

INTI: Revista de literatura hispánica

Number 83

*Vías Transatlánticas: Crítica Latinoamericana
en la República Checa*

Article 41

2016

INTI Número 83-84 (Primavera-Otoño 2016)

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

Citas recomendadas

(April 2016) "INTI Número 83-84 (Primavera-Otoño 2016)," *INTI: Revista de literatura hispánica*: No. 83, Article 41.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss83/41>

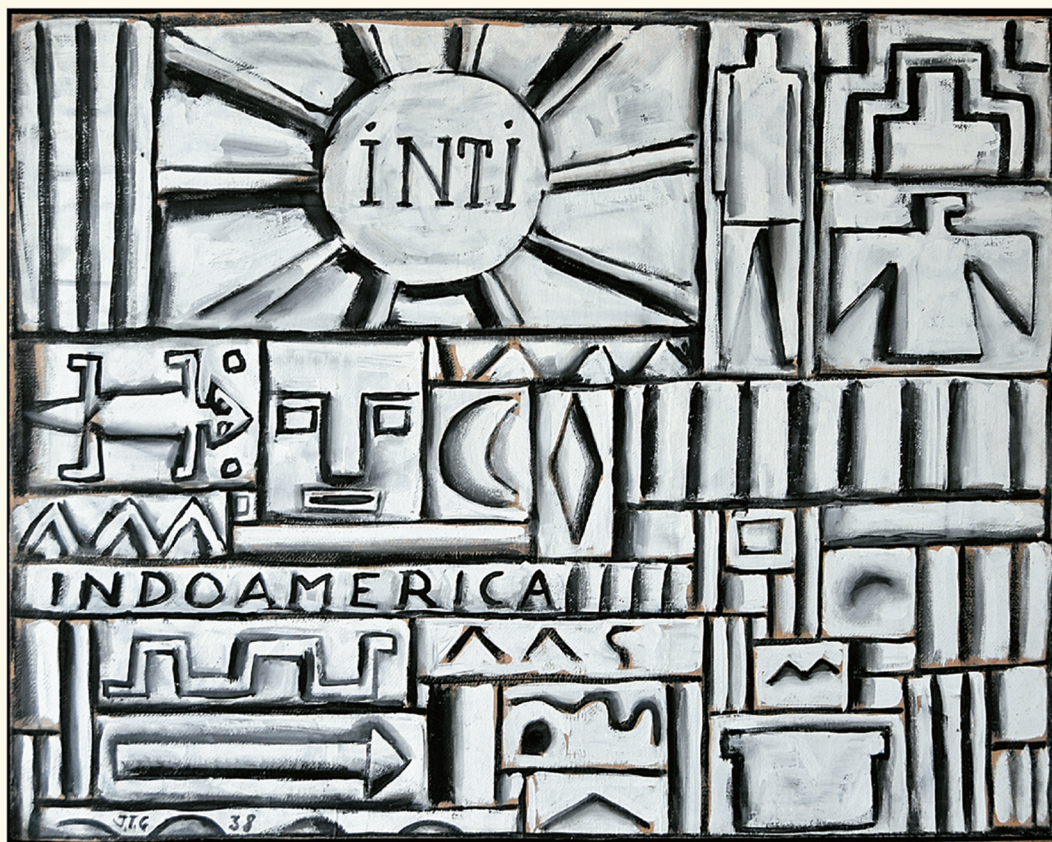
This Complete Issue is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in INTI: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.



INTI

Revista de Literatura
Hispánica

VÍAS TRANSATLÁNTICAS
CRÍTICA LATINOAMERICANA EN LA REPÚBLICA CHECA



Joaquín TORRES-GARCÍA (Uruguay, 1874-1949)

Construcción en blanco y negro (Inti). 1938

Colección Clarissa y Edgar Bronfman Jr.

©Sucesión Joaquín Torres-García, Montevideo 2016

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA

DIRECTOR-EDITOR

Roger B. Carmosino

Providence College

COMITÉ EDITORIAL

Steven Boldy, *University of Cambridge*

Deborah Cohn, *Indiana University, Bloomington*

Beatriz Colombi, *Universidad de Buenos Aires*

Elena del Río Parra, *Georgia State University*

Patricia Espinosa H., *Pontificia Universidad Católica de Chile*

Víctor Fowler, *Unión de Escritores y Artistas de Cuba, La Habana*

Miguel Gomes, *University of Connecticut, Storrs*

Pedro Lastra, *State University of New York, Stony Brook*

María Rosa Lojo, *CONICET, Universidad del Salvador, Buenos Aires*

Vittoria Martinetto, *Università di Torino*

Juana Martínez Gómez, *Universidad Complutense de Madrid*

Rafael Olea Franco, *El Colegio de México*

Julio Ortega, *Brown University*

Beatriz Pastor, *Dartmouth College*

Carmen Ruiz Barrionuevo, *Universidad de Salamanca*

Mario Toral, *Academia de Bellas Artes, Instituto de Chile*

EDITOR FOR PUBLISHING INFRASTRUCTURES

Mark J. Caprio, *Providence College*

INTI is a member of **CELJ**
Conference of Editors of Learned Journals

Copyright © 2016 *INTI*
Revista de literatura hispánica
Roger B. Carmosino, Director-Editor

INTI ISSN 0732-6750

INTI

REVISTA DE LITERATURA HISPÁNICA

**VÍAS TRANSATLÁNTICAS
CRÍTICA LATINOAMERICANA EN LA
REPÚBLICA CHECA**

EDITADO POR

JULIO ORTEGA
Brown University

ROGER B. CARMOSINO
Providence College

**NÚMERO AUSPICIADO POR
Dr. Donald Russell Bailey, Ph.D, Director
PHILLIPS MEMORIAL LIBRARY
PROVIDENCE COLLEGE**

NÚMEROS 83-84

PRIMAVERA-OTOÑO 2016

PORTADA:

Joaquín Torres-García (Uruguayan, 1874-1949)

Construcción en blanco y negro (Inti)

(*Construction in white and black [Inti]*). 1938

Tempera on cardboard

31 7/8 x 40 1/8 inches (81 x 101.9 cm)

Collection Clarissa and Edgar Bronfman Jr.

©Sucesión Joaquín Torres-García, Montevideo 2016

CONTRAPORTADA:

Joaquín Torres-García (Uruguayan, 1874-1949)

Constructif à l'ancre centrale (Construction with Central Anchor), 1932

Oil on cardboard mounted on chipboard

106.1 x 75.9 cm (41 3/4 x 29 7/8 inches)

Nancy Sayles Day Collection of Modern Latin

American Art 65.070

Museum of Art, Rhode Island School of Design,
Providence

ÍNDICE

JULIO ORTEGA: Vías Transatlánticas	9
--	---

CRÍTICA LATINOAMERICANA EN LA REPÚBLICA CHECA

ANNA HOUSKOVÁ: Defensa de la poesía: Martí y Paz.....	19
---	----

MARKETA RIEBOVÁ: Brindis por la mafia de escritores: México y Checoslovaquia en momentos de coincidencia y conciencia transatlántica.....	32
---	----

DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO: La comunidad implícita en la obra teatral. Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización	46
---	----

DANIEL NEMRAVA: Representación del poder a través de la alegoría e ironía en <i>Sombras nada más</i> de Sergio Ramírez	62
--	----

ESTUDIOS

SIMON BREDEN: Las transformaciones del diablo y su relación con el <i>Gracioso</i> en el teatro del Siglo de Oro	75
--	----

JORGE WIESSE REBAGLIATI: El verso en la prosa: Apropiaciones garcilasistas en <i>Del amor y otros demonios</i> de García Márquez y en el <i>Quijote</i>	98
---	----

PAULINE DE THOLOZANY: Del francés al español: sobre dos poemas de José María de Heredia	110
---	-----

DINA L. RIVERA: Los trabajos del poeta: Poema en prosa, flujo lírico y modernidad poética en <i>¿Águila o sol?</i>	119
--	-----

JOSEBE MARTÍNEZ: <i>Cartucho</i> de Nellie Campobello: la Revolución enmascarada frente a la rebelión de los órganos sin cuerpo	140
---	-----

MONIQUE PLAA: <i>La voluntad y la fortuna</i> de Carlos Fuentes: las significaciones del crimen.....	162
--	-----

VITTORIA MARTINETTO: Mario Bellatín o la subversión de la autoficción. Unas reflexiones a partir de <i>Disecado</i>	174
---	-----

ADÉLAÏDE DE CHATELLUS: *El viajero del siglo* de Andrés Neuman.
¿Una novela total?..... 185

YOANDY CABRERA: *Poesis*, taxonomías y “años cero”201

KATHRIN SEIDL: El ensayo transnacional: Ernesto Volkening en
Eco. Un caso de mediación cultural 218

JULIO CRIVELLI: Argentina contemporánea: La vanguardia
artística y la crisis política..... 235

KAREN GRIMSON: Joaquín Torres-García's creative paradox261

NOTAS

YANDREY LAY: La vez que Borges conoció a Ilyá Prigogine267

CAROL MURILLO RUIZ: La Marilyn vestida de Channel de Raúl
Vallejo 278

NANCY FERNÁNDEZ: Escritura y violencia. Itinerarios por
algunos textos argentinos 282

ODI GONZALES: Juicio oral: los entuertos del Quijote en la
versión quechua 294

BEATRICE ESTEVE: In a Yellow Cab.....307

CREACIÓN

SAÚL YURKIEVICH: (Buenos Aires 1931- Francia 2005) “A La
Donna de Storrs” Manuscrito de “La Malcontenta” 313

REINA MARÍA RODRÍGUEZ: Three Poems/Tres Poemas (Tr. Kristin
Dykstra).....321

KRISTIN DYKSTRA: Regarding Translation; Regarding These
Translations329

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ: Lo podre; La escalera mecánica;
Vaso, estallido; Ronquera331

