de su matriz ideológica, la cibercultura cambia nuestra manera de pensar y de concebir el mundo —virtual y real— y nos da unos nuevos parámetros para interpretar la identidad individual y la colectiva

a partir de los nuevos modos de interacción y comunicación caracterizados por la radical inmediatez. Por tanto, si nuestra vida en la red es una extensión de nuestra vida real, en esta «vida 2.0» la cirugía plástica es una pérdida de dinero y de tiempo. Por eso, Sebastián, que cree que el Photoshop es el bisturí del siglo XXI, no puede entender que alguien invierta un dineral para encima acabar peor que al principio, como Michael Jackson:

Pobre Michael, se había sometido tantas veces a cirugías estéticas y cambios de pigmentación en la piel, sin sospechar que algún día, en un futuro no tan futuro —un futuro que ya había llegado y que había vencido al presente sin que este se diera cuenta—, los algoritmos lograrían mucho mejor y con más facilidad que los bisturís el cambio que buscaba con tanto afán. [...] ¿Era ése Michael? Sebastián ya no se hacía esa pregunta. Era inútil hacérsela, una pérdida de tiempo. Ya no importaba tanto si sí o si no, sino cómo, con qué programa, con cuánto presupuesto (48-49).

Este fragmento nos viene como anillo al dedo para ejemplificar el cambio de paradigma digital: la verdad está en la imagen de la pantalla. La experiencia moderna tal y como se entendía en el XIX está en crisis. Heidegger lo expresa diciendo que la ciencia y la tecnología modernas instalan definitivamente «la época de la imagen en el mundo» (1996). Se pasa del modelo moderno de aprehensión al de representación, «el mundo por primera vez resulta factible como imagen. Pero, paradójicamente, bajo este nuevo régimen del conocimiento, más evidente se hace la necesidad de mediaciones para percibir» (Montoya 2009: 10). La consecuencia a este cambio es el desasosiego ante la pérdida de la textura física de la realidad. Eso es exactamente lo que intenta *Sueños digitales*: comprobar si se puede reconstruir esa textura digitalmente. Al fin y al cabo se nos está haciendo partícipes del gran debate, se nos está preguntando si efectivamente nos vemos «mejor en píxeles» o no.

El debate ya clásico entre apocalípticos e integrados que inauguró Eco, se propone en la novela principalmente a través de una discusión entre Inés —una compañera fotógrafa— y Sebastián. Inés no cree que el uso de medios de retoque digital sea una revolución, pues la manipulación fotográfica es intrínseca al proceso fotográfico desde mucho antes de la intervención del ordenador en la historia de la fotografía. Inés aporta la cita de Steichen que dice que «de hecho, toda fotografía es falsa de principio a fin» (139). Obviamente, el hecho de elegir qué elementos incluir en el encuadre y cuáles no es una gran capacidad de manipulación, el fotógrafo nos hace mirar solo lo que él quiere que veamos y como quiere que lo veamos. Pero la verdadera diferencia entre un uso analógico y uno digital, es que uno no solo puede decidir qué parte saca del paisaje, sino que puede crear el propio paisaje. Es decir, se acaba con la dependencia de la cámara y con la relación entre la fotografía y su referente en la realidad, se puede crear una ficción que no parta de ninguna realidad física, se puede crear realidad virtual directamente. Sebastián representaría a esos artistas que ven en la «intensificación de los cambios»

(140) una oportunidad para experimentar e investigar, en cambio, los fotógrafos no acostumbrados a esta «postfotografía» pueden ver la creación digital como un atentado contra los cánones de la fotografía «clásica» sin entender que términos como «clásico» o «canon» son radicalmente históricos y por tanto cambiantes y efímeros. En medio del conflicto de esta nueva coyuntura que abre las puertas al uso de las tecnologías digitales en el arte puede llevar a un uso no ético de las posibilidades del arte en el plano físico, como es el caso del suicidio pactado de Inés (203). Se trata de una incorporación radical de la performance, que al final vienen a legitimar, si había dudas, aún más el uso de las nuevas tecnologías.

Sobre estas implicaciones éticas del arte, reflexiona el propio Sebastián a partir de pasar a trabajar en la Ciudadela, la sede del Ministerio de Informaciones. El primer trabajo comprometido consistía en hacer desaparecer al principal narco-trafficante del país de una foto en la que aparecía con el Presidente Montenegro en una fiesta. Al tener la foto en sus manos sale a colación el tema del original y la copia: «Sebastián la tocó como si se tratara de una reliquia: ésa era la foto original. Pero no, en realidad lo que debía tocar era el negativo, solo los negativos eran únicos, era suficiente uno para permitir la multiplicación de los panes» (42). Walter Benjamin en su célebre ensayo «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» nos explica que la obra de arte al ser reproducida en serie y ser extirpada de su contexto original pierde su «aura», aquello que la hace especial y que produce una sensación estética en el espectador. En otro ensayo del filósofo alemán, «Pequeña historia de la fotografía» (1931), nos dice lo siguiente acerca del aura: «Pero, ¿qué es propiamente el aura? Una trama muy especial de espacio y tiempo: la irreplicable aparición de una lejanía... Día a día se hace más acuciante la necesidad de adueñarse del objeto en la máxima cercanía de la imagen o, más bien, de la copia. Y la copia [...] se distingue de la imagen sin ningún género de dudas. La singularidad y la permanencia aparecen tan estrechamente entrelazadas en esta última como la fugacidad y la posibilidad de repetición en aquella» (40-2). Sin embargo, lo que las nuevas tecnologías le robaron a la obra de arte hace años, en el presente se le pueden devolver. En una parte de la novela, Sebastián se considera un «verdadero artista-técnico» que manipula la imagen a través de «números para cuya precisión a veces se necesitaban hasta seis decimales» (42). En otra parte nos dice que retocar fotografías «no era difícil: cada punto de la imagen en la pantalla podía interpretarse matemáticamente. El arte era cuestión de ojo, y de intuición, y de fórmulas algebraicas» (51). Es decir, el arte en el medio digital es más una cuestión técnica que artística, sin embargo, sus seres digitales son pura ficción artística. Una vez más se está problematizando el canon y la frontera entre lo que es arte y lo que no, que al fin y al cabo coincide bastante con la dicotomía entre apocalípticos e integrados. A lo largo de la novela, Sebastián pasa por ese mismo debate en su interior: «a él le hubiera gustado saber qué era. Qué, quién, por qué, y por qué no» (99). Más adelante se contesta él mismo: «Ni retratista, ni pintor, ni fotógrafo, ni diseñador gráfico, ni creativo. Un artista. Nada más. Nada menos» (101). ¿Y a qué aspira un artista tan peculiar como Sebastián? A devolver el aura perdida a la obra de arte: «pensaba que el

mejor elogio que le podían hacer era no distinguir entre el original y su versión manipulada» (65). ¿Y eso cómo se llama?, «¿qué era lo que realmente hacía en la Ciudadela? Sueños digitales» (116). Milagros digitales. No es poca cosa, las nuevas tecnologías pueden ayudar al artista a recuperar un status que tuvo hace muchos años: vuelve a ser un «pequeño dios» que obra milagros.

A Sebastián le halaga que lo contraten por ser el mejor, pero lo que le atrae realmente es poder cambiar la Historia desde la sombra y el anonimato, como un superhéroe de cómic: «Prefería el anonimato, saberse creador pero que los otros no lo supieran: la zona de sombra le daba cierta sensación de poder, lo preservaba del desgaste y le hacía sentir que era un titiritero manejando los hilos de la acción» (125). La clave para poder hacerlo impunemente es en primer lugar trabajar para el poder y en segundo lugar que la gente no tenga acceso al original. Le atraía pensar en ver la foto manipulada en las noticias pasando por la original y mostrar las pruebas hechas por los anteriores a él en su puesto como falsos montajes de la oposición. «En cuanto al negativo, no aparecía por ninguna parte. Sin este, el gobierno no podía confirmar la veracidad de su postura». Había visto los torpes trabajos digitales de Pixel donde se insertaba en momentos claves de la Historia y

Sin embargo, había algo en ellas que atraía a Sebastián. Era acaso esa sensación de poder insertarse en la historia, ser capaz de vivir mil vidas al mismo tiempo y que en una de ellas al menos hubiera un roce con algún acontecimiento trascendente, algo que marcará la vida de una comunidad o un país o un continente o el universo al menos por algunos años (¿meses?, ¿horas?). No hacer historia, eso era mucho, pero al menos estar presente cuando esta se realizaba, fuera en el bando que fuera. Algo, cualquier cosa que le dijera a Sebastián que su vida no se reduciría a trabajar en un periódico, a desperdiciar su tiempo en el tiempo sin dejar rastros tras su paso. ¿Era suficiente ser el creador de Seres Digitales? ¿Ésa era toda la gloria y el heroísmo que le tocaría vivir? (77).

Con esta frivolidad lúdica y una megalomanía muy imprudente, se nos muestra la facilidad con la que se puede manipular la Historia desde el poder. Las imágenes imponen hoy la dictadura de la verdad y el conocimiento, solo creemos en lo que vemos, sin plantearnos que la mayoría de las cosas que vemos pueden ser en realidad simulacros que se crean desde el poder, que se aprovecha de que «una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizá distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe o existió algo semejante a lo que está en la imagen» (Sontag 1972: 19).

Sebastián se da cuenta de que sus habilidades con la manipulación son prescindibles, él es prescindible. Hay otros muchos más como él en la Ciudadela, no es el protagonista del juego y los halagos se convierten en agravios (153). Sebastián empieza a ver cosas sospechosas y comienza a preocuparse y a dudar de todo el mundo. Lo que en un principio nos puede parecer como manía persecutoria o un trastorno compulsivo de la personalidad de Sebastián, alimentado por sus continuos celos enfermizos y desconfianzas hacia su mujer, Nikki, acaba jugando

con la sorpresa de los lectores que no ven venir el impacto final. Sebastián empieza a tener problemas de conciencia al enterarse de que la gente va desapareciendo y que él está colaborando para convertir a un asesino en inocente: «ahora lo ayudarás, si no a borrar su pasado, por lo menos a reinventarlo como un dictador benevolente. Alguien que se dedicó al progreso del país y que nunca organizó a los grupos de paramilitares ni ordenó desapariciones de opositores ni masacres de mineros» (102). Se auto convence de que todo es un juego pensando que hay pruebas que desmienten todo su trabajo: «periódicos, cintas de noticieros, documentales, casetes de entrevistas en la radio. Y hay negativos de las fotos. O sea que el impacto de lo que haría sería mínimo». Pero obviamente, el poder puede hacer desaparecer cualquier prueba y él mismo ha conseguido que un simulacro se convierta en un original o comprar el silencio de las personas que poseen un testimonio. Es decir, Sebastián entiende de inmediato que al reescribir la Historia también ha reescrito su propia historia y sentenciado su futuro. Rápidamente busca una solución, algo rastreable, pistas, la última bengala, un globo sonda, migajas para reconstruir el camino. Incluir una S,

su firma en una casilla arrugada del crucigrama en un periódico arrugado que el secretario de Montenegro tenía entre sus manos; en el nombre alterado de una calle (Niepse en lugar de Niepce) que se veía a lo lejos, al lado de la oreja derecha del caballo de Montenegro en primer plano, en un desfile de honor; en el paquete de cigarrillos Lucky Strike tirado sobre la mesa en una reunión de gabinete. [...] Cada foto con su firma era un mensaje en una botella: quizás algún día, dentro de un mes o de cincuenta años, un historiador acucioso, de esos que investigaban sus pistas con lupa (o con programas más avanzados que Photoshop), repararía en un detalle que no casaba y descubriría que esa foto tan real había sido violada. (220)

Aunque en principio para Sebastián todo parece un juego, las cosas empiezan a ponerse feas y todo el mundo tiene sus límites. El primer límite que él le pone a seguir colaborando positivamente es él mismo. Su propia memoria, su propia identidad: «Mirando la foto del Tío Jürguen en sus oficinas en La Ciudadela, viendo sus patillas largas, extravagantes, su boca abierta en una risa franca, el único civil en medio de un grupo de militares borrachos, Sebastián se preguntó ¿por qué diablos le era tan difícil reescribir su vida, y tan fácil la de los demás? ¿Precisamente por eso, porque su vida era su vida y la de los demás era la de los demás?» (177). Sebastián recordaba con mucho cariño al Tío Jürgen. Después de la caída de la dictadura se descubrió que el Tío Jürguen era el jefe de los paramilitares de la dictadura. Mientras que otros negaron haber tenido contacto con él y lo describían como un ser malvado, él siempre pensó que hubiera sido el candidato perfecto para ser su papá. No podía juzgarlo así, pues, pensándolo bien él también se había convertido en partícipe de todo eso. No podía eliminarlo, no sería justo, sería eliminar de su memoria a un ser querido, sería eliminar su pasado y, por tanto, su identidad presente.