MIQUEL RICART: “Ante la manifestación de la existencia”335

GLORIA POSADA: <i>Intangible</i> y otros poemas.....	345
ETHEL BARJA: wandeo por NY; origen; núcleo.....	348
BERTA GARCÍA FAET: Ábaco & Indígena & César Vallejo; Me gustaría meter a todos los chicos que he besado desde el año 1999 en una misma habitación	352
CRIS MANCHENO: Dos patrias; Para ser papel	359
JOSÉ MARÍA PÉREZ ZÚÑIGA: “A+B”	362
MANUEL LASSO: La venganza de Pushkin	371
RESEÑAS	
EDUARDO BECERRA: Adélaïde de Chatellus. <i>Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual</i> . Madrid: Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana / 165, 2015	381
LORENA CASTILLA TORRECILLAS: Bustamante, Fernanda y Ferrús Beatriz (coord.): <i>Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios</i> . (España-EEUU, 1830-1930), Valencia: PUV, 2015	387
KEVIN PERROMAT: Joaquín Álvarez Barrientos, <i>El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones españolas</i> . Madrid: Abada Editores, 2014	392
ISABEL CLÚA GINÉS: Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkievicz (eds.) <i>Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres</i> , Barcelona: Icaria, 2015	396
ARTURO RUIZ MAUTINO: Ina Salazar: <i>La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela</i> . Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015	402
DAVID ANDRÉS CASTILLO: Escandell Montiel, Daniel. <i>Escrituras para el siglo XXI: literatura blogosfera</i> . Madrid / Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2014	410
ANA MARÍA VELÁZQUEZ ANDERSON: Javier Vásconez, <i>La otra muerte del doctor</i> . Quito, Alfaguara, 2014.....	416
COLABORADORES	418



Joaquín Torres-García (Uruguayan. 1874–1949). *Estructura abstracta tubular* (*Abstract tubular structure*). 1937. Mixed media on canvas, 46 1/4 x 78 3/4" (117.5 x 200 cm). Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes, Caracas. © Sucesión Joaquín Torres-García, Montevideo 2016

VÍAS TRANSATLÁNTICAS

Julio Ortega
Brown University

Para documentar el desarrollo de los estudios transatlánticos, que empiezan con este siglo, lo primero que hay que decir es que éste sigue siendo un campo crítico en construcción. Al revés de las prácticas críticas del siglo anterior, que se definen a partir de su autoridad genealógica o teleológica, esto es, por su voluntad de verdad, los estudios transatlánticos se definen mejor por su carácter inclusivo, metodología dialógica y voluntad anticanónica; esto es, por su despliegue procesal.

Por lo demás, confío que sus protocolos académicos, tanto como su fe en los relevos, se hayan hecho patentes en los siete congresos internacionales, convocados por el Proyecto Transatlántico de la Universidad de Brown, en Providence, entre 2000 y 2015. Estos congresos organizados por los estudiantes graduados y coordinados en sus últimas ediciones por María Pizarro Prada (Brown PhD 2013), han contado con la colaboración de la Cátedra Julio Cortázar de la Universidad de Guadalajara, la Cátedra Alfonso Reyes del TEC de Monterrey, la Coordinación de Difusión Cultural y la Dirección de Literatura de la UNAM, el Instituto Cervantes de Nueva York, la Cátedra Bolaño de la Universidad Diego Portales de Chile, la Fundación Santillana de Madrid y el CNRS de París.

La hipótesis de una literatura hospitalaria, capaz de recuperar la calidad ética y colegial del lenguaje en la comunidad académica, amenazada hoy, como cualquier otro colectivo, por la lógica del mercado, ha surgido de estos encuentros, diseminados en cursos, dossiers, libros, y nuevos coloquios. Este evento (en efecto, sin principio ni final) postula una resignificación nomádica dentro de las Humanidades Globales, tanto como una permanente puesta en duda, o sea, al día, de cualquier

República de las Letras. Complementariamente, los congresos que distintas universidades de América Latina y Europa, han dedicado, año de por medio, a las literaturas nacionales en su interconectividad atlántica, se plantearon, y aún exploran, las varias triangulaciones de las nuevas dinámicas transfronterizas que iluminan esas literaturas, cada vez menos monológicas, quiero creer, en universidades menos piramidales. Esos congresos tuvieron lugar en la Complutense de Madrid, las Universidades de Puerto Rico, Guadalajara, La Habana, Granada, Barcelona y la Pontificia Universidad Católica del Perú. El próximo año la Pontificia Universidad Católica de Chile será sede de un encuentro sobre Chile Transatlántico. Por su lado, un grupo de estudios del Barroco ha sido especialmente productivo en la Universidad de Western Ontario, Canada; en la Universidad Nacional de La Plata ha empezado una revisión atlantista de la tradición crítica argentina; mientras que en la Universidad de París, en Nanterre, otro grupo atlantista se interesa en la historiografía literaria; en la de Lovaina los grupos de trabajo giran en torno al ensayo transatlántico, la recepción, los nuevos géneros; y en la de Colonia, Gesine Muller anuncia un proyecto de largo aliento dedicado a la difusión global de la literatura latinoamericana. Y se acaban de sumar a esta constelación un grupo multidisciplinario de jóvenes colegas en la Universidad de Harvard y otro, no menos pertinente, en la Universidad de Ghana, que planea dedicarse a la triangulación de Africa, España y las Américas. No menos inspirados son los proyectos editoriales basados en coloquios que sobre España y América Latina ha conducido Carmen de Mora en la Universidad de Sevilla; Ana Gallegos Cuiñas, Álvaro Salvador y Ángel Esteban en la Universidad de Granada; así como la imprescindible serie de tomos antológicos de crítica transatlántica postcolonial que han compilado para *Anthropos*, con espíritu comprensivo, Iliana Rodríguez y Josebe Martínez. La primera exploración del atlantismo como la plataforma intelectual de una literatura hospitalaria es adelantada por Beatriz Ferrús y sus colegas de la Universidad Autónoma de Barcelona.

Me hago cargo de que informa al origen de nuestro Proyecto Transatlántico la noción Andina de la complementariedad, esto es, de la conceptualización del espacio no como dado ni como oposicional, sino como construido y en proceso de articulación. Un lugar que no sólo es público o privado sino colectivo y aleatorio, incluso y complejo, capaz de producir otros espacios contiguos. La metáfora “transatlántica” es el diseño de conjuntos en contacto, que cotejan, debaten y serializan su combinatoria; tanto como postulan horizontes de futuro, que ofrecen a lo local espacios virtuales de respiración y proyección. El Inca Garcilaso de la Vega, Felipe Guamán Poma de Ayala, José Carlos Mariátegui, José María Arguedas, postulan lecciones de espacios ocupados y latentes, por

hacerse y por legitimarse; y también por desocuparse, como la alegoría del lenguaje encerrado en espacios excluyentes que Arguedas construye en *Los ríos profundos*, donde el pueblo está dentro de una hacienda y el mercado de las mujeres es el lugar alterno, del canto y el cuento. Las piedras de la fortaleza en los *Comentarios* del Inca Garcilaso como las del muro en la novela de Arguedas y la piedra cansada en Vallejo y su piedra blanca sobre piedra negra, son sílabas de un lenguaje capaz de construir otro discurso y hacer lugar. De ese lenguaje está hecho el constructivismo de Joaquín Torres García, cuya vanguardia latinoamericanista (o de Indoamérica, como prefería) sigue dando lecciones de atlantismo en tanto teoría de articulación conceptual, contextualización política emancipadora y resignificación comunitaria.

La variedad de trabajos transatlánticos, compilaciones en revistas y editoriales académicas es sintomática del peregrinaje que signa al carácter transicional de estas tareas. Cada uno de estos libros parece un manual de instrucciones para armar un aparato de lectura, que habrá que poner a prueba. Este movimiento crítico entre espacios nomádicos y resituados postula una geotextualidad de nuevas articulaciones y una productividad intelectual que busca acompañar, en los exilios y desplazamientos, a la biografía de la lectura que se ha ido configurando en este período de especial violencia interpretativa y angustia de autoridad. El mapa del trabajo transatlántico fue prefigurado por los primeros discípulos americanos de los profesores exiliados de la Europa nazi y de la España de la Guerra Civil. Prefigurado, esto es, desde la historia política del exilio, que incluye a académicos judíos, italianos y alemanes (Auerbach en Egipto es una de sus versiones) tanto como a la diáspora española, cuyo magisterio sumó varias tradiciones (desde la filológica de Amado Alonso en la Universidad de Buenos Aires hasta la reinterpretación de la historia española a partir de su heterogeniedad, que propició Américo Castro en los Estados Unidos). Bien visto, nos debemos a esa biografía intelectual rizomática.

Por lo demás, la puesta al día en las Américas de las disciplinas de historia y filología, demostraba que, aun en el campo acotado de las literaturas nacionales, sus practicantes no dejaban de proyectarlas en el proceso de la modernidad crítica. Hay, por ello, un archivo nacional de la lectura, por ejemplo, filológica de los clásicos y modernos en cada región académica de América Latina. Creer que los estudios transatlánticos privilegian en sus cotejos la ecuación española es ignorar que el Barroco, Cervantes, Góngora, e incluso el Medievo, pasaron por la actualidad de una lectura local y situada, lo que alimentó su desarrollo al intervenir, reapropiar y actualizar esas fuentes, otro modelo, el de una nueva sintaxis inclusiva. Alfonso Reyes, Borges, Lezama Lima, Juan Goytisolo, García Márquez, Carlos Fuentes, Haroldo de Campos, Severo

Sarduy, dialogaron creativamente con ese repertorio. Mientras que las disciplinas literarias, cada una según sus persuasiones y métodos, fueron una memoria compartida por la lectura crítica de quienes en los años 60 serían (a veces sin saberlo) nuestros maestros: Luis Jaime Cisneros y Gustavo Gutiérrez, Antonio Alatorre y Francisco Márquez Villanueva, José Durand y Francisco Rico, Enrique Pupo Walker y Darío Villanueva, Emir Rodríguez Monegal y Angel Rama, Ana María Barrenechea y Milagros Ezquerro, José Juan Arróm y Alberto Escobar, Claude Fell y John Murra, Antonio Cornejo Polar y Pedro Lastra, Armando Zubizarreta y Joaquín Marco... Y cada quien sabrá reconocer, desde su turno, su propio linaje. Se trata del reconocimiento de un mutuo origen hospitalario. Todo trayecto atlántico está hecho de grandes interlocutores, a cuya lección le devolvemos la palabra. Esta generación cruzó varias orillas, y nos hizo contemporáneos de todos los lectores.