Entonces Sebastián entiende que en algunos casos no es tan fácil sustituir la historia verdadera por un simulacro. Hay límites éticos y morales que una vez sobrepasados se olvidan. Límites que no tiene en cuenta el poder de Montenegro: nadie ve nada, nadie sabe nada. Su email no funciona. Nikki, Isabel e Inés desaparecidas; lo hacen desaparecer de su propio álbum de su luna de miel (197) lo hacen desaparecer de su memoria, de su pasado; desaparece su casa; desaparece él mismo. Finalmente Sebastián es vencido por el propio juego que él inició y se convierte en un simulacro más, en un ser digital. Quizá quede quedar una S en alguna parte. «Era la hora de los sueños digitales» (225), era la hora del triunfo del simulacro.

El final de la novela puede ser sometido a varias interpretaciones. Las dos ciudades que forman Río Fugitivo están conectadas por un puente. El mismo puente donde Inés captura el suicidio-espectáculo pactado, que puede ser entendido como un indicio de que Sebastián iba a suicidarse allí. La lectura política y conspiratoria es evidente, ya que el pasado reciente de Latinoamérica pasa tristemente por hablar de desaparecidos y dictaduras. Por otro lado, Rosario Ramos González postula que «los suicidios ofrecen la ventana de evidencia necesaria para confirmar que la reincorporación en el cuerpo, la vuelta a la mortalidad es posible» (2003: 488). Es decir, es una manera de romper con el simulacro, con lo virtual y volver a la realidad física a través del cuerpo que paradójicamente necesita morir para revivir. Yo me inclino más por pensar que la necesidad corpórea proviene de que todo resulta ser al final un sueño, como indica el propio nombre de la novela, y para despertar necesita dar un salto mortal que lo saque del simulacro. Así encajaría perfectamente el episodio anterior al suicidio donde la casa de Sebastián ha desaparecido, pues es el único momento donde se rompe el pacto de verosimilitud en la novela (Todorov 1972). Pensar que todo había sido un sueño sería una opción factible ya que la novela oscila continuamente entre la realidad y la ficción. Qué mejor final para ejemplificar que todo lo que podemos ver o leer es susceptible de ser un simulacro. Por eso, creo que la elección de Sebastián como nombre del protagonista, nos hace pensar que la S que introduce en sus obras es a la vez la S de Soldán, que nos está diciendo que todo es un Sueño.

Es curioso que para reflexionar sobre el impacto de las nuevas tecnologías en nuestras vidas y en la literatura el autor haya elegido el formato clásico del libro. ¿Dónde lo sitúa esta elección en el debate entre apocalípticos e integrados? ¿Se puede escribir en papel en un siglo sin papel? El suicidio al que se ve obligado Sebastián puede hacernos pensar que se trata de un final totalmente apocalíptico. Sin embargo, en este sentido, comparto la lectura de Jesús Montoya y creo que habría que situarlo en un término medio, no es «ni apocalíptico ni integrado». Edmundo Paz Soldán nos hace «propuestas, donde la ironía, la irrisión, pero también la necesidad de utopías, dialogan conflictivamente haciéndose imposible, sin riesgo de faltar a la verdad, aplicar las categorías de apocalípticos o integrados» (Montoya 2007: 901). El autor en todo momento reflexiona sobre la aplicación de los nuevos medios al arte y eleva al diseñador digital al nivel máximo de artista e incluso le da el poder de poder restaurar el aura que pierde la obra original al

ser reproducida en serie. Por tanto, sería un error calificar la reflexión de la novela como apocalíptica. De lo que sí advierte es sobre el uso tergiversado e inmoral que desde el poder se hace de las nuevas tecnologías. Está poniendo una exclamación directa sobre la praxis social del arte, se está posicionando sobre un uso del arte como denuncia de los abusos del poder, como un arma. «La literatura debe reflexionar sobre los cambios que están ocurriendo en la ecología mediática de las sociedades latinoamericanas gracias a la expansión de la influencia de la imagen fotográfica» o de otros medios (Paz Soldán 2007: 759). Así de nuevo devuelve el papel de profeta, de faro, de guía, de visionario al artista y en concreto al escritor. La labor del escritor es la de poner una S en la historia para que, aunque triunfe el simulacro, de alguna manera se pueda rastrear la verdad.

Frente a los apocalípticos que llevan años anunciando el final de la literatura, Paz Soldán demuestra que las nuevas tecnologías son un aliado para la narrativa y que representan una manera de renovarse a nivel formal y temático. De este modo, Edmundo Paz Soldán se inserta con mayúsculas en la tradición de escritores que han reflexionado sobre los nuevos cambios en el arte y la literatura y que se sitúan en la vanguardia del pensamiento. Una literatura que interactúa con una realidad latinoamericana de fin de siglo, contradictoria, construida y mediada por lo audiovisual, que ofrece una perspectiva única e importante de cómo la modernidad, y la posmodernidad, se está articulando y rearticulando en Latinoamérica. Una literatura donde no solo se da evidencia de cambios profundos en lo que Paz Soldán llama la «ecología mediática» (2007) de la sociedad actual, sino que ejemplifica el proceso por el cual el arte escrito evoluciona frente a nuevos desarrollos en la tecnología de la representación.

BIBLIOGRAFÍA

- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978.
- BENJAMIN, Walter, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», *Discursos Interrumpidos I*, Taurus, Buenos Aires, 1989.
- «Pequeña historia de la fotografía» (1931), *Obras, II*, 1, Abada, Madrid, 2007.
- BIOY CASARES, Adolfo, *La invención de Morel*, Cátedra, Madrid, 2009.
- BROWN, J. Andrew, «Tecno-escritura: literatura y tecnología en América Latina» en *Revista iberoamericana*, 2007, págs. 735-41.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Tusquets, Barcelona, 2009.
- HEIDEGGER, Martin, «The Age of World picture», en Duckrey, T. (comp.), *Electronic Culture, Technology and Visual Representation*, Ontario, 1996.
- JAMESON, Fredric, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991.
- «Posmodernismo y sociedad de consumo», *La posmodernidad*, Hal Foster, ed. Barcelona, Kairós, 2002.
- MONTOYA JUÁREZ, Jesús, «Ni apocalípticos ni integrados: medios audiovisuales en tres narradores del sur de América», *Revista iberoamericana*, 2007, págs. 887-902.

- «Introducción al caos a través de una mirilla», *Miradas oblicuas en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Iberoamericana, Madrid, 2009.
- MORA, Vicente Luis, *El lectoespectador*, Seix Barral, Barcelona, 2012.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo, *Sueños digitales*, Alfaguara, Madrid, 2000.
- «El triunfo del simulacro», *Babelia*, 2001. http://elpais.com/diario/2001/12/15/babelia/1008376753_850215.html (06/05/12).
- «El escritor, McOndo y la tradición», *Barcelona Review*, 2004. http://www.barcelonareview.com/42/s_eps.htm (06/05/12).
- «La imagen fotográfica, entre el aura y el cuestionamiento de la identidad» en *Revista iberoamericana*, 2007, pág. 259-70.
- «Vanguardia e imaginario cinematográfico: Vicente Huidobro y la novela-film» en *Revista iberoamericana*, 2002, pág. 153-63.
- RAMOS GONZÁLEZ, Rosario: «La „fabula electrónica»: Respuestas al terror político y las utopías informáticas en Edmundo Paz Soldán», *MLN* (The Johns Hopkins University Press), marzo de 2003, pág. 466-491. <https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/mln/v118/118.2gonzalez.html> (08/05/12).
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, Alfaguara, Madrid, 1972.
- TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972.
- VATTIMO, Gianni. *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa, 1987.

CAPÍTULO 24

La reescritura del mito de Drácula: El terror y lo mágico en el relato *Knoche* del autor venezolano Israel Centeno

ISABEL LUENGO COMERÓN
Universidad de Salamanca

La presente reflexión pretende analizar el relato *Knoche* del escritor venezolano Israel Centeno¹, incluido en su libro de cuentos *Criaturas de la noche*² publicado en el año 2000 en Venezuela. En este libro se pueden observar distintos acercamientos a fenómenos extraños: hombres lobo, vampiros, casas aisladas y otros fenómenos misteriosos. Y todo ello respetando los elementos de la literatura gótica³. En el caso concreto del relato *Knoche*, observamos que los personajes, así como la atmósfera que los envuelve, recuerda mucho a la obra más famosa de Bram Stoker, *Drácula* (1897).

¹ Israel Centeno (Caracas, 1958) es un novelista y cuentista venezolano. Además, es editor y profesor de escritura creativa. Estudió en la *Escola d'Actors* (Barcelona). Es dramaturgo, gerente cultural, traductor y profesor de creación literaria. Israel Centeno ha escrito cuentos: *Rabo del diablo y otros cuentos* (1993) y *Criaturas de la noche* (2000). Novelas cortas: *Hilo de Cometa y otras iniciaciones* (1996) *Hilo de Cometa* (y *Retrato de George Dyer*) (2007), Novelas: *Calletania* (1992-2008), *Exilio en Bowery* (1997-1999), *El complot* (2002), *La casa del dragón* (2004), *Bengala* (2005), *Iniciaciones* (2006) y *Bajo las hojas* (2010). Por su obra ha recibido más de seis reconocimientos nacionales e internacionales entre los que destacan: Premio Anual de Cuentos El Nacional (2003) por *Según Pasan los Años* y en 2009 su novela inédita *Bajo las hojas* formó parte del *short list* de las diez novelas seleccionadas entre 489 manuscritos participantes en el III premio Iberoamericano de narrativa «Planeta/Casa de América» 2009.

² I. Centeno, *Criaturas de la noche*, Madrid, Alfaguara, 2000.

³ http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/novelagotica/include/p_historia.html (consultado el 22 de febrero de 2013).

Somos conscientes de que el tema del vampiro es amplio y será abarcado en unas pocas páginas, por lo que el presente trabajo lo enmarcamos dentro de una reflexión y un análisis cercano, pero dejamos abierta la posibilidad de que en un futuro dicho trabajo se vea matizado y ampliado en sucesivas aproximaciones al mismo.

1. EL AUTOR

Empezaremos con Israel Centeno, el autor, quien a propósito de estos relatos ha declarado:

Creo que a mí no me asusta Drácula, ni aquellas figuras que me asustaron cuando era pequeño. Ahora me asustan otras cosas, las cosas reales: los rumores, la vida misma. En este libro busqué recrearme para disfrutar de todos aquellos registros que nos legó la literatura gótica, que nos legaron los románticos, y transmitirlos para que la gente los disfrute⁴.

Estas palabras subrayan que el objetivo es pasar un agradable momento con dicha lectura. El escritor sigue puntualizando en esta entrevista en 2001 que ubicó sus *Criaturas de la noche* en Caracas, para así ofrecer un sentido de pertenencia. Además los personajes se adaptan perfectamente al entorno, pues El Ávila, montaña que rodea Caracas (y que está presente en todos sus relatos), tiene castillos, bosques, laberintos y cuevas. La gente se ha perdido en ella, y ya se cuentan historias de fantasmas. Con lo cual, reescribir dichos arquetipos en un paisaje cercano era una apuesta segura. Incluso, la literatura venezolana no tiene por qué excluir este tipo de personajes, por el hecho de querer hacer algo muy venezolano. Y sentencia: «Yo considero que Drácula es tan venezolano como rumano y puede merodear en los Cárpatos igual que en el Ávila. De esto se trata la globalización»⁵.

Las influencias que se observan en estos relatos recuerdan a escritores que han cultivado el género de terror y que Centeno ha confirmado haber leído con anterioridad y trabajado sus modelos, por ejemplo en el caso de Lovecraft. Obviamente, Centeno ha admitido igualmente que siempre le ha gustado la literatura gótica y admirado a Stoker. Y por tanto reescribe estos personajes ya míticos y los traslada a Galipán⁶, donde los venezolanos cuentan historias de aparecidos. Y lo mismo con el resto de lugares presentes en el libro, como la propia Knoche que da título al relato del que nos ocupamos, que si bien no ofrece el terror

⁴ Entrevista en <http://iciticen.wordpress.com/2005/09/17/entrevista-capotiana-a-israel-centeno/> (consultado el 10 de enero de 2013).

⁵ *Ibíd.*

⁶ Al norte de Caracas, en el Parque Nacional El Ávila, se encuentra una pequeña población conocida como Galipán. Los primeros pobladores, provenientes de las Islas Canarias, llegaron hace más de 200 años, a la vertiente norte del Ávila, en una gran extensión de terreno accidentado.

propiamente dicho, sí es algo ajeno a ti, y causa cierto estupor. Además hay que tener en cuenta que en estos cuentos, Centeno ha dejado rasgos de su trayectoria anterior, que siguen presentes aquí, como con el cuento urbano relacionado a las barriadas caraqueñas presente en el resto de su obra.

Para estructurar dichos cuentos, Centeno se ha inspirado también en Poe, el iniciador de los cuentos de terror, relatos cortos y perfectos, y dicha dinámica ha querido hacerla presente con un estilo que busca formas más efectivas dentro del registro gótico⁷. Además es cierto que el relato *Knoche* inicia con una cita de José Antonio Ramos Sucre, un extraordinario escritor y poeta venezolano de inspiración romántica. Sus versos nos introducen en el relato: «La doncella compasiva y de voz alada, cruza el vergel de anémonas y caléndulas»⁸.

A continuación nos centraremos en las similitudes y diferencias de *Knoche* de Israel Centeno y *Drácula* de Bram Stoker.

2. EL TÍTULO

Ambos resultan extraños. *Knoche*, no sabemos muy bien qué quiere decir al principio, leyendo el relato nos damos cuenta de que es un lugar, pero la palabra sugiere «noche, oscuridad y misterio». Al final, este puesto se revela como una especie de ciudad, caótica, donde ocurren fenómenos inexplicables. Tampoco el nombre elegido para el relato es casual, está inspirado en un personaje que ha adquirido la categoría de leyenda entre los venezolanos. Al parecer era un médico alemán llamado Gottfried Knoche que creó un líquido con el que momificaba cadáveres, inyectándolo en la vena yugular. Vivió entre momias, en una hacienda en las laderas de El Ávila, custodiada por cadáveres de la Guerra Federal. Al lado de la que fuera su casa, se encuentra un mausoleo donde descansaron los cuerpos embalsamados de Knoche, su esposa, sus hijas y sus asistentes.

En cambio el relato de Drácula se inspira en *Vlad Draculea*, Vlad el Empalador del siglo xv. Príncipe rumano y gran luchador en contra del expansionismo otomano que amenazaba a su país y al resto de Europa, también famoso por su cruel manera de castigar a los enemigos y traidores.

⁷ Otros autores que han influido su obra son Jorge Luis Borges o venezolanos como Francisco Massiani. Además insiste en reconocer autores de Venezuela como Rómulo Gallegos o Guillermo Meneses, y otros cercanos como Juan Carlos Méndez Guédez. Esto puede ampliarse en la entrevista hecha en http://londres.cervantes.es/FichasCultura/Ficha33007_22_1.htm (consultado el 8 de enero de 2013).

⁸ I. Centeno, *Criaturas de la noche*, Madrid, Alfaguara, 2000, pág. 70. De ahora en adelante, las páginas de todas aquellas citas referidas a esta novela irán en el texto entre paréntesis.

3. LA ESTRUCTURA

Ambos textos se desarrollan mediante el género literario del diario y el género epistolar. No hay narrador, son los personajes mediante sus diarios, cartas y diversos documentos los que cuentan la historia. El diario de Jonathan Harker, abre *Drácula*, mientras que el diario de Alfonzo abre *Knoche*. Se suceden más diarios y noticias de prensa. Aunque ambas obras pretendan cierta objetividad, no lo consiguen, porque lo emotivo, las sensaciones, opiniones y sentimientos se traslucen claramente.

4. LA ATMÓSFERA

Baña todo el relato y nos sumerge en él. «La campiña inglesa, neblinosa y plateada [...] inmensas extensiones iluminadas por la luna llena [...] avenidas de olmos desdibujadas por las brumas eternas de la noche» (74), «la profusa neblina [...] el viento corría pavoroso afuera, silbaba su hálito entre los pinares en donde reinaba la luna en un deslizaje fijo allá en el oscuro firmamento; los lobos aullaban lánguidamente» (75), «las cumbres de borrascas magníficas [...] la lúgubre mansión que me acoge» (76), «senderos riscosos vía Knoche» (77), «Sonaba el viento y sonaban las estrellas sobre el viento entre tinieblas y fragmentos luminosos que atravesaban el silencio» (81).

Lo extraño es reiterativo. Emoción, imaginación, y negación de la racionalidad son evidentes y es la pauta general de este relato. Los sentimientos y abstracciones solo pueden funcionar en un ambiente oscuro, una atmósfera de penumbra que impregna todo el texto de *Knoche*.

Una epidemia aparece, además, simbolizando la metáfora del caos y crisis que hay en Venezuela y que lo invade todo con su muerte y destrucción. «El país está azotado por una epidemia maléfica» (89).

5. EL LUGAR

Si *Drácula* ha sido ambientada en Transilvania (más allá de los bosques y selvas), un lugar que en el siglo XIX, y situándonos en Inglaterra, Rumania suponía lo más lejano y desconocido de Europa. No olvidemos que Drácula se sitúa en la época del imperialismo, donde las potencias centrales europeas pretendían dominar el resto del mundo no explorado ni colonizado suficientemente. Una Europa que se sentía amenazada por el Oriente que invade el Este. Lo extraño, lo natural, que invade el mundo civilizado.

Sin embargo, vemos en *Knoche* que el lugar misterioso, donde se pueden encontrar personajes fascinantes y temerosos es el cerro El Ávila, una montaña que rodea Caracas, y que para los venezolanos de la zona, siempre ha supuesto un

lugar mágico, insólito, excepcional y especial. Un lugar donde sería perfectamente posible encontrar el Drácula de nuestro tiempo. Una pequeña montaña que ha sido referencia de leyendas y anécdotas durante muchos siglos y sigue siendo símbolo de la ciudad de Caracas. Hoy, la civilización está muy cerca de ella, pero no por eso deja de estar presente el atractivo que desprende. De hecho, a principios del siglo XIX se decía, en los medios populares de la ciudad y en los salones de alta sociedad que, de vez en cuando, El Ávila, roncaba y que su interior anidaba un volcán. Muchos vecinos aseguraban haber oído el rumor de sus entrañas y, con una mezcla de temor y respeto, se santiguaban al momento⁹. De todas formas hoy se sabe que no es ningún potente volcán.

En las cumbres del cerro El Ávila, hay quienes afirman haber sido atacados por un fiero perro gris que arremetió contra el campamento causando el pánico y el caos entre los paseantes (86).

Este monte había sido idealizado en relatos de autores venezolanos anteriores, era considerado el protector de la ciudad, que ofrecía círculos de energía. En cambio Centeno lo convierte en algo tenebroso, junto a una ciudad oscura, inquietante, llena de misterios, suposiciones, imaginaciones, locura e inconsciencia. E igual que la noche, este monte representa un lugar donde todo puede ocurrir.

Las ciudades del relato son Londres, Galipán y Knoche. Ambientes penumbrados que favorecen lo ambiguo, la imprecisión. Paisajes que inciden mucho en cada uno de nosotros y en los personajes del relato. Oscuridad y noche por todas partes: «Llegué a Londres a las 3 de la tarde, del día jueves, oscurecía» (70), así inicia el relato con Londres, la ciudad por excelencia de la niebla, la humedad y lo lúgubre. Galipán, pequeña población venezolana al norte de Caracas, sin embargo es presentada de forma agradable y tranquila: «En Galipán, entre las dalias con un cielo inmenso y el mar de fondo como si estuviese contenido en otra inmensidad» (71). También es calificada como luminosa: «Las alturas de Galipán el particular reino del sosiego; azul el cielo y el mal abajo y todos esos colores brotando de nuestra tierra: ¡Dios, cuánto amo este lugar!» (89), exclama el personaje de Guillermina en su diario.

Knoche: ambigüedad al principio, que se va desvelando poco a poco. «La casa de Knoche estaba en ruinas [...] mohosas y frías paredes daban un aire presagioso que lograba incomodarme» (78). «¿Knoche, pregunté sintiendo un sudor frío recorrer toda mi espalda» (79). «La finca Knoche [...] Una tierra que pertenece a mi linaje» (80) dice el Conde Lepic, Guillermina añade: «Me quedaba sola mientras ellos descendían a Knoche o al infierno, no sé» (92). «Lugar donde se juega a la destrucción y al abismo» (93), según palabras de Guillermina.

⁹ J. Urquijo, «La Grieta del Ávila», en <http://carmelourso.wordpress.com/2010/12/01/300-anos-de-catastrofes-en-el-avila-el-barro-y-la-lluvia-que-se-diluyeron-en-la-memoria/> (consultado el 18 de abril de 2013).

6. NOMBRES DE LOS PERSONAJES, MUY SIMILARES

Conde Lepic en *Knoche*, Conde Drácula en *Drácula*. Alfonzo corresponde con Jonathan Harker (joven abogado inglés), Guillermina sería Wilhemina Murray (Mina), institutriz y prometida de Alfonzo; Lucía, Lucy Westenra y Alberto, el señor Renfield.

7. LOS PERSONAJES

Sobre todo Guillermina y Alfonzo poseen un conocimiento intuitivo, con un universo propio, se mueven entre el mundo objetivo, real, y el mundo subjetivo, irreal. Se sitúan en una zona de Caracas, propicia para ello, indicando, por tanto, que el horror está cerca, incluso más dentro de ellos que fuera. Personajes que simbolizan ese lado oculto que hay en todos nosotros.

Guillermina, en su presentación, observamos rápidamente la alegría que hay en ella, rodeada de flores, jardines, y colores: «Tenía sangre en su cara, en la piel agamuzada de durazno, feliz» (71). Es presentada por Alfonzo, su prometido, como una dama fuerte: «Creeré que estaré mirando a Guillermina [...] a la única persona que me reconfortaría frente al terror que me produce enfrentar nuevamente a ese extraño lobo» (72). Es un personaje que pasa con sutileza, o así parece, de la vigilia al sueño, o más bien se diría que se mueve en un territorio de pesadillas. Un personaje con un ánimo cambiante: «yo comprendí que ese aullido era un llamado, una invitación que me remitía a un pasado remoto y salvaje en donde los días y las noches se sucedieron unos a otros eternamente» (91). «Soy una con el lobo y el Conde, una trinidad que no termina de consumarse pues me niego a bajar a Knoche» (93).

Y por eso me pides el cuello, para penetrarlo profundamente y tomar de él el aliento que nos hará algo menos que inmortales y estás acá antes del amanecer, acá entre la claridad y la noche, en mi regazo, acá con tus colmillos hondos en mí (94).

Alfonzo: simboliza la civilización, la racionalidad que se pone a prueba y el miedo ante lo desconocido. Porque lo irreal, lo inexplicable le va a suceder:

Para poder ver el amanecer y partir, debo sobrevivir a la noche [...] han ocurrido un sinnúmero de eventos poco comunes, yo diría que entran en el territorio de los hechos espantosos: la razón y la ciencia, valores y realidades en las que he fundamentado mi existencia, se han mostrado impotentes para conjurar lo que me aterra (74-75).

Alberto: ayudante de Alfonzo, personaje influido y afectado por el Conde Lepic.

Alberto, inexplicablemente regresó del viaje padeciendo una disolvente paranoia que le hacía prisionero de un siniestro amo, que según sus delirantes afirmaciones, pronto vendría por él para, con su yugo, hacerlo libre, con su cepo, darle la inmortalidad. Guillermina y yo nos miramos y pasamos los días y las noches esperando que nuestro amigo volviera a cobrar sentido de la realidad, pero él empeoraba (77).

Como vemos, los personajes, en su mayoría, están fuera de su realidad o a punto de dejarla. «Era un loco [...] era una bestia que hablaba de su amo, de su señor, de los gusanos misteriosos que dan vida eterna» (78).

Lucía: amiga de Guillermina, presente también en *Drácula*, y que sigue cumpliendo su papel de dama seducida por el Conde y convertida.