Tampoco es casual que las lenguas originarias se nos aparecieran no sólo como víctimas de la violencia colonial sino como instrumentos de conocimiento capaces de reapropiar bienes y conceptos a partir de su sintaxis aletatoria; confirmando, así, el modelo cultural operativo: el de los andenes andinos, que permiten leer como compartibles espacios y bienes que en la lógica del mercado sólo se conciben como propiedad y autoridad. Aunque la violencia del estado nacional las ha arrinconado, las lenguas indígenas siguen siendo el modelo conceptual de la complementariedad de los espacios. El hecho de que Arguedas escribiera en un español andino donde el substrato quechua reorganiza la dicción, demuestra que entre el quechua y el español optó por una lengua poética mediadora, una instancia capaz de negociar la violencia y adelantar la legitimidad de las equivalencias. Nadie habla esa tercera lengua, pero es la que todos hablaríamos en el Perú si fuésemos bilingües. En el formidable relato *Montaceros* de Cronwell Jara, que es la mejor actualización del modelo arguediano, la familia apocalíptica que deambula el desierto ilegible, sin centro, de la marginalidad sub-urbana, es una figura arrancada de raíz, como el quechua mismo, por la pobreza extrema. La mayor pobreza es la pérdida de la lengua originaria, el extravío de las referencias, la falta de información. La madre loca y el hijo idiota, sin embargo, se deben al relato de la hija, responsable de esta narración y capaz de sostener un habla sustitutiva, un lugar de articulación dentro del lenguaje deshumanizado. Pocos relatos, como éste, nos dicen que la pérdida del espacio es la pérdida del lenguaje, y que el habla del refugio es el último recurso que la literatura provee al desamparo.

La teoría de la lectura transatlántica, creo yo, tiene la forma de nuestra biografía de lectores, y está, por ello, explícita en los trabajos que postulan una sintaxis de conjuntos que dan cuenta de la recuperación del espacio público y la intimidad del *habitat*. Postula una escenificación

de los tiempos ganados por el diálogo y el debate, donde resuenan las voces de una dolorosa fraternidad. Me temo, para frustración de la secretaría disciplinaria, condenada al monólogo, que no haya una sino varias teorías de la articulación transatlántica.

Para la agenda de esta década se nos impone una crítica mejor documentada del escenario de la recepción de la última literatura latinoamericana, tanto de sus figuras ya mediáticas como de sus géneros cada vez más livianos. Asistimos a la extraordinaria ironía de que la región latinoamericana vive un desarrollo económico pocas veces visto pero, al mismo tiempo, nunca ha sido más infeliz. No sólo por la corrupción sistemática sino por vida adversaria y la violencia feroz. Los escritores mediáticos no se preguntan por el sistema que los sostiene, pero viven su éxito como una batalla en vivo y en directo.

Por otro lado, urge recuperar los modelos del diálogo humanista, la lección de su civilidad letrada. Nos falta explorar el edificio dialógico que construyen las obras de algunos modelos claves. Por ejemplo, la conversación dentro de otra conversación que ocurre en los *Comentarios reales*, entre el Inca Garcilaso y Petrarca, y que podría resonar en la conversación imaginada por Montaigne con Platón acerca del descubrimiento de América. Después de todo, ya Petrarca se quejó de los demasiados libros y los muchos títulos de bachilleres, a nombre de una conversación más concurrida y discernida. Hasta la imagen de sí mismo que Guamán Poma de Ayala dibujó entregándole la *Corónica* al Rey Felipe tiene su origen en la imagen escolástica del hagiógrafo que le entrega al Papa la vida del próximo santo canonizado. No es que Guamán se asumiese como santón laico sino que, intelectual preclaro, sabía que la comunicación se debe a los protocolos, y que él, desde su Quechua mundano, debía reapropiarlos para que su espacio andino sea parte de la nueva constelación. El protocolo, sabía Guamán, es el mensaje. Es cierto que su carta se demoró cuatro siglos en llegar. Por lo cual, los destinatarios de esa carta somos nosotros.

Pocos modelos de la comunicación humanista son más elocuentes que la conversación de Don Quijote y Sancho. No hay héroe más humanista que el hombre analfabeto, nos dice Cervantes. Porque no hay labor humanista más dichosa que la de enseñar a leer. La novela, en efecto, lo hace y Sancho aprende. En la *Insula del escarnio*, lee cada caso que juzga, casi como si leyera una novela italiana. Tú eres más sabio que muchos escritores, le dice Don Quijote, como buen maestro iniciático. Entre el lector que habla en locura y el analfabeta que habla como sabio, la novela suma los espacios opuestos.

De ese tiempo atlántico (una forma habitable de lo global) adelantó Vallejo a un lector que descifra, en las hojas de un árbol, las páginas del Libro de la Naturaleza. Y en *España, aparta de mí este cáliz* (Barcelona,

1939), del cadáver de un miliciano muerto vió retoñar un libro vivo. Joaquín Torres García, en más de un punto en diálogo con Vallejo, en su manifiesto *Metafísica de la historia Indoamericana* (Montevideo, 1939), desde la misma orilla y entre ambos mundos, postuló la más viva representación del porvenir en el “constructivismo,” su extraordinaria rearticulación americana de las vanguardias. Para leer el discurso latente de las piedras, muros, edificios y construcciones de los pueblos originarios, nos propuso recuperar la hospitalidad de la Mama Pacha y el Inti, y responder, desde Indoamérica, por una nueva versión del mundo.

Si de esta literatura hospitalaria se trata es porque, como ocurre en *Terra nostra* de Carlos Fuentes, el héroe es un joven lector que interviene el paisaje de los clásicos. Gracias a esa libertad somos acogidos en el relevo de la lectura más creativa. No es casual que nuestros clásicos modernos – en manos de los más jóvenes – tengan cada vez más futuro.

BIBLIOGRAFÍA

“Estudios Transatlánticos.” *Signos Literarios y Lingüísticos*. México: Universidad Autónoma Metropolitana. II. 2. 2002.

“Forum: The case of Trans-Atlantic Studies.” *Literary Research*. Ontario, Canada. 19. 37-38. 2002.

“Dossier: Travesías cruzadas: Hacia la lectura transatlántica.” *Iberoamericana*. III, Berlín. 9. 2003.

Alba, Francisco Fernández de. “Teorías de navegación: Métodos de los estudios transatlánticos.” *Hispanófila, Ensayos de Literatura*. Chapel Hill: U. of North Carolina, Núm.161, enero, 2011, 35-57.

Antón, Beatriz Ferrús. *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: Entre España y las Américas*. Valencia, Biblioteca Javier Coy d’estudis nord-americans, Universitat de València, 2011.

Cánovas, Rodrigo. *Literatura de inmigrantes árabes y judíos en Chile y México*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, Nuevos Hispanismos 13, 2011.

Cuiñas, Ana Gallego, ed. *Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.

Dhondt, Reindert. *Carlos Fuentes y el pensamiento barroco*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. Nuevos Hispanismos, 21. 2015.

Ette, Ottmar y Sergio Ugalde Quintana, eds. *La filología como ciencia de la vida*. México: Universidad Iberoamericana, 2015.

Hansberg, Olbeth y Julio Ortega, eds. *Crítica y literatura, América Latina sin fronteras*. México: UNAM, 2005.

López, Magdalena, Ângela Fernandes, Isabel Araújo Blanco, Margarida Borges, Raquel Baltazar y Sonia Miceli. *Literaturas e Culturas em Portugal e na América Hispanica. Novas perspectivas em diálogo*. Centro de Estudos Comparatistas de la Universidad de Lisboa. Lisboa: Ed. Humus, 2014.

Martínez, Juana, ed. *Exilios y residencias*. Congreso en la Universidad Autónoma de Madrid. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2007.

Montiel, Daniel Escandell. *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, Nuevos Hispanismos, 17. 2014.

Mora, Carmen de y Alfonso García Morales, eds. *Viajeros, diplomaticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*. Peter Lang, TransAtlántico Literaturas, vol.III.

Müller, Gesine y Dunia Gras Miravet, eds. *América Latina y la literatura mundial: mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, Nuevos Hispanismos, 20. 2015.

Ortega, Julio. *Transatlantic Translations, Dialogues in Latin American Literature*. London: Reaktion Books, 2006.

_____. *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. TEC de Monterrey, Fondo de Cultura Económica, 2010.

_____, ed. *Nuevos Hispanismos, Transatlánticos y Multidisciplinarios*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2010.

_____, ed. Beatriz Pastor, Liliana Weinberg, Juana Martínez, Inés Sáenz, Javier Garcíadiego, Araceli Tinajero, Ioana Zlotescu, Juan Carlos Albert, Cecilia Enjuto Rangel y Álvaro Salvador. Reyes, Borges, Gómez de la Serna. *Rutas Transatlánticas en el Madrid de los años veinte*. México: TEC de Monterrey, Cátedra Alfonso Reyes / Orfila Editor, 2011.

_____, ed. *Crítica del Lenguaje dominante*. Nuevos Hispanismos II. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2012.

_____, ed. *Carlos Fuentes en el siglo XXI. Una lectura transatlántica de su obra*. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2015.

_____, "Dossier Carlos Fuentes." Del I Congreso Transatlántico, 2002. *Literatura Mexicana*. Centro de Estudios Literarios. XVII, 1. México: UNAM, 2006; y 2. 2006.