Lucía es alta y hermosa, es una mujer de bella figura que corre a mi lado y bate su larga cabellera dorada entre las espigas de floridas, somos felices y ansiosas; debo confesar que se han despertado deseos extraños en nosotras y la ansiedad agita nuestros pechos que muchas veces encuentran en el abrazo y en el beso la paz y el reposo (90).

Centeno recrea uno de los personajes de ficción por excelencia del último siglo, en este caso el Conde Lepic, inspirado en los mitos vampíricos de centro Europa, y que Bram Stoker, a finales del siglo XIX, ya había creado y formalizado con el nombre de Conde Drácula, y que ayudó a homogeneizar la diversidad vampirística que existía hasta el momento. Encontramos solo pocas descripciones de Drácula en la novela del mismo nombre, sin embargo en *Knoche* vemos que las descripciones son varias: «El conde no comía (...) Lepic sonreía y llenaba mi copa» (76). «De quien no va a vivir ni morir jamás» (78). «No se reflejó el anfitrión (en el espejo)» (81). «La ventana por la cual saldría como un gato a caminar por las altas paredes sembradas de hiedra desafiando las leyes de los mortales» (82). «El conde Lepic está furioso y se ha abalanzado sobre sus esclavas, las que de mi vida dan cuenta, dejando caer de su arrullo al niño que es desangrado por las tres arpías a mis pies» (83) «Lepic parte y se lleva su tierra y sus raíces, y sus lobos y sus hienas» (84). «Un personaje de voz grave, sombrío y encantador [...] su mirada granítica surgía de su interior como un tizón que ha ardido por siempre [...] salvaje e íntegro, cruel y despiadado» (91) es definido por Guillermina que comienza a caer fascinada por él. En todo el relato sentimos su omnipresencia, su poder, su maldad.

Vampiresas: que aparecen en una especie de pesadilla de Alfonzo. También incluidas en *Drácula*. Aquí son presentadas de la siguiente forma:

Tres mujeres que se hacen visibles cada vez que abren sus rojas bocas de largos y sangrientos dientes, mojadas por la saliva abundante en la abundante sangre que mana de la oscura habitación donde yazgo inerte con los brazos en cruz y los ojos bien abiertos espantando la pesadilla (82).

El vampiro¹⁰: una de las *Criaturas de la Noche* que Centeno profundiza en *Knoche*. «El mito del vampiro es siempre actual porque se trata de una criatura ambigua [...] De un lado el vampiro tiene una connotación negativa y es un depredador rapaz. Además está ligado al imaginario erótico, da miedo pero atrae y seduce»¹¹. El vampiro, como muchos de nosotros sabemos, es un no-muerto. En él se funden las figuras infames del alma en pena y del demonio. Los vampiros temen el crucifijo, los ahuyenta el agua bendita, no se reflejan en los espejos, hacen vida nocturna, no pueden entrar en los lugares sin ser antes invitados a hacerlo, tienen el poder de controlar los vientos y la niebla, pueden ser destruidos con una estaca de madera en el corazón y se ocultan de la luz del sol (símbolo de la divinidad) porque también puede destruirles. El vampiro también es visto con cierto simbolismo sexual. Personaje, en muchas ocasiones, físicamente atractivo. O si no lo es ejerce una extraña atracción/repulsión sobre sus víctimas, y siempre le ayuda tener una fuerte capacidad hipnótica. El vampiro caza durante la noche, el momento predilecto para el amor. Su beso en el cuello penetra la piel de su víctima, seduciéndola y convirtiéndola. Las víctimas, después de ello, caen en un estado de extenuación y sueño. Y quedan luego disponibles para entregarse a él, quieren repetir la experiencia y abren ventanas para facilitar la llegada del vampiro¹².

Lobo¹³: animal principal que aparece en ambos textos: «Es un bello ejemplar rumano de mirada abrasadora que supo conmover a Guillermina el invierno pasado con sus feroces aullidos» (71). El lobo representa el mal, su atracción, su fascinación, su no resistencia. En estas primeras referencias a su figura, apreciamos cómo lo extraño, la presencia del lobo crea una inquietante relación con el personaje de Guillermina. Continúan las referencias a lo largo del relato: «melancólico animal de las montañas rumanas vencido por el encanto de aquella mujer que lo miraba, solo lo miraba con la mirada más sobrecogedora que he conocido jamás»

¹⁰ Bram Stoker mezcló los personajes históricos de Vlad, príncipe de Transilvania y Valaquia (cruel guerrero y aún más cruel gobernante) y la condesa húngara Bathory (cuyo entretenimiento era bañarse en la sangre de sus súbditas vírgenes) con el vampiro que inventó John Polidori, escritor escocés y médico de Lord Byron (y cuya creación fue producto de la misma noche de historias de fantasmas de Villa Diodati a raíz de la cual Mary Shelley ideó su Frankenstein) para crear al conde Drácula, al no muerto.

¹¹ Explica Gianni Canova, decano de facultad en Iulm, estudioso de imágenes, que se ha ocupado de la sección cinematográfica en la muestra *Drácula y el mito del vampiro* que ha tenido lugar en la Triennale de Milán entre el 6 de noviembre 2012 y el 24 de marzo de 2013. Recogido por Alberto Pezzota en *Il Corriere della Sera*, viernes 23 de noviembre de 2012. La traducción es de la autora.

¹² Ver más en *Folios, publicación de discusión y análisis*, año V, número 26, primavera 2012, pág. 43.

¹³ «Si de verdad fuera escritor, sería absolutamente moderno [...] lo dije frente al lobo del zoológico de Reagents Park, sin importarme que antes de mi lo hubiera dicho Bram Stoker». Esto se recoge en una conferencia impartida por Centeno en la Universidad de Salamanca en el año 2006. Se puede ver en <http://iciticen.wordpress.com/2006/05/15/la-calidad-literaria-no-la-determinan-intereses-politicos-2/> (consultado el 10 de enero de 2013).

(72). «Creo ver a una bestia correr entre los setos y brincar algunos paredones de piedra [...] ¿Será el lobo rumano junto a todas las criaturas de la noche?» (74).

Llegamos así al final de este artículo, en el que hemos intentado establecer los principales rasgos que caracterizan este relato, ofreciendo una particular visión y análisis. En primer lugar se ha presentado el texto y su autor, mientras que en la segunda parte se han planteado las diferencias y similitudes que tiene el relato *Knoche* con el clásico de terror *Drácula*, un relato que respeta todos los temas tratados en el clásico, así como la intensidad, la atmósfera esotérica y por supuesto, el argumento, la estructura y los personajes.

Concluimos, por tanto, señalando que Centeno es un narrador de los más interesantes dentro del panorama venezolano actual, el cual ha reconstruido, con una visión inédita y fresca, el famoso mito de terror, lo ha llevado a cabo utilizando los elementos góticos por excelencia, junto a su estilo narrativo veloz, brillante y sugestivo. Centeno no podía no incluir en estos relatos de terror el personaje más enigmático del terror de todos los tiempos, un ser fascinante y perturbador que ha permanecido en el inconsciente colectivo. Cada época tiene sus vampiros.

Y todo ello con un velo del misterio que envuelve hechos y cosas. El cuento termina, y nosotros terminamos con las palabras de Guillermina que cierran dicho relato:

Al fin bebo de la sangre que fluye de tu pecho, savia que recorrerá mi alma haciéndola maldita por los siglos de los siglos en este lugar que llaman Knoche y que ya no es una ruina ni un recuerdo. Solo es Knoche, tu ciudad (94).

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, Román, «De la novela gótica a la novela histórica», *Historia crítica de la novela inglesa*, Salamanca, Colegio de España, págs. 65-106.
- BRACCINI, Tommaso, *Prima de Dracula. Archeologia del vampiro*, Bolonia, Mulino, 2011.
- CENTENO, Israel, *Criaturas de la noche*, Venezuela, Alfaguara, 2000.
- GUBERN, Román, *Máscaras de la ficción*, Madrid, Anagrama, 2002.
- «El conde Drácula en el cine», *Folios, publicación de discusión y análisis*, año V, número 26, México D.C., primavera 2012, págs. 40-43.
- NAGEL, Joachim, *Vampire: Mythische Wesen der Nacht*, Stuttgart, Belser, 2011.
- PEZZOTA, Alberto, «L'ombra del vampiro», *Il Corriere della Sera*, Milano, viernes 23 de noviembre de 2012, pág. 30.
- SANTOLINI, Egle, «Dracula, un vampiro per le nostre inquietudini», *La Stampa*, Torino, viernes 23 de noviembre de 2012, pág. 15.
- STOKER, Abraham, *Drácula*, Barcelona, Debolsillo, 2005 (1.^a edición de 1897).
- VALMORE MUÑOZ, Arteaga, *Repaso a la narrativa de Israel Centeno*, consultable en <http://www.destiempos.com/n22/marteaga.pdf> (consultado el 6 de marzo de 2013).

Sitografía

- <http://www.editorialperiferica.com/index.php?s=autores&aut=11/> (consultado el 4 de marzo de 2013).
- <http://israelcenteno.blogspot.com.es/> (consultado el 10 de marzo de 2013).
- <http://carmelourso.wordpress.com/2010/12/01/300-anos-de-catastrofes-en-el-avila-el-barro-y-la-lluvia-que-se-diluyeron-en-la-memoria/> (consultado el 10 de abril de 2013).
- <http://www.nocturnar.com/forum/literatura/624888-bram-stoker.html> (consultado el 16 de febrero de 2013).
- <http://mitos-leyendas-urbanas.blogspot.it/2010/07/el-doctor-kanoche.html> (consultado el 20 de abril de 2013).
- http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/novelagotica/include/p_historia.html (consultado el 22 de febrero de 2013).
- <http://iciticen.wordpress.com/2006/05/15/la-calidad-literaria-no-la-determinan-intereses-politicos-2/> (consultado el 10 de enero de 2013).
- http://londres.cervantes.es/FichasCultura/Ficha33007_22_1.htm (consultado el 8 de enero de 2013)
- <http://iciticen.wordpress.com/2005/09/17/entrevista-capotiana-a-israel-centeno/> (consultado el 19 de abril de 2013).

CAPÍTULO 25

Lo onírico y lo subjetivo en el espacio urbano de *Trilogía involuntaria* de Mario Levrero

ALBA DIZ VILLANUEVA

La ciudad (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1984) son las tres novelas que conforman la *Trilogía Involuntaria*. Su autor, el uruguayo Mario Levrero, las agrupó y bautizó bajo este epígrafe posteriormente, debido a que, una vez publicadas de manera independiente, comprendió que tenían muchos aspectos en común. El principal de ellos es, precisamente, el protagonismo del espacio urbano, que vamos a tratar a continuación.

Las similitudes entre las tres obras, en lo que a configuración del espacio se refiere, van más allá del hecho de tener como escenario una ciudad. Las tres presentan una serie de rasgos comunes, que, a modo de anticipo, podemos resumir en los siguientes: se trata de espacios asfixiantes, opresores, pesadillescos, que causan angustia al personaje, espacios de incomunicación, a los que el protagonista accede de forma azarosa. Pero la característica más importante es, sin duda, que se trata de espacios cambiantes, al menos desde la percepción del personaje, que no pueden ser reducidos a leyes o normas «lógicas» y, en consecuencia, son espacios de incompreensión. Estas características, que hacen del espacio el verdadero protagonista de los tres relatos, están en estrecha relación con los aspectos que mayor controversia han generado y que han dado lugar a un debate entre la crítica: si bien unos hablan de la presencia de lo fantástico¹, otros han preferido, en la línea del propio autor (que evitaba hablar de su obra en estos términos; más aún, defendía

¹ J. E. Olivera Olivera, *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral, 2009.

el realismo de sus escritos), hablar de realidad introspectiva o interior, concepto que retomaremos más adelante. A continuación, veremos con cierto detalle las características espaciales en cada una de las obras de la trilogía.

1. LA CIUDAD

Al comienzo de *La ciudad*, la primera de las novelas de la *Trilogía*, el protagonista se muda a una casa que ha estado deshabitada durante años. Lejos de los valores que comúnmente se le asocian, valores de protección, refugio y confort (reseñados por Bachelard², Camen Mejía³ o Gullón⁴), la casa se presenta aquí como un lugar inhóspito, desagradable, que provoca angustia en el personaje. Se trata de un lugar oscuro, sin luz eléctrica y sin calefacción, que destaca por la humedad de sus techos y paredes. Este es el primer espacio de la novela y lugar de origen de su viaje, que será punto de referencia en varias ocasiones a lo largo sus peripecias por ese otro espacio, la ciudad que refiere el título de la novela.