Ortega, Julio y Esther Truzman, eds. "José Emilio Pacheco." Del II Congreso Transatlántico. Brown U. 2004. *La Torre*. Universidad de Puerto Rico. IX, 33, jul-sep, 2004.

Ortega, Julio y Danisa Bonacic, eds. "Diamela Eltit." Del II Congreso Transatlántico. Brown U. 2004. *La Torre*. UPR. X, 38, oct-dic. 2005.

Palacio, Celia del y Julio Ortega, eds. *México Transatlántico*. De la conferencia en la Universidad de Guadalajara. México: FCE, 2008.

Pizarro, María. "Un lugar de encuentro: la lectura trasatlántica de la novela

policial en español." *Ínsula*: 787-788 (2012). 23-26.

____. "Carlos Fuentes y Eduardo Mendoza: la construcción de una ciudad transparente y prodigiosa." *La región más transparente en el siglo XXI. Homenaje a Carlos Fuentes*. Ed. Georgina García Gutiérrez-Vélez. México D. F., UNAM: 2012. 327-335.

Rodríguez, Ileana y Josebe Martínez, eds. *Estudios transatlánticos postcoloniales*. I. Barcelona: Anthropos, 2010. Tomos II y III, 2011-14.

Varios. "Dossier. Hispanismo argentino: deudas, balances y desafíos críticos." En *El taco en la brea*. Santa Fe: Centro de Investigaciones Teórico-Críticas. Universidad Nacional del Litoral. Año 2, Num. 2, 2015.

CRÍTICA LATINOAMERICANA EN LA REPÚBLICA CHECA

DEFENSA DE LA POESÍA: MARTÍ Y PAZ¹

Anna Housková
Universidad Carolina de Praga

Apologías y defensas de la poesía son continuas a través de los siglos, en la literatura de Europa y América. Pero especialmente, son fundamentales en dos épocas: por una parte “Defensa de la poesía” es un género típico del Renacimiento. Y, luego, reaparece con intensidad desde fines del siglo XIX en el modernismo.

Tal vez un tercer momento sea el actual, con voces como *Poesía ante la incertidumbre* (2011), antología de ocho poetas hispánicos que incluye el manifiesto “Defensa de la poesía”. El libro ha sido publicado en España y en nueve países hispanoamericanos, está traducido al inglés, nuevos poetas hispanoamericanos y españoles apoyan su manifiesto (p.e. Ernesto Cardenal). Ya veinte años antes Octavio Paz –para quien la poesía es su tema de toda la vida– proclamaba explícitamente la necesidad de la Defensa de la poesía, en medio de la incertidumbre de nuestra época.

Se trata de épocas de crisis en que se rechazan los principios vigentes, se derrumba la certidumbre y se busca un nuevo status de la literatura en la sociedad.

Renacimiento y modernismo: paralelos

En el Renacimiento, Philip Sidney (1554–1586), poeta, militar, cortesano y político inglés, transformó el tratado de arte poética antiguo en el género retórico de la “defensa”, estructurada como un discurso jurídico clásico (Kastnerová, 2014: 54). Su *Defensa de la poesía* (The Defence of Poesie, 1595)¹ delimita el lugar de la poesía, pone énfasis en la fuerza generadora de la poesía para crear “otra naturaleza” (another nature),

destaca su papel ético y social y disipa las objeciones en contra de la poesía.

La alta valoración de la poesía, y de la belleza en general, es uno de los paralelos entre la época renacentista y la modernista.

En el Renacimiento, el hombre se desvincula del sistema jerárquico del universo y de la sociedad medieval, los poetas y los pensadores (Petrarca) se burlan de las deducciones y la vaciedad de la escolástica, de su educación escolar, del mundo académico. Le oponen el pensamiento creador, encarnado en el género del ensayo, anti-sistemático, subversivo, creado por Michel de Montaigne: género “centauro” filosófico-poético.

De modo similar, los modernistas rechazarán el positivismo, dominante en el sistema escolar y en el “espíritu” decimonónico. Con este rechazo se relaciona el auge del género ensayístico en el modernismo.

Otras coincidencias se pueden ver al comparar la idea renacentista de la “naturaleza del hombre” (contra lo ascético y la doctrina del pecado) y en su concepto de la “dignidad” del hombre, creador de su propia vida, con la posibilidad del “mejoramiento humano” –ideal propio también a Martí, a Rodó y a sus seguidores. Famosa es la cita de Giovanni Pico della Mirandola de su *Discurso sobre la dignidad del hombre* (1486): “Oh Adán, no te he dado ni un lugar determinado, ni un aspecto propio, ni una prerrogativa peculiar con el fin de que poseas el lugar, el aspecto y la prerrogativa que conscientemente elijas y que de acuerdo con tu intención obtengas y conserves” (Pico, 2006). Con la concepción renacentista de la naturaleza humana como algo que no está dado sino que se va autocreando coincide la pasión martiana por la autenticidad.

A nivel social, la utopía nacida en el Renacimiento tendrá repercusión en la cultura latinoamericana, en general, y en el modernismo visionario, lleno de vagas esperanzas, en especial.

Gran legado del Renacimiento es el neoplatonismo, con su tendencia panteísta. La concepción de una profunda unidad del universo, que abarca tanto a Dios como a la naturaleza, la desarrolló Pico della Mirandola, para quien la esencia de la armonía y de la belleza del universo consiste en la armonía de los opuestos: “la belleza no es otra cosa que una enemistad amistosa y un conflicto acorde” (Gorfunkel, 1987: 100). Los modernistas van a reinstaurar tal compenetración de lo uno y lo diverso.

La analogía entre el Renacimiento a comienzos de la Edad Moderna y la renovación modernista a comienzos de la época contemporánea se podría entender como prueba de una cíclica capacidad revitalizadora de la civilización occidental.

Defensa de la poesía en el modernismo

En el modernismo, la Defensa de la poesía tiene rasgos generales de este género:

1. Reacciona frente al desprecio por la poesía –siempre había y habrá un desprecio hacia la poesía mientras ésta exista.

2. Reacciona contra el contexto de este desprecio –la corriente predominante de la época moderna: racionalismo, progreso, técnica, bienestar y dinero, crecimiento del crecimiento, utilidad.

3. Es un manifiesto en que el autor formula su propia concepción de la poesía, de su esencia y su importancia. ¿Por qué los poetas insisten tanto en hablar de *ars poetica*? En la poesía no importa comunicar un tema o un sentimiento, lo que importa es la poesía misma; cada buen poema, sobre cualquier tema, habla de la poesía: es la palabra sobre la palabra. Con frecuencia, los autores de la Defensa son los poetas mismos que en forma de comentario, de reflexión ensayística difunden su tema vital: la importancia clave de la poesía para el hombre y para la sociedad.

A propósito del contexto, recordemos que en los últimos decenios del siglo XIX la cultura occidental se ve sometida a una profunda transformación, una “crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo XIX y que se había de manifestar en el arte, en la ciencia, la religión, la política y los demás aspectos de la vida entera, con todos los caracteres, por lo tanto, de un hondo cambio histórico cuyo proceso continúa hoy”. Esta observación de Federico de Onís del año 1934, citada con frecuencia (Rama, 1985: 26), se refiere al modernismo hispánico, pero tiene vigencia para un movimiento espiritual amplio, común a distintos países de Europa y de América, sin una relación inmediata con las distintas situaciones sociales y políticas. Más escueta es la afirmación similar de Juan Ramón Jiménez: “El modernismo no es un movimiento literario, ni una escuela, sino una época como el Renacimiento. Se pertenece al modernismo como se es del Renacimiento: quíerese o no se quiera.” (Gullón, 1958: 49–50). Tal vez no sea casual que Juan Ramón menciona la comparación con el Renacimiento y no con el Barroco, por ejemplo, o con otra época. También los críticos de hoy notan el paralelo del modernismo con el Renacimiento (Schulman, 1987: 21).

En Hispanoamérica, así como en otras regiones, con los modernistas comienza el rechazo del positivismo –aquí un positivismo decaído, “un empirismo utilitarista de muy bajo vuelo y de muy mezquina capacidad” (Rodó, 1977: 109). Desde luego, el rechazo de la racionalidad decimonónica va de la mano, en Hispanoamérica, con una nueva interpretación de la identidad cultural de toda la región. Según Leopoldo Zea (1979: 7), alrededor del 1900 se impone “la experiencia del fracaso, ya consciente, de un pensamiento que, en vano, trató de borrar el pasado de una cultura impuesta para adoptar otra que resultaba violentamente extraña”. En los países hispanoamericanos, a fines del siglo XIX, la búsqueda de un progreso a imagen y semejanza del europeo o norteamericano no logró una verdadera modernización del área; su fracaso agudiza la reacción.

Ese rechazo coincide con el momento en que el poder norteamericano se expande, lo que provoca naturalmente un sentimiento negativo, y con la “nordomanía” local, a la cual se opone la visión de Nuestra América. Relacionada con esta circunstancia se manifiesta una interesante diferencia:

la nueva visión de América Latina está llena de esperanza en el futuro –lejana del *spleen* o del sentimiento de decadencia, del *fin de siècle* europeo. La esperanza tiene el nivel latinoamericano del “pueblo joven”, el nivel humano del “mejoramiento” y el nivel íntimo: “Tengo fe en el mejoramiento humano, en la vida futura, en la utilidad de la virtud, y en ti”, lo resume Martí (1971: 11) en su prólogo-dedicación, en *Ismaelillo*.

Desde fines del siglo XIX, cambió la función del escritor, que sin sus tareas sociales del período anterior parecía una figura inútil. Terminó el período de invención de sociedades nacionales en que los escritores tenían papel decisivo. Con el positivismo había crecido el criterio de la utilidad, y las bellas letras se consideraban inútiles, ya fuera por sectores ajenos a las letras, con desprecio, o por los escritores mismos, a causa de que encontraban la función estética desvinculada de la utilidad práctica.

Los modernistas, entonces, plantearon el concepto de crisis para delimitar su nueva posición: el fracaso general del espíritu del siglo XIX que marginalizó el arte en contradicción con el mercado:

Hablar de la muerte de la cultura, hablar de la crisis de los valores espirituales, hablar de la marginalidad y vulnerabilidad de lo estético en oposición absoluta a la masa y al mercado, toda esa “crisis” paradójicamente posibilitó la expansión del territorio “cultural” que reclamaba autonomía de la vida “alienada” del mercado y de la masa (Ramos, 2009: 361).

Los escritores critican la modernidad y su tendencia a la especialización pero la literatura misma es una especialización, aunque con otra función que las especializaciones “útiles”. En su nueva posición en el funcionamiento cultural el escritor se profesionaliza. La autonomía de la literatura con respecto a las exigencias del mercado no se reduce al “arte por el arte” que, además, tuvo escasos seguidores en América Latina (Ramos, 2009: 362). Para Martí, para Rodó, incluso para Darío la belleza tiene función social como el nivel más amplio y auténtico de la vida, más allá de los límites de lo práctico y especializado:

¿Quién es el ignorante que mantiene que la poesía no es indispensable a los pueblos? Hay gentes de tan corta vista mental, que creen que toda la fruta se acaba en la cáscara. La poesía, que congrega o disgrega, que fortifica o angustia, que apuntala o derriba las almas, que da o quita a los

hombres la fe y el aliento, es más necesaria a los pueblos que la industria misma, pues ésta proporciona el modo de subsistir, mientras que aquélla les da el deseo y la fuerza de la vida (Martí, 1971: 171).

José Martí y su concepto de la poesía

Los modernistas no publican defensas extensas estructuradas en forma de discurso sistemático, a modo de Sidney, pero sí con la misma persuasión sobre la importancia de la poesía y sobre la necesidad de defenderla. Las defensas de la poesía más importantes en el modernismo tienen forma de prólogo, en primer lugar “El poema del Niágara” (1882), de José Martí, prólogo a la poesía de Pérez Bonalde, y “Dilucidaciones”, de Rubén Darío, prólogo a su propio libro de poemas *El canto errante* (1907). Prólogo no es un “paratexto” sino un texto autónomo, un género ensayístico, más tarde consagrado por Borges en sus *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Los prólogos de Martí y de Darío, manifiestan la importancia de la poesía, ya sea refiriéndose a la obra de otro poeta, o prologando su propia poesía. De la misma índole son los prólogos más breves de Darío a *Prosas profanas* y *Cantos de vida y esperanza*, de Martí a *Versos libres*, *Versos sencillos* y *Flores del destierro*. Voy a concentrarme en la defensa de la poesía de José Martí, incluyendo su ensayo “El poeta Walt Whitman” (1887), el primer artículo sobre Whitman en español, y sus artículos sobre otros autores (Julián del Casal, Oscar Wilde, Emerson).

Las palabras claves en la concepción martiana de la poesía serían: emoción, visión, experiencia, autenticidad, universo. Todas relacionan la poesía con la vida.

Dice Martí (1971: 257) en su ensayo “Julián del Casal”: “El verso, para estos trabajadores, ha de ir sonando y volando. El verso, hijo de la emoción, ha de ser fino y profundo, como una nota de arpa. No se ha de decir lo raro, sino el instante raro de la emoción noble y graciosa.” No es que el autor comunique su emoción al lector por medio de las palabras, sino que los dos comparten la emoción en el lenguaje. La lengua poética no es un medio de comunicación –nos engloba, nos emociona y estremece, tiene dimensión amplia. La emoción es estética: la belleza conmueve, estremece. La concepción platónica según la cual el poeta crea “fuera de sí”, captando visiones escurridizas (como los sueños) es primordial para Martí; sus poemas son “notas de imágenes tomadas al vuelo, y como para que no se escapasen”, como dice en el prólogo a *Flores del destierro* (1971: 50). Pero también dedica atención al oficio “ensimismado”, al trabajo con el material lingüístico para destacar el territorio propio del arte verbal, tan estético como el trabajo del pintor con los colores: “Ciertos versos puede hacerse de toda forma: otros, no. A cada estado del alma, un metro nuevo” (1971: 51).

El modernismo radicaliza el problema del lenguaje, destruyendo el antiguo sistema de referencias (Jozef, 1987: 64). En formulación concisa de Rubén Darío (1989: 62): “En el principio está la palabra como única representación. No simplemente como signo, puesto que no hay antes nada que representar. En el principio está la palabra como manifestación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola.”

Es precisa también la nota de Darío (1989: 105) sobre la lengua de Martí, “su órgano prodigioso lleno de innumerables registros”. Martí usa registros diversos, salta del estilo patético, apelativo, ruidoso al estilo sencillo, suave y cristalino, variando los matices y el metro. (Puede recordar la música de Antonín Dvořák, su sinfonía *Del Nuevo mundo*, 1893.) Oscila entre la dimensión cósmica y la íntima de las palabras y de la visión del mundo, experimentando las dos dimensiones en una experiencia interior.

“Adentro”

En *La deshumanización del arte* (1925), que caracteriza el arte de comienzos del siglo XX y ya de fines del XIX (desde Mallarmé), Ortega (1964: 50) dice que el arte nuevo “ha vuelto la pupila hacia los paisajes internos y subjetivos”. En las literaturas hispánicas, esta vuelta adentro es intencional y proclamada. Miguel de Unamuno lo destacó directa y sencillamente en su ensayo “¡Adentro!” del año 1900: “En vez de decir, pues, ¡adelante! o ¡arriba!, di: ¡adentro! Reconcéntrate para irradiar /.../ –Doy conmigo el universo entero–. Para ello tienes que hacerte universo, buscándolo dentro de ti. ¡Adentro!” (Unamuno, 1900). Martí concibió una idea similar con más complejidad. Unamuno veneraba a Martí y más tarde le dedicó cinco artículos, pero aquí sería más bien una coincidencia de la época que una influencia martiana. En ambos casos, se trata de un cambio de perspectiva, diferente de la proyección romántica del sujeto en la naturaleza. A diferencia del romanticismo, la época del modernismo abandona la posición central del sujeto. La autorreflexión de los modernistas no es egocéntrica, se aleja del concepto del “yo” autónomo, atributo de la cultura occidental. El sujeto lírico es plural e interrelacionado con la totalidad del mundo. La nueva concepción del sujeto es lo que encantó a Martí en la poesía de Whitman, iniciador de la lírica moderna más importante para los hispanoamericanos que Baudelaire. En su ensayo “El poeta Walt Whitman” dice Martí (1971: 172): “En su persona se contiene todo: todo él está en todo (...) ¿cómo no ha de tener orgullo en sí, si se siente parte viva e inteligente de la naturaleza?”

En la concepción de Martí y de los modernistas, el contenido del arte no surge en los sentimientos y los anhelos del creador (donde lo coloca la concepción romántica) sino que está unido con el mundo exterior,

con los principios del universo. En este sentido pertenece a la línea neoplatónica del Renacimiento que busca las ideas trascendentales, pero no las ve afuera en un espacio ideal sino que “concentra la vista mental adentro” (Abrams, 2001: 53).

La vuelta “adentro” Martí la relaciona con toda la situación de incertidumbre, derrumbe, crisis religiosa. En “El poema del Niágara” escribe Martí (1971: 202, 208):

... ni cabe más lírica que la que saca cada uno de sí propio, como si fuera su propio ser el asunto único de cuya existencia no tuviera dudas (...) no cabe motivo mejor, ni más estimulante, ni más ocasionado a profundidad que el estudio de sí mismo. Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan.

... en este anublamiento de los dioses (...), lastimados los pies y los ojos de ver y de andar por ruinas que aún humean, reentra en sí el poeta lírico (...) Hoy Dante vive en sí, y de sí.

En el modernismo hispanoamericano, la “muerte de Dios” –ese “acontecimiento” en el pensamiento alemán– tuvo el carácter de “crisis religiosa”, de pérdida de la fe, de duda religiosa (Gutiérrez Girardot, 1983: 76). Fragmentado el mundo, derrumbados todos los sostenes, el poeta reentra en sí: investigando en sí mismo registra la condición humana y a la vez toca algo más inmenso, la “totalidad del mundo”. En eso consiste la poesía. Martí (1971: 171) anticipa a Octavio Paz al ver en la poesía un contacto con la unidad del universo, similar a la vivencia religiosa:

Creíais la religión perdida, porque estaba mudando de forma sobre vuestras cabezas. Levantaos, porque vosotros sois los sacerdotes. La libertad es la religión definitiva. Y la poesía de la libertad el culto nuevo. Ella aquieta y hermosea lo presente, deduce e ilumina lo futuro, y explica el propósito inefable y seductora bondad del Universo.

En la experiencia interior, el creyente depende de su Dios, mientras que el poeta tiene la libertad de la creación. Prolongando el panteísmo neoplatónico, en general, y el de Emerson, en especial, Martí (1971: 156) ve “la analogía de todas las fuerzas de la naturaleza”, la unión de microcosmos y macrocosmos, de la situación concreta del hombre y de los motivos de estrellas, cielo, planetas, en la obra de Martí siempre presentes. La perspectiva de universo y de eternidad funge las contradicciones experimentadas febrilmente: “en la vida total han de ajustarse con gozo los elementos que en la porción actual de vida que atravesamos parecen desunidos y hostiles” (Martí, 1971: 170).