No se concreta la ubicación de esta casa. Sabemos que no está asilada, que se rodea de otras construcciones, pero no en qué tipo de población se encuentra ni dónde se localiza. Esta inconcreción espacial se va a mantener a lo largo de toda la obra, puesto que todos los escenarios en los que transcurre la acción son anónimos. El único topónimo mencionado en la obra es Montevideo, ciudad hacia la que se dirige el tren que toma el protagonista al final de la obra.

Cuando decide salir de casa en busca de un almacén, se desorienta: ve casas deshabitadas, medio derruidas, de aspecto fantasmal, con jardines descuidados y una total ausencia de vida humana. Finalmente, acaba por perderse y se sube a un camión que aparece en la carretera. Pide a su conductor, al que acompaña una mujer, que lo lleve a «alguna parte» (pág. 26). Tras despertar de un sueño de duración imprecisa, el conductor detiene el camión y obliga al protagonista a bajarse, y también a la mujer, dejándolos solo en una carretera aparentemente desierta. A pesar de que, en un principio, la mujer asegura que esa carretera no lleva a ninguna parte, poco después afirma que su casa se encuentra cerca y que, para llegar hasta allí, es necesario atravesar un pueblo. Ante las evidentes contradicciones de esta, el protagonista la acusa de mentir, pero ella contesta: «Sucede que ves las cosas desde tu punto de vista, y cuando crees que algo es de una manera determinada no puedes admitir que, en la realidad, pueda ser de otro modo» (pág. 43). Estas palabras, que, en última instancia, vienen a decir que la realidad es diferente según quién la mira y que uno no debe enfrentarse a lo que ve con esquemas preconcebidos, aportan una información clave, tanto para el protagonista, a la hora de encarar el nuevo espacio, como para el lector, a la hora

² G. Bachelard., *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1975.

³ R. Gullón, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.

⁴ C. Mejía Ruíz, «La casa: imagen literaria de un espacio protector», en E. Popeanga (coord.), *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Peter Lang, págs. 333-350.

de interpretarlo. El carácter crucial de esta advertencia viene confirmado por la cita de Kafka que encabeza la novela:

—Veo allá lejos una ciudad, ¿es a la que te refieres?

—Es posible, pero no comprendo cómo puedes avistar allá una ciudad, pues yo solo veo algo desde que me lo indicaste, y nada más que algunos contornos imprecisos en la niebla⁵.

El protagonista, tan pronto como alcanzan el pueblo, no puede sino admitir: «tal vez yo no sabía interpretar los hechos» (pág.44). La misteriosa mujer (cuyo nombre es Ana), iniciada en el espacio que el protagonista ha alcanzado de su mano, es su guía, por cuanto le proporciona las claves para enfrentarse a él.

Se trata de un lugar desconcertante, por varios motivos. En primer lugar, no llega merecer la denominación de *pueblo*, por su reducido tamaño: no es más que un pequeño conjunto de casas situadas en torno a una estación de servicio. En segundo lugar, la funcionalidad de dicha estación y del resto de comercios (una zapatería, un bar y un almacén) no queda muy clara, al situarse en medio de ninguna parte, en un escenario desértico. En esta descripción, observamos una discordancia de las dimensiones y características del lugar con el término con el que se refieren a él sus habitantes (y que da título a la novela): *ciudad*. Esta denominación responde a un proyecto futuro. Como averiguará más adelante el protagonista, una extraña organización, conocida como la Empresa, es la propietaria de todos los edificios del pueblo y ha anunciado entre sus habitantes una posible modificación que podría elevar este espacio a la categoría de urbe. Por tanto, la ciudad no es tal, pero recibe este nombre por la vaga posibilidad de llegar a serlo algún día.

En tercer lugar, cada uno de los espacios que conforman el pueblo (principalmente la estación, pero también la zapatería, el almacén, la casa de Ana y la estación de ferrocarril) producen un efecto de extrañamiento en el personaje, puesto que las normas que los rigen escapan a su comprensión, distan de lo que él percibe como normal o habitual. En la zapatería, por ejemplo, en contra de lo que parece a primera vista, reina un completo desorden: las cajas no se corresponden con los zapatos de su interior. El protagonista entonces se ve envuelto en la tarea de reorganizarlo, de colocar cada par en su caja correspondiente, lo que simboliza su tendencia racional, que, una vez más, es reprimida, no ya por Ana, que va a desaparecer con un hombre del pueblo, sino por Giménez, el encargado de la estación de gasolina.

La estación de nafta es probablemente el lugar más significativo, por varios motivos. Por un lado, es el espacio en el que transcurre la mayor parte de la acción; por otro, es el que mayor desconcierto provoca en el protagonista. El

⁵ La edición que manejo es: M. Levrero, *Trilogía involuntaria, vol. I La ciudad*, Barcelona, DeBolsillo, 2010, pág. 17. En lo sucesivo, en las citas me limitaré a indicar la página entre paréntesis.

edificio presenta ciertas peculiaridades. Cuando penetra al interior, descubre que hay una segunda altura, muy amplia, a pesar de que desde el exterior parece un edificio pequeño, de una única planta. Más adelante, observa que, desde la vivienda, parten pasillos que conectan con otros edificios, pese a que, desde el exterior, parece una construcción aislada. Más llamativo es todavía lo que el protagonista ve tiempo después:

Sin darme cuenta, me encontré dando vueltas a la manzana ocupada por la estación de nafta. Esta manzana no tenía forma de cuadrado, y me pareció que no se ajustaba a ninguna figura geométrica simple. Los mismos elementos que componían la parte que yo mejor conocía, frente al bar, se repetían muchas veces, pero dispuestos siempre en distinta forma, y variando su cantidad. (Encontré los surtidores, la oficina, los carteles de propaganda y de bienvenida, las luces de colores, los grandes focos —todo repetido, formando distintas combinaciones a lo largo del contorno) (pág.107).

Para mayor desconcierto, si cabe, encuentra unos libros y unos mapas en un idioma que no conoce ni identifica, idioma que parece emplear la misteriosa empresa que posee el pueblo y que impone un reglamento que le resulta absurdo, totalmente carente de sentido. Además, los mapas presentan una configuración del espacio, no solo de la ciudad, sino de la República⁶, del continente y aun de la tierra entera, que no se corresponde con su percepción de la realidad: manzanas con formas caprichosas, circulares o elípticas, trazos del contorno inexactos o indefinidos, límites poco claros, países difícilmente reconocibles, etc.

La ciudad y, de manera particular, los diferentes espacios que la componen y los individuos que la habitan confunden al individuo, incapaz de encontrar una explicación racional. Si bien unas veces opta por perseverar en esta vía (lo que desemboca en un sentimiento de angustia y nerviosismo), otras desiste de hacerlo, reconociendo su inutilidad. Esto sucede, por ejemplo, tras contemplar los citados mapas:

—; Y qué ha sacado en limpio, amigo? —preguntó.

Casi nada —respondí—. Solo que, evidentemente, en el mundo hay muchas cosas que no comprendo [...] y que cada día que pasa voy comprendiendo menos.

Me hundí en uno de los sillones, las manos en los bolsillos.

Eso que ha dicho es muy importante —comentó, lo cual me pareció sin sentido; y más enigmáticamente aún, agregó—: Al menos para usted.

No pedí que se explicara. Ni siquiera lo alenté con la mirada a que siguiera hablando. Me fui dejando enterrar cada vez más en el sillón, y en mí mismo

⁶ No se explicita cuál, aunque por la referencia posterior a Montevideo, podría tratarse de Uruguay.

los hombros se me fueron alzando, sin quererlo, y la cabeza hundiéndose en el pecho.

Ya no quería que nadie me explicara nada, nuca más. ¿Para qué las explicaciones, si no hacen más que confundir las cosas, y crear nuevos y múltiples interrogantes? (pág.79).

La configuración del espacio se torna más compleja al presentarse la ciudad como laberinto, como espacio que atrapa a quienes se encuentran en su interior. Con el objeto de retenerlo en la ciudad, Giménez trata de centrar la atención del protagonista en la mujer desaparecida: Ana. Le dice que para encontrarla ha de internarse en una serie de pasillos, con múltiples bifurcaciones, a oscuras, siguiendo unas complejas indicaciones:

Entre por el portal que está inmediatamente debajo de la ventana, que no tiene llave; luego, continúe por el corredor, que es muy largo. Está oscuro, pero no tema, porque no hay escalones hasta mucho más delante. Con la mano derecha debe ir rozando la pared; tocará tres aberturas, que corresponden a tres corredores que se abren hacia la derecha; pero debe seguir el tercero, ignorando los otros dos. Debe ir rozando la pared izquierda, esta vez; al llegar a una segunda abertura, debe doblar a la izquierda pero teniendo cuidado porque es una escalera. No le recomiendo que encienda fósforos, u otra clase de luz; le puede traer problemas. Contará cuarenta escalones, separados por tres descansos; en cada uno de esos descansos, debe torcer a la derecha, pues la escalera tuerce; si sigue de largo se perderá, puesto que hay otros corredores y otras escaleras.

Una vez que ha llegado al cuarto descanso, no tiene más que arrimarse a la pared y caminar, siempre rozándola con los dedos, hacia la derecha; al tocar la cuarta puerta se encontrará exactamente en esa pieza, la de la ventana iluminada, y allí estará Ana, esperándolo (págs.131-132).

La imagen del laberinto, en cuyo interior se encuentra la mujer, es aquí clara. En este sentido, observamos que se ha producido un cambio en el rol del guía: si en un principio era Ana quien ejercía esta función, ahora se ha convertido en el objeto de la búsqueda dentro del espacio en el que lo había introducido, y es Giménez el nuevo encargado de desentrañar los misterios del laberinto. Sin embargo, su ayuda es tan solo aparente, pues lo que el protagonista percibe en su interior no se corresponde con lo señalado. La búsqueda, que, a consecuencia de lo anterior resulta fallida, deriva, tras una serie de acontecimientos, en un enfrentamiento entre ambos hombres:

Me parecía que no le pegaba a un hombre; mi puño no chocaba contra ningún hueso; como si pegara a una enorme masa de pan, a un monstruoso paquete de algodón de forma humana.

Más que caer, pareció derretirse, ablandarse, como manteca; quedó tirado en el piso, todo a lo largo. Sangraba por heridas abiertas en las mejillas y en el

costado del cuello, y por los oídos. Su carne se abría con facilidad ante cualquier golpe, y enseguida manaba la sangre [...].

Volví en mí, y me sentí asqueado por aquellos que había en el piso, algo que no podía reconocer y que había dejado en mis manos una sensación blanda y una humedad pegajosa (págs.150-151).

Este es el detonante de su huida definitiva. Al llegar a la estación, un espacio totalmente desierto, sin trenes, ni gente, se monta en un remolcador con el jefe de estación y, cuando este alude al famoso «reglamento» (pág.156), toda su frustración, toda su angustia y su completa incapacidad para comprender estallan en una risa frenética que no hace sino evidenciar lo absurdo de toda su aventura, lo absurdo de ese proyecto de ciudad, lo absurdo de los personajes que la habitan.

2. PARÍS

La siguiente novela, *París*, comienza con el regreso del protagonista a la capital francesa, tras un viaje en tren de trescientos siglos. Si bien en los primeros momentos parece hallar una correspondencia entre el paisaje urbano y sus recuerdos, poco después pone en duda su memoria, sus supuestas experiencias pasadas en la ciudad:

Realmente no ha cambiado nada desde mi partida; puedo reconocer —¿o es una trampa de mi mente?— cada uno de los viejos edificios y lugares; la memoria se me presenta como un fenómeno curioso, que me hace recordar las cosas apenas las veo o tal vez un instante antes de verlas, aunque hacia el final del viaje de siglos en ferrocarril no había podido reconstruir en esa misma memoria ninguna imagen de París; por eso sospecho de mi mente y me pregunto si alguna vez he estado aquí⁷.

Este es tan solo el primero de una larga lista de fenómenos confusos para el personaje, que van a cuestionar las fronteras entre la realidad y la imaginación, la vigilia y el sueño, el pasado y el presente. Tan pronto como el protagonista pisa suelo francés, se va a suceder una serie de acontecimientos entre los que no existe causalidad lógica: se monta en un taxi cuyo conductor yace muerto sobre el volante, otro hombre lo reemplaza para morir, poco después, también en el vehículo, es remolcado, en el interior del coche, hasta un asilo para menesterosos donde, una vez que entra, no puede salir; más tarde descubre que tiene alas y sobrevuela la ciudad desde el cielo, ve pasar a un grupo de seres alados a los que sospecha que tiene que unirse, se une a la Resistencia sin quererlo, etc.

⁷ La edición que manejo es: M. Levrero, *Trilogía involuntaria, vol. II París*, Barcelona, DeBolsillo, 2010, pág. 25. En lo sucesivo, en las citas me limitaré a indicar la página entre paréntesis.

El asilo, espacio predominante de la obra, es, en realidad, una especie de cárcel, regida por una organización, de índole aparentemente religiosa, también desconocida. Como sucedía en la novela anterior, este escenario está regido por normas que el protagonista no alcanza a comprender y que le resultan absurdas por completo. Aquí, como en aquella con el caso de Giménez, hay de nuevo individuos que hacen prevalecer esas leyes, que velan por el cumplimiento de una normatividad mecanizada. En este caso, además del cura que parece regir el asilo, hay tres centinelas armados que vigilan la puerta, impidiendo la salida a todo hombre que pretenda cruzar el umbral.

Este edificio se va a configurar de nuevo como laberinto, como espacio opresor, que atrapa. Una vez más, la mujer se va a convertir unas veces en guía, en Ariadna que proporciona a Teseo el hilo que le permita conducirse por este espacio; otras, en objeto mismo de búsqueda, en Minotauro, como sucedía con Ana en la novela anterior. En esta obra, esa mujer va a ser una de las prostitutas del asilo, Angeline.

Pese a lo anterior, el protagonista logrará, en varias ocasiones, salir al exterior. Una de las vías de escape es, precisamente, Angeline y la otra es la azotea, desde donde desplegará las alas que descubre en su espalda y emprenderá el vuelo. Sin embargo, las veces que el protagonista conquista el exterior, el París que tanto anhela y desea recorrer, acaba regresando puesto que, a fin de cuentas, es el único lugar que tiene como referencia. Y es que la opresión y el sinsentido que caracterizan al edificio son relativos en comparación de la gran ciudad que se extiende a sus puertas, desconcertante, extraña, deshumanizada, amenazante. La urbe, también laberinto, es un espacio peligroso. Pero, al margen de los peligros externos que pueda presentar, la inseguridad interior del personaje refuerza su carácter hostil:

Tengo ganas de salir y caminar largamente por la ciudad, pero me siento, aún, excesivamente cansado; y al mismo tiempo tengo miedo de salir, no solo —y no tanto— por los carabineros, sino por la inseguridad interior que me asusta más; me asusta el hecho de ignorar una serie de pautas dentro de las cuales moverme, de estar a la expectativa ante lo desconocido, especialmente el cansancio y la confusión mental no dan lugar a una mayor confianza en mí mismo [...] (págs.55-56).

La transgresión de las normas lógicas del espacio y el tiempo va un paso más allá en esta obra. Además de los trescientos años que según afirma el protagonista ha durado su viaje, en lo que a configuración espacio-temporal se refiere cabe señalar la presencia simultánea en una misma urbe de Carlos Gardel, Charles de Gaulle y Hitler, que, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, intenta conquistar la capital gala.

Pero, quizá, lo más llamativo de la novela es la indistinción entre realidad y sueño. El protagonista vive simultáneamente dos realidades diferentes: la del sueño y la de la vigilia, que se superponen en un mismo plano. Así, el yo se dobla o, incluso, de triplica, se fragmenta, de manera que hay un yo de la vigilia,

un yo actor que «vive» la «realidad» y que, al mismo tiempo, es un yo espectador del sueño; por otra parte, está el yo del sueño, el yo que desempeña las acciones dentro del plano onírico. El desdoblamiento es tal que el protagonista, su yo de la vigilia, intenta incluso dialogar con su yo onírico y llega un punto en el que confluyen, en el que ambos planos o realidades, con sus respectivos actantes, coinciden en uno solo. A la vista de estos fenómenos, no cabe sino preguntarse ¿qué es realidad?, ¿qué es sueño?

Además, el espacio de los sueños que el protagonista narra presenta características similares al espacio de la novela: muros que se ensanchan, largos corredores, paredes curvadas o de forma esférica y húmedas, calor sofocante, superficie resbalosa... Se trata de nuevo de un espacio claustrofóbico, laberíntico, en cuyo interior tenemos de nuevo a la mujer como objeto de búsqueda.

Paralelamente a la dicotomía sueño-vigilia, se ponen en tela de juicio los límites entre una realidad exterior y una realidad interior, se plantea la continuidad entre estos dos espacios, imposibles de separar:

[...] desde hace tiempo me obsesiona la idea de estar demasiado ligado al mundo exterior; de que, en realidad, todo mi ser forma parte del mundo exterior; no puedo precisar los límites: hasta aquí el mundo exterior, aquí empiezo yo; de que no puedo cambiar mientras todo permanece inmutable alrededor, o cambia lentamente y en una dirección desgraciada. Dudo de mi propia existencia. [...] A veces pienso si no somos otra cosa que cortes de situaciones exteriores... (págs. 23-24).

Finalmente, el protagonista, preso en París y preso en el asilo, acude a la que otrora fuera la salida del laberinto, la azotea: «Y me reí. Me atacó un pánico feroz y salté, pero no hacia la calle, sino hacia el piso de la azotea. Cincuenta centímetros. Me lastimé las rodillas, y me quedé allí, acurrucado en el suelo, riéndome de mí mismo, llorando» (pág. 154). Ese pánico que le impide saltar responde a la desconfianza en sí mismo, en su memoria, en lo que supuestamente ha vivido: él no es más que un hombre y, como tal, no puede volar. La carcajada nerviosa, que también veíamos al final de la novela anterior, reaparece aquí, entremezclada con el llanto. De nuevo, el estallido ante la frustración de no poder adaptarse al entorno.

3. EL LUGAR

En la novela final de la trilogía, el espacio urbano no aparecerá hasta el final de la obra. La ciudad se presenta, en la mente del protagonista que la añora, como lo conocido, lo seguro, lo ordenado, lo confortable, frente a aquel otro espacio desconocido, asfixiante, amenazante y caótico en el que el protagonista despierta. Se trata de un lugar cerrado, formado por una sucesión de habitaciones por la que se puede avanzar en una sola dirección (las puertas que permiten pasar a nuevos

cuartos están abiertas pero, una vez que se cierran, no se puede retroceder), habitaciones unas veces desiertas y otras provistas de camas, comidas o incluso habitadas por familias (que hablan un idioma diferente al del protagonista). Estamos, una vez más, ante el laberinto, esta vez, si cabe, de manera más notoria. A medida que avanza, la situación del protagonista se vuelve más desesperada, su angustia crece y las condiciones empeoran: algunos cuartos se inundan, hay ratas de las que debe cuidarse para que no le devoren, cadáveres de hombres...

Esta novela guarda numerosas similitudes con las anteriores. En primer lugar, se cuestionan también los límites entre realidad, memoria, delirio y fantasía, entre realidad interior y exterior y entre sueño y vigilia. En segundo lugar, aparece de nuevo una mujer para guiarle. Esta joven muchacha, a la que bautiza como Mabel, le llevará hasta una pequeña playa, a través de un estrecho conducto al que se accede por un hueco en la pared de una de las habitaciones. Pero este lugar, a pesar de la liberación que el protagonista siente al alcanzarlo, no conduce a la salida.

Posteriormente, perderá a la mujer y deberá continuar su aventura solo. A punto de desfallecer, llega a un campamento, donde encuentra a unos hombres que, como él, han llegado a este misterioso espacio en condiciones también incomprensibles, al menos desde sus ópticas. Juntos tratan de buscar explicaciones racionales, pero, un vez más fracasan, puesto que, como dice uno de ellos no hay «ninguna certeza acerca de nada»⁸.

El protagonista no se conforma con haber logrado salir del laberinto. El campamento le parece un lugar extraño, frente al propio de la ciudad donde ha dejado su vida pasada. Cuando por fin consigue alcanzarla, comprueba que todos esos valores que llevaba asociada se han perdido, dando lugar a un espacio más hostil y peligroso que cualquiera de los anteriores. Se convierte en un lugar de aislamiento y de incomunicación. En este sentido, la urbe es desmitificada o, si se quiere, mitificada negativamente como ciudad-infierno. Cuando, tras sobrevivir a las agresiones de los habitantes de la urbe y a una gran explosión, llega a su antigua casa, este espacio ya no es su hogar. Al final de la última de las novelas de la trilogía, nos encontramos con una situación análoga a la del comienzo de la primera: una casa que resulta ajena y hostil a quien la habita.

CONCLUSIONES

Los fundamentos que regulan la narrativa de Levrero y, de manera particular, su configuración espacial, tienden a escapar a la lógica del realismo, familiarizada con los principios de la naturaleza⁹, con el objeto, quizá, de cuestionar, de forma a veces angustiante, la existencia. Las certidumbres de los paradigmas culturales parecen abolirse, a favor de una visión individualista, subjetiva, donde lo onírico,

⁸ M. Levrero, *Trilogía involuntaria*, vol. III *El lugar*, Barcelona, DeBolsillo, 2010, pág. 102.

⁹ R. Cosse, *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, Montevideo, Linardi y Riso, 2008, pág. 7.

la realidad interior, se vierte sobre los espacios, de forma tal que no es posible discernir cuál es la realidad objetiva, ni si existe, puesto que la presentación del espacio para el lector y la vivencia del mismo para el personaje están mediadas, determinadas, por la percepción que este tiene de él.

Para Levrero, la esencia de las cosas es difusa e imprecisa, y escapa a categorizaciones y conceptos. El autor uruguayo muestra interés por fenómenos parapsicológicos, por lo onírico y por todas las manifestaciones del inconsciente¹⁰. Para él, los sueños no dejan de ser experiencias reales, reales en su dimensión inconsciente. Son, además, procuradores de imágenes, que después incorpora, como materia prima, a sus obras. Estos factores se aprecian, de hecho, en su propia definición de la literatura: «la literatura es una de las formas posibles de comunicar a otros seres una experiencia personal que cae fuera de las formas habituales de percepción»¹¹. Así, considera que la realidad habita en el interior de cada individuo y que el tiempo, como el espacio, es un signo de vivencias personales, intransferibles y únicas.

Por todo ello, la escritura de Levrero ha sido encasillada dentro de la literatura fantástica, del surrealismo o, incluso, de la ciencia ficción. El escritor, disconforme con estas etiquetas, no tardó en distanciarse de ellas. En una entrevista con Pablo Rocca, en 1992, decía: «la crítica literaria parece dar por sentadas muchas cosas, entre ellas la existencia de un mundo exterior objetivo, y a partir de ahí señala límites precisos a la realidad y al realismo, da por sentado que el mundo interior es irreal o fantástico y trata de rotularlo todo de acuerdo con estos puntos de partida arbitrarios y pretenciosos»¹². Prefirió hablar, en cambio, de *subjetivismo* o de *realismo introspectivo*¹³, término acuñado por Rocca que enfatiza esa dimensión interior de la experiencia de la que venimos hablando.

Las tres novelas que conforman la *Trilogía* son el deambular del protagonista, un extranjero, por unos espacios, eminentemente urbanos, en los que imperan unas normas y restricciones, impuestas por poderes represivos, a las que es incapaz de ajustarse y que, no obstante, habrá de aceptar; unos espacios de incomunicación (bien por la inexistencia de un código lingüístico común, bien por una percepción o entendimiento del entorno muy dispares); unos espacios laberínticos, intrincados, asfixiantes, pesadillescos, en los que el clima onírico y la fuerte carga subjetiva ponen en entredicho la experiencia objetiva; espacios que provocan la pérdida de la identidad (de hecho, uno de los motivos recurrentes en las tres novelas es el espejo, la búsqueda constante por parte del personaje de una superficie en la que poder contemplarse y en la que, sin embargo, no se reconoce), espacios de inspiración kafkiana; espacios o, mejor dicho, no lugares, a través de los que

¹⁰ I. Echevarría, «Posfacio. Levrero y los pájaros», en P. Silva Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2008, págs. 93-102.

¹¹ M. Levrero, «Entrevista imaginaria con Mario Levrero», *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 160-161, 1992 (julio-diciembre), pág. 1168.

¹² I. Echevarría, «Prólogo», *Trilogía Involuntaria. Vol. I. La ciudad*, Barcelona, DeBolsillo, 2010, pág. 9.