En la concepción de José Martí, que prolonga la línea iniciada por Pico della Mirandola, la armonía y la belleza surge por unión de lo

contradictorio. Abarca angustia, tensión, espanto del mundo que provoca versos como “crin hirsuta”. En otro polo de la armonía tiene dimensión cósmica y dimensión íntima, unida con la ternura y la nostalgia por la infancia, aquella Edad de Oro martiana. En la ternura y el humor sentimos la gracia del autor, por ejemplo, en las *Cartas a María Mantilla*: “Mira a una mujer generosa: hasta vieja es bonita, y niña siempre, –que es lo que dicen los chinos, que sólo es grande el hombre que nunca pierde corazón de niño: y mira a una mujer egoísta, que aun de joven, es vieja y seca.” (Martí, 1982: 38). Para Gabriela Mistral (1994: 212), Martí ha dado “la cifra más alta de dulzura”; y Darío (1989: 110) dice en su retrato de José Martí: “quien se acercó a él se retiró queriéndole”.

La creación poética concentrada “adentro” puede tocar la amplia unidad del universo y la esencia de la vida del hombre. Formulaciones intensas de la búsqueda de lo auténtico las leemos, especialmente, en “El poema del Niágara”. El “archiproblema de la autenticidad” (Jiménez, 1987: 127), fundamental en los textos de José Martí, le lleva a la conciencia hermenéutica de los prejuicios:

... la vida íntima, febril, no bien enquistada, pujante, clamorosa, ha venido a ser el asunto principal y, con la naturaleza, el único asunto legítimo de la poesía moderna. ¡Mas cuánto trabajo cuesta hallarse a sí mismo! (...) No hay más difícil faena que esta de distinguir en nuestra existencia la vida pegadiza y postadquirida, de la espontánea y prenatal (Martí, 1971: 209).

Este texto se centra en el sentimiento de la vida martiano con ocasión de prologar un libro de poesía. Une el concepto de la poesía y el concepto de la vida, otra clave en la obra de Martí. José Olivio Jiménez (1987: 123) relacionó “su fervorosa afirmación de la vida” con la filosofía general de la existencia.

En la visión modernista, la vida está esencialmente interrelacionada con la poesía: el arte es un caso consciente de la vida –la multiplica y la concentra. En la poesía se puede estudiar la esencia del ser. Para José Martí, la vida, en sus contradicciones, no es objeto de reflexión; en vez de eso, Martí mira el mundo de nuestra experiencia original, anterior a toda teoría, el *Lebenswelt* o el mundo de la vida, que era descuidado por la filosofía hasta entonces. Apunta al pensamiento y a la poesía del futuro. El “estudio de sí mismo” martiano, como un caso de la vida humana en su esencia, lo realizará plenamente César Vallejo.

Al final, cabe mencionar la conciencia que tiene Martí de los límites de la poesía frente a la vida y a la naturaleza. Es enorme la tarea finisecular de la poesía de “reinstaurar el orden perdido, la imagen de la totalidad, en un mundo inestable” (Ramos, 2009: 289) y de no permitir el olvido del ser del hombre en medio de especializaciones y relaciones de mercado. A

finis del siglo XIX, la misma filosofía de grandes sistemas metafísicos está en crisis. Eugen Fink (2011: 201) resumió con precisión el “gran anhelo” de Nietzsche de abarcar la totalidad del mundo: “La poesía se convierte en una salvación preliminar del pensamiento de la totalidad del mundo, que da la espalda a la metafísica, y además choca también con los límites del lenguaje.” En otro confín del mundo, de modo similar Martí (dos años menor que Nietzsche) es consciente tanto de la misión de la poesía como de sus límites. Por un lado, sus ensayos defienden la poesía con convicción firme de su importancia para el hombre y con la seguridad de su propia vocación de poeta, comprometido con sus versos auténticos: “Tajos son éstos de mis propias entrañas”, proclama Martí (1971: 38) en su prólogo a *Versos libres*. Por otro lado, en la misma página admite: “Mientras no pude encerrar íntegras mis visiones en forma adecuada a ellas, dejé volar mis visiones.” Y más que en los ensayos, la conciencia de los límites de la creación verbal asoma en sus poemas que incluso se inclinan a la poética del silencio. La angustia existencial y la capacidad de callar y de escuchar el universo la condensan los versos de Martí (1971: 53) en “Dos patrias”, poema hermoso, con ricos encabalgamientos:

... Está vacío
Mi pecho, destrozado está y vacío
En donde estaba el corazón. Ya es hora
De empezar a morir. La noche es buena
Para decir adiós. La luz estorba
Y la palabra humana. El universo
Habla mejor que el hombre.

El último de estos versos Octavio Paz (1987: 143) lo consideraba una condensación de la poética de la analogía, tema principal en su propia defensa de la poesía.

Defensa de la poesía de Octavio Paz

Paz parte del modernismo, profundizando la concepción de la poesía de José Martí. Los dos—junto con Borges—son los poetas hispanoamericanos más elocuentes en defender la poesía. Paz le dedica no sólo ensayos sino libros, a lo largo de su vida, principalmente: *El arco y la lira* (1956), *Los hijos del limo* (1974) y *La otra voz* (1990). Octavio Paz se sentía más poeta que ensayista, igual que a otros escritores suele importarles más su poesía, la esencia del arte literario. Por ejemplo, cuando por fin pudieron publicarse las traducciones checas de sus obras, prohibidas por motivos políticos en la Checoslovaquia socialista, a Paz le agradó que en 1991 se publicó en Praga una antología de sus poemas y que él volvía al país ex-comunista primero como poeta.³ Sus reflexiones no son teoría o historia

de la poesía moderna sino, principalmente, pertenecen al género de la defensa, como lo subraya él mismo en su introducción en *La otra voz*: “Estas páginas no son sino una variación, una más, de esa *Defensa de la Poesía* que, desde hace más de dos siglos, escriben incansablemente los poetas modernos” (Paz, 1990: 8).

Para Paz, como para Martí, la poesía es fundamental para la vida de los hombres porque toca la totalidad del mundo, sin borrar su diversidad. La tensión martiana entre la armonía cósmica y la angustia del mundo fragmentado, Paz la desarrolla en su concepción de la analogía, concepto amplio de la correspondencia universal, y la ironía disonante: “La poesía moderna es la conciencia de esa disonancia *dentro* de la analogía” (Paz, 1987: 86). Octavio Paz encuentra el vínculo entre lo uno y lo diverso en el mismo lenguaje poético: la metáfora es la esencia de la analogía (esto como lo otro), el modelo de la unión de elementos diversos sin quitarles su diferencia. En la poesía y por la poesía “El universo deja de ser un vasto almacén de cosas heterogéneas” (Paz, 1972: 113). La metáfora y el ritmo contactan con la totalidad: el ritmo verbal lleva a los modernistas a “una visión del universo como ritmo” (Paz, 1987: 136).

En otro contexto, influido por la filosofía de Martin Heidegger, Octavio Paz profundiza la concepción existencialista iniciada por Martí: “La poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelve a sí. (...) La poesía es entrar en el ser” (Paz, 1972: 113).

Significativa es la idea de una línea antimoderna, dentro de la modernidad, una “religión secreta de Occidente” (Paz, 1987: 102), en la cual Paz incluye toda poesía como una de las manifestaciones de la analogía. La subraya ya en la introducción de *Los hijos del limo*:

En su disputa con el racionalismo moderno, los poetas redescubren una tradición tan antigua como el hombre mismo y que, transmitida por el neoplatonismo renacentista y las sectas y corrientes herméticas y ocultistas de los siglos XVI y XVII, atraviesa el siglo XVIII, penetra en el XIX y llega hasta nuestros días. Me refiero a la analogía, a la visión del universo como un sistema de correspondencias y a la visión del lenguaje como el doble del universo (Paz, 1987: 10).

El modernismo Paz (1987: 132) lo denomina “modernidad antimoderna”, por su rebelión ambigua contra la época anterior y su énfasis en la visión analógica. De modo similar, Milan Kundera (2014: 26) distingue dentro de la vanguardia un *modernismo antimoderno* de escritores como Kafka, Gombrowicz, etc., en oposición a las ilusiones de la vanguardia fascinada por la técnica y por el futuro.

El tiempo es el tema principal de Octavio Paz y lo que más critica es la obsesión por el futuro como el aspecto de la época moderna que más vacía la vida, perdiendo el valor del presente. Cada generación de poetas

quiere ser moderna, tiene voluntad de cambio, desde el romanticismo hay una “tradición de rupturas”. Pero la poesía por su esencia toca la unidad anterior al tiempo, es el “presente perpetuo”.

La experiencia del “salto” a esa unidad primordial es posible en la poesía, en el acto de amor o en la fiesta religiosa. Para Paz (así como para Martí) la poesía y su contacto con lo que sobrepasa el alma es similar y más universal que la religión: “las religiones son históricas y perecederas”, a la vez que hay en ellas un germen no religioso que perdura: la imaginación poética (Paz, 1987: 86).

Octavio Paz (como Martí) subraya la experiencia, sin lucir toda su erudición en sus ensayos. La adivinación de la unidad del universo tiene la forma de una experiencia inmediata, amorosa o poética, accesible a todo hombre sensible. Y si bien no es posible permanecer en el abrazo amoroso o en la vislumbraación poética, el que lo ha experimentado ve el mundo con otros ojos.

En *La otra voz*, Paz agrega algunas nuevas observaciones sociológicas para el fin del siglo XX. El mercado va absorbiendo las artes más que antes, las más dañadas son “la pintura y la novela, convertidas en objetos de consumo (...) En cuanto a la poesía: ha sobrevivido aunque condenada a ocultarse en las catacumbas” (Paz, 1990: 106). La poesía tiene la ventaja de no convertirse en mercancía. Tiene pocos lectores (siempre fueron pocos), pero éstos participan, individual y colectivamente, en lo inmenso. La lectura es una concentración en medio de la dispersión, sea tácita o lectura pública de la poesía. El poeta mexicano habla, incluso, de la tabla de salvación: “... la preservación de la memoria colectiva por un grupo, aunque sea pequeño, es una verdadera tabla de salvación para la comunidad entera” (Paz, 1990: 74).

A fines del siglo pasado, derrumbado el intento comunista que marcaba la civilización euroamericana de todo el siglo XX, vuelve a intensificarse la incertidumbre del cambio de época: “... vivimos un período de profundo malestar intelectual y espiritual que coincide con un formidable sacudimiento histórico. Una época se acaba. (...) Pero todas las épocas de incertidumbre han sido ricas en creaciones poéticas y artísticas” (Paz, 1990: 106).

La defensa general de la poesía de Paz tiene una cualidad latinoamericana: el punto de vista que debajo de la superficie de la vida moderna sabe descubrir el fundamento original –prolongando la vuelta hacia “adentro”, a nuestra América auténtica, de Martí. En la visión de Octavio Paz hay una felicidad: la experiencia de que la civilización moderna no ha borrado una armonía original que uno reconoce como lo suyo propio –y es posible, por un momento al menos, retornar. En eso consiste la necesidad de la poesía. La poesía ha existido en todas las culturas, en todos los tiempos. Podría ser que un día no hubiera –pero

hasta ahora no ha ocurrido.

NOTAS

1 Este artículo forma parte del proyecto GAČR 14–01821S „Pokus o renesanci Západu. Literární a duchovní východiska na přelomu 19. a 20. století“ (Tentativa del renacimiento del Occidente: Bases literarias y espirituales del siglo XX).

2 Antes circulaba una versión no autorizada con el título *An Apologie for Poetrie*.

3 Octavio Paz fue el escritor hispanoamericano más censurado, por su crítica del estalinismo y del “bloque” soviético. En Checoslovaquia, en el período más libre de los años sesenta se publicó una antología de sus versos (*Na břehu světa*, 1966), pero después de la ocupación militar soviética en 1968, fue liquidada la imprenta ya preparada de las traducciones checas de sus obras, que tuvieron que esperar su publicación más de veinte años: *Pták vteřiny* (antología de poemas, 1991), *Luk a lyra* (El arco y la lira, 1992).

OBRAS CITADAS

Abrams, Meyer Howard (2001) *Zrcadlo a lampa* (The Mirror and the Lamp). Martin Procházka (trad.). Praha: Triáda.

Darío, Rubén (1989) *El modernismo y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.

Fink, Eugen (2011) *Filosofie Friedricha Nietzscheho*. Daniela Petříčková (trad.). Praha: Oikúmené.

Gorfunkel, Alexandr CH. (1987) *Renesanční filosofie*. Otto Vochoč (trad.). Praha: Svoboda.

Gullón, Ricardo (1958) *Conversaciones con Juan Ramón*. Madrid: Taurus.

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

Jiménez, José Olivio (1993) *La raíz y el ala. Aproximaciones críticas a la obra literaria de José Martí*. Valencia: Pre-textos.

Jozef, Bella (1987) “Modernismo y vanguardia (del modernismo a la modernidad)”, en Schulman, Iván (ed.) (1987) *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 62–75.

Kastnerová, Martina (2014) „Sidneyova Obrana básnictví jako strategie vyrovnání s antickými a kontinentálními vzory“. *Svět literatury*, No. 51, pp. 49–65.

Kundera, Milan (2014) *Slova, pojmy, situace*. Brno: Atlantis.

Martí, José (1971) *Páginas escogidas*, II. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

_____. (1982) *Cartas a María Mantilla*. La Habana: Editorial Gente Nueva.

Mistral, Gabriela (1995) "José Martí (I)", en *Escritos políticos*. Quezada, Jaime (ed.). México: Fondo de Cultura Económica.

Ortega y Gasset, José (1964) *La deshumanización del arte*. Madrid: Revista de Occidente.

Paz, Octavio (1972) *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica.

_____. (1987) *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

_____. (1990) *La otra voz. Poesía y fin de siglo*. Barcelona: Seix Barral.

Pico della Mirandola, Giovanni (2006) *Discurso sobre la dignidad del hombre*. Adolfo Ruiz Díaz (trad.). Medellín: Editorial π. Accesible en: <http://editorialpi.net/ensayos/discursosobreladignidaddelhombre.pdf>.

Rama, Ángel (1985) *Rubén Darío y el modernismo*. Caracas-Barcelona: Alfadil Ediciones.

Ramos, Julio (2009) *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Caracas: Fundación Editorial El perro y la rana.

Rodó, José Enrique (1977) "Del positivismo al idealismo en Hispanoamérica", en *La América nuestra*. La Habana: Casa de las Américas.

Schulman, Iván (1987) "Modernismo/modernidad: Metamorfosis de un concepto", en *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, pp. 11–38.

Unamuno, Miguel de (1900) "¡Adentro!". Accesible en <http://www.biblioteca.org.ar/libros/152842.pdf>.

VV. AA. (2011) *Poesía ante la incertidumbre*. Madrid: Visor.

Zea, Leopoldo (1979) *Precursores del pensamiento latinoamericano contemporáneo*. México: Editorial SepDiana.

BRINDIS POR LA MAFIA DE ESCRITORES: MÉXICO Y CHECOSLOVAQUIA EN MOMENTOS DE COINCIDENCIA Y CONCIENCIA TRANSATLÁNTICA

Marketa Riebová
Universidad de Palaký, Olomouc

*Un pueblo sin poesía es un pueblo sin alma,
una nación sin crítica es una nación ciega.*

-Octavio Paz¹

Una metáfora brillante de la totalidad, una glosa irónica del fragmento... ¿cómo representar literariamente una experiencia histórica? Conciencia lúcida distanciada de su época, testigo multidisciplinario comprometido con su tiempo... ¿cuál es el papel del escritor?

La segunda mitad del año 1968 vinculó a México y Checoslovaquia por una trágica coincidencia de esperanzas quebradas. El pasmo de los checos y la comunidad mundial ante la invasión soviética de 21 de agosto todavía no acababa de pasar cuando el 2 de octubre de 1968, en Tlatelolco, el movimiento estudiantil llegó a su trágico fin. Surgió la necesidad apremiante de entender lo ocurrido. Desde tres lugares del mundo muy diferentes en todos los sentidos – la India, México y Europa Central – Octavio Paz, Carlos Monsiváis y Václav Havel coincidieron en su esfuerzo de adoptar una postura cabal hacia la soberbia del poder². Veintidós años más tarde, en una época no menos tempestuosa, estos tres personajes claves de la vida intelectual mexicana y checa tuvieron la oportunidad de compartir una mesa a dialogar.

Valiéndonos de este marco de concurrencias históricas e intelectuales, abordamos en nuestro estudio el tema de la repercusión del año 68' en la literatura mexicana. Iniciamos por el camino literario con el análisis de los modos de la imaginación histórica que condicionaron el retrato literario del 68' en el ensayo *Crítica de la pirámide*³ de Octavio Paz y en las crónicas de *Días de guardar* de Carlos Monsiváis, para luego continuar

con los apuntes extraliterarios acerca de la posición del escritor en la sociedad en un momento de ruptura.

“No podemos acordarnos de todo ni contarlos todo, pues el mero hecho de elaborar una trama con distintos acontecimientos del pasado precisa una gran selección en función de lo que se considera importante, significativo o susceptible de hacer inteligible la progresión de la historia” (Ricœur 1999: 106). La creación de una trama y la necesidad inexorable de una selección subjetiva, vinculadas en el pensamiento de Paul Ricœur a la representación del pasado, ofrecen la clave de nuestra lectura de *Crítica de la pirámide* y *Días de guardar*. Ricœur no es el único: también Hayden White en *Tropics of discourse* (1978) habla de la trama necesaria para concatenar una serie de hechos como un relato de cierto tipo y presentarla como un proceso comprensible. Es más, la convicción de que no es posible descubrir la historia, sino crearla una y otra vez mediante el discurso figurativo aparece en la misma *Crítica de la pirámide* donde Paz dice:

Entre vivir la historia e interpretarla se pasan nuestras vidas. Al interpretarla, la vivimos: hacemos historia; al vivirla, la interpretamos: cada uno de nuestros actos es un signo. La historia que vivimos es una escritura; en la escritura de la historia visible debemos leer las metamorfosis y los cambios de la historia invisible. Esa lectura es un desciframiento, la traducción de una traducción: jamás leeremos el original. Cada versión es provisional: el texto cambia sin cesar. Cada traducción es una creación: un texto nuevo. (Paz: 34-35)

Nos interesa, entonces, la “trama” en la que Octavio Paz y Carlos Monsiváis respectivamente organizan la materia caótica del 68 para “traducir” la historia del modo que ellos mismos consideran pertinente.

Convencido de la deficiencia de la interpretación histórica y la necesidad de la metahistoria, Octavio Paz ofrece en *Crítica de la pirámide* una “traducción” arquetípica de los acontecimientos. En su concepción, el mito y el carácter nacional se explican mutuamente, por ser inseparables: “aquello que pasó, efectivamente pasó, pero hay algo que no pasa, algo que pasa sin pasar del todo, perpetuo presente en rotación” (Paz: 32). En este sentido Paz de nuevo coincide con Ricœur y su concepto del núcleo ético-mítico de las naciones, que influye en su comportamiento y es formado por el subconsciente fondo elemental de imágenes de cada cultura (Ricœur 1986: 35, 54-61). El crítico literario Xavier Rodríguez Ledesma ve en la quintaesencia poética, con la que Paz se aproxima a la historia, una libertad que le posibilita distanciarse de la realidad inmediata y así buscar su sentido universal (Rodríguez Ledesma 2009: 234). La necesidad de la prefiguración *poética* de la materia histórica la subraya también White distinguiendo cuatro modalidades de las

estrategias conceptuales que corresponden a los cuatro tropos básicos del lenguaje poético: metáfora, metonimia, sinécdoque e ironía. Éstos posibilitan diferentes tipos de discurso figurativo que puede captar experiencias (como la de Tlatelolco) que se resisten a ser descritas mediante inequívocas representaciones en prosa (White: 13-50).