¹³ I. Echevarría, ob. cit., pág. 9.

busca, a veces de forma obsesiva, esas otras ciudades o espacios de protección, pero siempre sin éxito, porque la sensación de extrañeza, más que en el espacio, reside en el propio interior del personaje, del que aquel es reflejo.

En definitiva, los sentimientos de desarraigo, soledad y frustración constantes en los protagonistas de cada una de las novelas de la trilogía (y que no mudan cuando se trasladan de un escenario a otro) no son más que una proyección, una exteriorización de su propia psique, en la que todo se confunde: los recuerdos, las vivencias, los sueños, el delirio... Contemplando las novelas como conjunto, cabe advertir una progresión en este sentido: desde la primera novela, en la que un personaje desconcertado fracasa en su intento de buscar explicaciones racionales y choca una y otra vez con el hecho de que nada es lo que parece (espacios que cambian su forma y su tamaño, reglas e idiomas incomprensibles...); pasando por la segunda, en la que se cuestionan los límites entre mundo interior y exterior, entre sueño y vigilia, etc.; hasta la tercera, en la que el protagonista concluye:

Ahora que la ciudad, mi ciudad, me resulta ajena y aun repulsiva, pienso que estoy repitiéndome en mi actitud de aquel otro lugar. Que no lograré aproximarme realmente a ninguno de mis amigos, ni a Ana, ni a ninguna otra mujer; que solo los utilizaba para olvidar la soledad, para evadirme de este ser que me habita, que me odia, que me obliga a actuar en contra de mí mismo.

Sí, ahora veo que siempre me moví entre extraños, sin amarlos; y que yo mismo soy un extraño para mí. Tan ajeno como esta ciudad, como esta casa, como aquella otra ciudad y sus selvas y túneles. El extraño soy yo.

BIBLIOGRAFÍA

- AÍNSA, F., «Catarsis liberadora y tradición resumida: las nuevas fronteras de la realidad en la narrativa uruguaya contemporánea», *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 160-161, 1992 (julio-diciembre), págs. 807-825.
- BACHELARD, G., *La poética del espacio*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BÉRTOLO, C., «Prólogo», *Trilogía Involuntaria. Vol. II. París*, Barcelona, DeBolsillo, 2010.
- CORBELLINI, H., «Mario Levrero: las tradiciones del soñante», *Nuevo texto crítico*, vol. III, núm. 16/17, julio 1995—junio 1996, págs. 19-34.
- COSSE, R., *Tradición y cambio en la narrativa uruguaya*, Montevideo, Linardi y Riso, 2008.
- ECHEVARRÍA, I., «Prólogo», *Trilogía Involuntaria. Vol. I. La ciudad*, Barcelona, DeBolsillo, 2010.
- «Posfacio. Levrero y los pájaros», en P. Silva Olazábal, *Conversaciones con Mario Levrero*. Montevideo, Ediciones Trilce, 2008, págs. 93-102.
- FILER, M. E., «Las transformaciones del cuento fantástico en la narrativa rioplatense (1973-93): Luisa Valenzuela y Mario Levrero», en *Actas XII. AIH*, 1995, págs. 182-190.

- GULLÓN, R., *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- LLAMAZARES, J., «Prólogo con disculpas» a *Trilogía Involuntaria. Vol. III. El lugar*, Barcelona, DeBolsillo, 2010.
- LEVRERO, M., «Entrevista imaginaria con Mario Levrero», *Revista Iberoamericana*, vol. LVIII, núm. 160-161, 1992 (julio-diciembre), págs. 1167-1177.
- *Trilogía Involuntaria* (vol. I. *La ciudad*; vol. II. *París*, vol. III. *El lugar*), Barcelona, DeBolsillo, 2010.
- MEJÍA RUIZ, C., «La casa: imagen literaria de un espacio protector», en E. Popeanga (coord.), *Ciudad en obras. Metáforas de lo urbano en la literatura y en las artes*, Bern, Peter Lang, págs. 333-350.
- OLIVERA CASTILLO, J., «Mario Levrero en sus diarios: de la ficción a la biografía», *Anales de literatura hispanoamericana*, núm. 39, 2010, págs. 331-350.
- OLIVERA OLIVERA, J..E., *Intrusismos de lo real en la narrativa de Mario Levrero*. Tesis doctoral, 2009.
- SILVA OLAZÁBAL, P., *Conversaciones con Mario Levrero*, Montevideo, Ediciones Trilce, 2008.
- VERANI, H. J., «Mario Levrero: aperturas sobre el extrañamiento», *Nuevo texto crítico*, vol. III, núm. 16/17, julio 1995—junio 1996, págs. 45-58.

CAPÍTULO 26

El triunfo de la afonía existencial y la inviabilidad de la transgresión en *Vidas Sêcas* de Graciliano Ramos

ANDRÉS SUÁREZ

Pontificia Universidad Católica de Chile

«Juger que la vie vaut o ne vaut pas la peine d'être vécue, c'est répondre à la question fondamentale de la philosophie»

CAMUS

En *Vidas Sêcas*, escrita por el brasilero Graciliano Ramos en 1938, se trasluce el panorama de un mundo en el que residen el extrañamiento, la soledad y el abandono. Estas nociones colonizadas en el territorio de la novela son el infructuoso resultado de la incomunicación entre los personajes y el espacio opresivo de la urbe. Fabiano, el protagonista silente de la obra, es el poseedor de una familia errante y desarraigada para quien la vida es solamente un sinónimo de resistencia y sobrevivencia. Es, precisamente, en este personaje en quien se concentra la aversión subrepticia al emplazamiento ciudadano. Fabiano se conforma con el territorio periférico de la ciudad, un *sertão* nordestino, que le es entregado para trabajar y allí encontrará un subterfugio para salvaguardarse de la frialdad social; mientras que en la ciudad, por el contrario, solo hallará aflicciones y desavenencias.

Fabiano es un desamparado, un empírico y desesperanzado caporal empujado, que descubre la crueldad, la ambición, la injusticia, el resentimiento y la hipocresía de la sociedad. Esta vileza y mezquindad lo confinará a la vacuidad. Desde allí se enfrentará con la nada, buscará un cauce a su existencia y disfrazará

la soledad y el sinsentido, que ya experimenta del mundo, en el hospicio de la *catínga*, con su familia.

1. LA COMPRENSIÓN DISFÓNICA DEL MUNDO

Este sosegado protagonista advierte el mundo hostil, desdeña el deseo de comprenderlo, tanto así que teme a que su ignorancia sea perturbada por el conocimiento. «Fabiano dava-se bem com a ignorância. Tinha o direcito de saber? Tinha? Não tinha (...) Se «aprendesse qualquer coisa, necessitaria aprender mais, e nunca ficaria satisfeito»¹. Ante su falta de interés por entender su entorno, se recluye en su universo indistinto, impreciso y confuso que se revela en el silencio. Fabiano es un ser inmerso en la incomunicabilidad y quienes le rodean también se ciernen sobre esa apocada actitud: entre ellos han establecido un lenguaje de gesto, golpes y actitudes que no posee ningún referente semántico y que se torna ininteligible para la familia.

Não era propriamente conversa: eram frases sôltas, espaçadas, com repetições e incongruências. As vèzes uma interjeição gutural dava energia ao discurso ambíguo. Na verdade nenhum dêles prestava atenção as palavras do outro: iam exibindo as imagens que lhes vinham ao espírito, e as imagens sucediam-se, deformavam-se, não havia meio de dominá-las. Como os recursos de expressão eram minguados, tentavam remediar a deficiência falando alto².

Frente a esta incapacidad comunicativa, la familia accede a los códigos primitivos de la gestualidad y la corporeidad, y regresa al estado primigenio del animal y la materia. Según Steiner, la diferencia entre el hombre y el animal reside básicamente en la implementación del lenguaje: «Poseedor del habla, poseído por esta, cuando la palabra eligió la tosquedad y la flaqueza de la condición humana como morada de su vida imperiosa, la persona humana se liberó del gran silencio de la materia»³. Atendiendo a este criterio, se deduce que Fabiano no ha conseguido liberarse de ese estado de la materia porque, a excepción de su familia, restringió los lazos de comunicación con los demás seres: la comunicación no se produce al margen de la sociedad sino que, por el contrario, se desarrolla a través de la relación con el otro. Fabiano no es capaz de reproducir ni de expresar el mundo con las palabras, porque es un mutilado social. En su deficiencia lingüística detenta su inferioridad, él es consciente de su inferioridad y se sabe objeto de atropellos por esta misma condición. Así, por ejemplo, hace explícita esta condición, cuando se retrata frente a los habitantes del pueblo:

¹ Ramos, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Martins, 1968. Pág. 24.

² *Ibíd.*, pág. 79-80.

³ Steiner, Georges. *Lenguaje y Silencio*. Barcelona, Gedisa editorial, 2003. pág.53.

Comparando-se aos tipos da cidade, Fabiano reconhecia-se inferior. Por isso desconfiava que os outros mangavam dele. Fazia-se carrancudo e evitava conversas. Só lhe falavam com o fim de tirar-lhe qualquer coisa. Os negociantes furtavam na medida, no preço e na conta. O patrão realizava com pena e tinha cálculos incompreensíveis (...). Todos lhe davam prejuízo. Os caixeiros, os comerciantes e o proprietário tiravam-lhe o couro, e o que não tinha negócio com ele riam vendo-o passar nas ruas, tropeçando. Por isso Fabiano se desviava daqueles viventes⁴.

Cada interpretación humana de la realidad, sea cual sea, obedece a una visión particular sustentada en el deseo de poder, en *Vidas Sêcas* el apetito y el interés particular se pierde, pues la pobreza, la ignorancia, el miedo; en resumen, el medio, han convertido al protagonista en un ente fantasmal sin voluntad y en un enclenque social. «Fabiano é um impotente nos mais distintos níveis (social, intelectual, econômico, moral), e com ele sua família, todos embrutecidos no rebaixamento de si, enfraquecidos e empobrecidos de *épos* e *éthos*»⁵.

Esta falta de *épos* y *éthos* se proyecta en el horizonte de la acción. Ramos crea a un conformista que no hace nada para remediar su situación ni la de los seres a su alrededor. Esta particularidad de la inacción se asemeja, por instantes, a Meursault de *L'étranger*, aunque guardando las correspondientes diferencias⁶, pues ambos concuerdan en la adopción del silencio y de la nada como único propósito del ser-presente. Tanto Camus como Ramos saben que el único paliativo humano, frente al patetismo trascendente de la nada, subyace en la libertad de estar creándose y destruyéndose por medio de las elecciones de su voluntad, sin embargo ninguno de los dos hace uso de ese albedrío que Ronald Crosby, a propósito de la «Voluntad de poder» de Nietzsche, menciona:

Because all interpretations of the world are merely expressions of the will to power, and because there is no intelligible world as such, but only a welter of perspectives vying with one another for dominance, asking if a given perspective is true, or whether this perspective is truer than some other one, makes no sense. Truth is purely relative, a creature of this or that perspective and wholly

⁴ Ramos, ob. cit. pág. 96-97.

⁵ De Souza, Jorge Araujo. *Graciliano Ramos e o desgosto de ser criatura*. Maceio: EDUFAL, 2008. pág. 112.

⁶ El personaje de Camus a diferencia de Ramos infiere que la vida es absurda, es decir, es consciente de su naturaleza incongruente. Este sabe que la existencia comienza y termina en la nada, que el vacío trasciende su vida y que, por consiguiente, todo propósito o finalidad es vano. Meursault lucha con ese patetismo trascendente de la lucha humana sumergiéndose en la nada. No es un ser impasible, ni un ser indiferente, es un *étranger* de lo que acontece a su alrededor; todo lo que ocurre le parece extraño, bizarro a su percepción. Su lección cotidiana de la vida es la nada y su combate con lo trascendente lo remite irremediamente a la vacuidad.

immanent to it. Each perspective expresses what is true for that center of will or energy; thus, there are as many truths as perspectives⁷.

Fabiano no vulnera ese infinito espacio de la voluntad, no crea una interpretación particular del mundo, sino que acepta insoslayablemente las imposiciones coercitivas que torna nula cualquier posibilidad o manifestación individual y que erige, paralelamente, el egoísmo colectivo sobre el destino tanático del hombre. Frente a esta modelación social, el protagonista de Graciliano cuestionará su actitud pasiva preguntándose, algunas veces, si sus actos mejorarían su calidad de vida y reconocerá, en su divagar, que existen formas más honrosas de asumir la muerte, pero que su pensamiento no conseguirá franquear el umbral de la acción transformadora.

2. LA EVASIÓN EN EL ABSURDO DE LA MUERTE

En *Vidas Secas* la muerte es una constante, su presencia se advierte en el inicio de la obra y se deduce también en el final incierto de los personajes. Los paisajes, el clima y las situaciones se anudan a ese fundamento luctuoso de la novela. En Graciliano, el personaje no asume la muerte sino que la evade.

La noción de la muerte se materializa en varios instantes, pero son cuatro los momentos más relevantes: el primero está evocado en el tránsito de la familia hacia su nueva residencia. Esta, acosada por el hambre, despescueza al papagayo y logra dilatar la muerte que los deshumaniza y, al mismo tiempo, los animaliza⁸; el segundo pasaje lo refleja la muerte de la perra Baleia, a mano de sus dueños, que en el transcurso de la novela, se va humanizando: en ella se concretiza el pensamiento y el sentimiento a través de los deseos e intereses de sus amos.⁹ Baleia intenta escapar de la muerte, pero su fin ya fue previsto por Fabiano. El tercer momento se manifiesta en el encuentro con el soldado *amarelo* a quien Fabiano no asesina. Los

⁷ Crosby, Ronald A. *The Specter of the Absurd*. Albany: State University of New York Press, 1988. pág. 19.

⁸ En *Vidas Secas* los hombres se van deshumanizando. Son personajes que no habla, son seres de instintos que sobreviven, que resisten. Fabiano se proyecta frecuentemente sobre la figura de animales: Bicho, cavalo, tatu, rês; por el contrario, Baleia, la mascota de la familia, se humaniza: siente, percibe, protege, cuida, analiza, sufre, ríe. En relación a la función de Baleia, Jorge de Souza menciona que «A Cachora se humaniza enquanto os humanos se animalizam. O determinismo anímico os alcança e equaliza, todos arrastados à despessoalização da pareceria humanista.» (De Souza, ob.cit. pág. 53)

⁹ La muerte de Baleia es una de las escenas mejor logradas por Graciliano. En este pasaje, se narra cómo Fabiano le propina un tiro para evitar el sufrimiento por una enfermedad que parece haber adquirido: «Caiu antes de alcançar essa cova arredada. Tentou erguer-se, indireitou a cabeça e estirou as pernas dianteiras, mas o resto do corpo ficou deitado de banda. Nesta posição torcida, mexeu-se a custo, ralando as patas, cravando as unhas no chão, agarrando-se nos seixos miúdos. A final esmoreceu e aquietou-se junto às pedras onde os meninos jogavam cobras mortas.» (Ramos, ob.cit. pág. 110-111).

dos personajes temen a la muerte: el soldado se amilana pensando en la venganza que el otro puede infringirle tras haberlo encarcelado injustamente; y el segundo, Fabiano, mengua su enojo, su instinto, pensando en las posibles consecuencias que el asesinato del soldado le acarreará. Al final, los dos personajes se escabullen, han conseguido frenar la muerte. Y la última aparición mortuoria se patentiza en las aves de paso que asedian al ganado sobre el que Fabiano se proyectará en un sueño sintiendo cómo es acosado por un ser hambriento.

La evasión mortuoria se produce mediante los espejismos, las quimeras, las ilusiones, la esperanza: los personajes toleran el presente porque elucubran el mañana, el futuro; poseen la vaga ilusión de que toda va a cambiar, pero el ahora se revela árido y desolador y, rápidamente, el mañana se convierte en el hoy.¹⁰ La insatisfacción del propósito del ayer sucumbe en el olvido dando espacio a una nueva elucubración que será descorazonada por el mañana. El ciclo se repite eternamente cayendo en fútiles ensueños y se levanta para erigir una nueva razón de ser que perpetúa la desesperanza.

3. EL ABSURDO CÍCLICO DE LA ESTRUCTURA

El sistema coercitivo de los personajes gira en torno al *patrão invisível* del que el lector tiene escasas y casi nulas referencias. Este es el dueño de la hacienda que la familia habita, ha cedido su terreno para que Fabiano cultive y cuide el ganado, es decir, lo ha condenado a soportar un mundo en el que la muerte se proyecta sobre los deberes que tienen a su cuidado: pues la tierra, por un lado, es seca, ninguna planta o cultivo emerge de la tierra; y, por otro lado, el ganado se enferma y el poco, que prospera, lo compra a un precio inferior. Por el contrario, el ganado fértil y próspero sale de la hacienda, ya que allí, en esta especie de cementerio encubierto, solo hay espacio para la la muerte y el fin.

Su establecimiento en esta morada sin lógos, sin tiempo ni vida preconiza y revela la inutilidad de la existencia de Fabiano y su familia. Estos excluidos obedecen a un inquebrantable ciclo mecanicista del que constituyen el engranaje sistémico más pequeño en donde se privilegia la utilidad sobre lo humano; de este modo, los actos del hombre no provendrán de su voluntad, sino de intereses particulares extrínsecos.

Las esferas de la urbe y del campo no se transgreden, porque no hay un canal que permee las relaciones entre las dos. El único instante de la novela en el que

¹⁰ Todos los personajes de la novela poseen un deseo que les permite tolerar el presente: Fabiano es el personaje que más elucubra fantasías para soportar el ahora, siempre se proyecta hacia el presente pensando que todo va a ser mejor. Para esto, Graciliano se valdrá de los subjuntivos para ensalzar ese futuro impotencial. Por otro lado, Victoria, la esposa de Fabiano, deseará una cama tan grande como la de su antiguo patrón Tomás. Los hijos, finalmente, se unirán al universo de deseos: El *menino mais novo*, el hijo menor, querrá crecer para matar cabras, llevar un cuchillo en la cintura, dormir en cama de varas, fumar cigarrillos de paja y calzar zapatos de cuero crudo; El *menino mais velho* deseará saber cómo es el infierno.

Fabiano intenta oponerse al sistema opresor se produce en el tercer encuentro que tiene con el soldado *amarelo*: su impulso lo motiva, pero su razón lo aquilata. Los dos fingen que no ha ocurrido nada, no se comunican, hacen uso del lenguaje gestual. Fabiano no se rebela, se controla. Al respecto de la inacción, Corral afirma:

Una forma de suicidio mental es la abdicación, la entrega a la pasividad, la renuncia a la acción. Renuncia que puede generarse como consecuencia de la incomunicación y del «sinsentido» de la existencia. Es obvio que la acción y (sobre todo la acción rebelde) solo es posible desde la convicción y la voluntad de imprimir un sentido determinado a las cosas¹¹.

En Fabiano, la aniquilación de la propia voluntad, de la propia integridad, se observa en el deber impuesto, en el enmascaramiento que suscitan el estado, la iglesia y la milicia, los tres poderes del estado, que se convertirán en los mecanismos de represión para engeguercerse y ensordecerse ante los dictámenes del poder:

A reificação em Vidas secas è visível exteriormente à personagem, no modo como è sujeitado na vida social, pelo patrão, pelo soldado amarelo, pelo fiscal da prefeitura. Nessas passagens do romance a reificação é narrada, é componente da intriga. Patrão, soldado, fiscal, padre, juiz encontram-se a serviço da ordem necessária ao bom funcionamento das relações de produção no âmbito do projeto burguês de desenvolvimento, comprometidos com o sucesso desse projeto pela adesão espontânea ou pela manipulação. Produzem e reproduzem as relações sociais pelas quais as pessoas são vistas também como mercadorias— sua força de trabalho¹².

El estado de inconsciencia del ser lo sume en la ignorancia plena y lo convierte en un eslabón más de esa innumerable cadena humana que arrastra bajo su paso a innumerables generaciones que no consigue desasirse de ese servilismo humano: «Nascera com êsse destino, ninguém tinha culpa de êle haver nascido com un destino ruim. Que fazer? Podia mudar a sorte? (...) O pai vivera assim, o avô também. E para trás não existia família»¹³.

Aunque Fabiano es consciente de su lustroso y subyugado origen, no hace nada para liberarse sino que, por el contrario, anuncia la condena inquebrantable que sus hijos perpetuarán: «E os filhos já começavam a reproduzir o gesto hereditário»¹⁴, «Os meninos eram uns brutos, como o pai. Quando crescessem,

¹¹ Corral, Francisco. *El pensamiento cautivo de Rafael Barrett*. Madrid, Siglo XXI, 1994. pág. 315.

¹² Brunacci, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: Un escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. pág. 158.

¹³ Ramos, ob. cit. pág. 121-122.

¹⁴ *Ibid.*, pág. 19.

guardariam as reses de um patrão invisível, seriam pisados, maltratados, machucados por um soldado amarelo»¹⁵.

Paralelamente a esa impostura existencial en la progeñie de Fabiano, se suma el sentido de la circularidad del clima -lluvia/sequía— que sumerge al lector en una danza macabra entre la vida y la muerte que no concluye sino que se reproduce repitiendo los estereotipos, las discriminaciones, las exclusiones y las segregaciones. Los personajes no logran evadir esas fluctuaciones del tiempo, cambian de espacio, pero saben que, en un lugar distante y, a la vez, semejante, los espera de nuevo el arbitrario combate de la existencia que se rigen exclusivamente por la supervivencia.

En este universo de circularidades Graciliano aboga por la construcción de un sujeto consciente que intenta comprender el mundo. Es en esa tentativa racional, producto del subjetivismo puro, en donde reside su correspondencia con el existencialismo. El hombre, que emprende esta tarea, deduce que no es posible dar un sentido al mundo ni al ser humano, pues los principios que sustentan cualquier interpretación del orbe se asientan sobre la negación de argumentos lógicos.

Fabiano, en la medida de su entendimiento, se acerca al mundo confiando en las seguridades y en los discernimientos sociales, pero sin someterlos al juicio de su propia experiencia. Su infelicidad es producto de su anhelo tranquilizador que dilata la decepción. En el *sertão* no consigue independizarse, no se hace consciente de su propia existencia y, por esto, no descubre que la vida está sujeta a sinrazones y arbitrariedades. Para Camus la ética de la felicidad se fundamenta en el sinsentido de la vida. El ser que reconoce este indisoluble principio puede alcanzar la felicidad; si no espera nada del mundo, no va a hallar tristeza ni esperanza.

Abandonarse en el mundo, obtener la autonomía no consiste en la capacidad de sobrevivir en el mundo, sino en ser consciente de la existencia individual. Solo desde la propia interpretación del mundo, es posible aproximarse a otras realidades, a otras elucidaciones colectivas. El hombre se acerca parcialmente a la realidad, nunca a la totalidad. No consigue aprehender los absolutos, pero cuánto bien le hace reconocer y reconocerse en esas particularidades a las que lo remiten sus quiméricos intentos. *Vidas Sêcas* es una invitación para tomar la vida cómo es: frágil, efímera, mortal. Estas características no son argumentos para renunciar a vivir; son una razón, por el contrario, para vivir más, para vivir mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- ALMEIDA Filho, Leonardo. *Graciliano Ramos e o mundo interior: o desvão imenso do espírito*. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.
- BRUNACCI, Maria Izabel. *Graciliano Ramos: Un escritor personagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- CORRAL, Francisco. *El pensamiento cautivo de Rafael Barrett*. Madrid, Siglo XXI, 1994.

¹⁵ *Ibíd.*, pág. 43.

- CROSBY, Ronald A. *The Specter of the Absurd*. Albany: State University of New York Press, 1988.
- DE Souza, Jorge Araujo, *Graciliano Ramos e o disgusto de ser criatura*. Maceio: EDUFAL, 2008.
- MERLAU-PONTY, Maurice. *Elogio de la Filosofía. Seguido del lenguaje indirecto y las voces del silencio*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- PINHEIRO Machado, Roberto. *La estética del absurdo en la narrativa Hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortazar y José Donoso*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- POLLMANN, Leo. *Sartre y Camus: Literatura de la existencia*. Madrid: Gredos, 1973.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas Sêcas*. 18 edición. São Paulo: Martins, 1968.
- *Angústia*. 7a Edición. Río de Janeiro: Jose Olympio, 1955.
- *São Bernardo*. 6.ª Edición. Río de Janeiro: Jose Olympio, 1955.
- RELLA, Franco. *El silencio y las palabras: El pensamiento en tiempo de crisis*. Barcelona: Paidós, 1992.
- STEINER, Georges. *Lenguaje y Silencio*. Barcelona, Geodisa editorial, 2003.