La imaginación histórica de Paz se apoya sobre todo en la modalidad de la *metáfora*. Valiéndose de analogías, Paz logra transformar el caótico remolino de los eventos particulares del 68 en una representación universal, al ofrecer una explicación compacta, homogénea y transparente, un verdadero cosmos. “Vivir la historia como un rito es nuestra manera de asumirla”, dice Paz, para afirmar luego que “las geografías también son simbólicas: los espacios físicos se resuelven en arquetipos geométricos que son formas emisoras de símbolos” (Paz: 34-35). El poeta interpreta la geografía (y la sociedad) mexicana como una “enorme pirámide trunca”, con el Altiplano y la Ciudad de México como su plataforma-santuario. La misma plaza de Tlatelolco tiene para Paz una especial importancia, ya que condensa en sí “la real y la simbólica” historia de México y se inserta en ella “con aterradora lógica” (Paz: 55). Al establecer de este modo lo que considera “una relación secreta pero evidente” entre el espacio natural, la geometría simbólica y la “historia invisible” de México, Paz da el último e inevitable paso: descifra la masacre de Tlatelolco como un ritual de sacrificio. Una de las claves de la historia de México es, para Paz, el invisible “hilo de la dominación” que continúa desde los tiempos precolombinos hasta la modernidad: “Si desde el siglo XIV hay una secreta continuidad política, ¿cómo extrañarse de que el fundamento inconsciente de esa continuidad sea el arquetipo religioso-político de los antiguos mexicanos: la pirámide, sus implacables jerarquías y, en lo alto, el jerarca y la plataforma del sacrificio?” (Paz: 39). Así, el sacrificio de los estudiantes en 1968 para que se mantuviera en poder el régimen del PRI remite en *Crítica de la pirámide* a los sacrificios multitudinarios realizados para el mantenimiento del quinto sol mexica. El presidente Díaz Ordaz aparece así como la proyección mítica del *tlatoani* azteca y de su poder anónimo, cuya falsa legitimidad viene reproduciéndose en la continuada negación del “otro México” subconsciente.

Muchos críticos de Paz le han reprochado el “síndrome de la pirámide” con el que parece condicionar el comportamiento de las élites mexicanas.⁴ Sin embargo, Paz no se contenta con esta analogía simple para utilizarla como explicación de la dolorosa experiencia del 68. Anna Housková dice al respecto que:

dándole importancia al mito, Paz no falsifica la historia. La visión mítica es una perspectiva que permanece en la época moderna [...] interpreta la realidad en su vinculación con los fundamentos de la cultura, retornando

siempre a los principios. Pero no es ahistórica. [...] A diferencia del historicismo político, ve el juego de las fuerzas mayores y no sólo el de las actividades racionales de los hombres que persiguen algún objetivo. (Housková: 98)

Paz rechaza la matanza de los estudiantes refutando la legitimidad de los sacrificios aztecas y negándose a aceptar el imperio mexica como la cumbre de la civilización mesoamericana.

Confiscaron así una visión del universo singularmente profunda y compleja para transformarla en un instrumento de dominación. Religión solar e ideología expansionista, heroísmo sobrehumano e inhumano realismo político, locura sagrada y fría astucia, sacrificio y pillaje: entre tales extremos se movía el *ethos* azteca. [...] El caso azteca es único porque su crueldad era el fruto de un sistema de impecable e implacable coherencia, un irrefutable silogismo-puñal. El puritanismo sexual, la represión de los sentidos y el peso aplastante de lo sagrado podrían explicar esa violencia pero no es ella lo que asombra y paraliza, sino los métodos realistas al servicio de una metafísica a un tiempo rigurosamente racional y delirante, la insensata siega de vidas. (Paz: 44-45)

Para impedir la continuación del círculo vicioso, Paz propone una reconsideración del México moderno del Zócalo, Tlatelolco y el Museo de Antropología cimentado en la tradición centralista y autoritaria azteca-hispana. Esta reconsideración tiene que tomar la forma psicoanalítica y hurgar en las imágenes primordiales que constituyen el núcleo ético-mítico de la cultura mexicana.

No obstante, la arriba mencionada refutación del sacrificio cobra una importancia universal si tomamos en cuenta que aproximándose a la violencia en términos de “un sistema de impecable e implacable coherencia” con “los métodos realistas al servicio de una metafísica a un tiempo rigurosamente racional y delirante”, Paz efectivamente trasciende el contexto concreto del México 68’ para hacer crítica de los regímenes totalitarios del siglo XX. No es de extrañarse que sobre todo en el espacio dominado por el autoritarismo burocrático del antiguo bloque soviético sus palabras resonaban con especial urgencia.

La lectura monsvaisiana del movimiento estudiantil del 68 y de la matanza de Tlatelolco es radicalmente distinta. A diferencia de la voz única y distanciada de Paz, que guiaba al lector con aplomo por el pasado y el devenir mexicano, la voz en las crónicas de *Días de guardar* arroja al lector a las turbias aguas de la heterogeneidad y la contradicción de finales de los años sesenta en México. Monsiváis, desde luego, también construye su “trama” al seleccionar y encadenar sus crónicas a partir de un almanaque de “días de guardar”. Pero aun con este salvavidas, el lector no se ahorra

el esfuerzo de tener que absorber el desfile de imágenes y reflexiones y sacar sus propias conclusiones de este conjunto. El Monsiváis cronista no pretende recrear el cuadro total de los acontecimientos; le interesa el detalle o, mejor, un gran número de detalles. Linda Egan subraya precisamente el aspecto documental de sus crónicas sin disminuir, por supuesto, su calidad artística (Egan: xiv). Sin embargo, no olvidemos que Monsiváis tampoco escapa la necesidad de prefigurar *poéticamente*.

La modalidad tropológica dominante en la imaginación histórica de Monsiváis es la *ironía* ya que el cronista mexicano apoya repetidamente las ideas subversivas sobre el carácter del hecho que está describiendo o sobre la descripción misma (White: 13-50). Y llega aún más lejos al ironizarse a sí mismo mediante el uso de toda una escala de álgos egos cuyas teorías sobre la realidad mexicana no esconden su carácter dudoso, real o aparente. Tal incertidumbre, que descarta de antemano toda solemnidad, crea la tensión, la crítica y el humor típicos en sus textos.

Gracias a la hibridez de la crónica, que reúne tanto la alta cultura de las partes ensayísticas como la cultura popular, Monsiváis no se distancia de la realidad caótica y emotiva. Al contrario, deja que ésta invada su escritura y haga de su texto el lugar de encuentro de una multitud de voces culturales y de diferentes tipos de comunicación. Mientras que Octavio Paz intentaba demostrar la falsa legitimidad del régimen revolucionario buscando analogías con la legalidad sospechosa del imperio azteca, Monsiváis se vale del conflicto creado por la heteroglosia de sus crónicas. Las voces informales de los jóvenes de la Onda – “No te *azotes* [...] *azotarse* es pertenecer: a un modo dictatorial de la vida, a un sistema de tarjetas de crédito, a esquemas cerrados de conducta [...] *alivianarse* es recuperarse como ser humano” (Monsiváis: 105-106) – socavan de manera espontánea la retórica oficialista y vacía de los funcionarios del PRI: “Usted y sus amigos se olvidan de la gran experiencia histórica. México sufrió ya una gran revolución que nos libró de una vez por todas de las angustias del exceso y el apasionamiento.” (Monsiváis: 66) También parodian el discurso complaciente de la nueva clase media u ofrecen un tragicómico contrapunteo intergeneracional.

Como en *Crítica de la pirámide*, en *Días de guardar* los acontecimientos del 2 de octubre se traducen como sacrificio, mas no como un sacrificio ritual con antecedentes míticos, sino como un acto concreto con responsabilidades concretas, un acto de violencia del poder sin trascendencia. Esta interpretación se hace patente sobre todo en la crónica dedicada al Día de Muertos, donde la heteroglosia e ironía propias de la escritura monsvaisiana cobran su mayor intensidad: en primer lugar se despliega el agotamiento de las celebraciones tradicionales en Pátzcuaro y Mixquic, desprovistas ya de toda autenticidad y dirigidas por el gusto del turista:

De Pátzcuaro se adueñó la Kodak... Las velas enormes y las ofrendas y las costumbres prehispánicas y los copales y el incienso (que disipa la seguridad de las figuras) y los rezos, que señalan otra concurrencia, la de los muertos, por desgracia no fotografiables... México ha vendido el culto a la muerte y los turistas sonrín, antropológicamente hartos. (Monsiváis: 295)

Con este fondo, resalta el carácter existencial del intento de captar lo ocurrido durante la tarde trágica del 2 de octubre en Tlatelolco y su rememoración al mes siguiente:

Ante Tlatelolco y su drama se retiran, definitivamente trascendidas, las falsas costumbres de la representación de *Don Juan Tenorio* y el humor de las calaveras y los juguetes mortuorios de azúcar que llevan un nombre. Se liquida la supuesta intimidación del mexicano y la muerte. Ante lo inaceptable, lo inentendible, lo irrevocable, la respuesta de la familiaridad, la resignación o el trato burlón queda definitivamente suspendida, negada. (Monsiváis: 304-305)

Y es que, a pesar de toda la negación y autonegación irónica, Monsiváis, como apunta María Eugenia Mudrovic, no se limita a la mera idea del “relajo”: “lejos de regodearse en juegos inocentes, las crónicas de este período luchan abiertamente con el discurso del Estado y tan pronto como señalan la mentira pública para reírse de ella, politizan la mirada trivializante y la usan como método crítico de reconocimiento... un ejercicio ético de liberación” (Mudrovic 1998: 33). Esta postura de Monsiváis tiene repercusiones importantes para nuestro entendimiento de la visión paciana y monsvaisiana de Tlatelolco.

Según la teoría de White, la modalidad de la imaginación histórica, basada en la metáfora, supone que el autor necesariamente debe confiar en la capacidad del idioma para representar figurativamente la naturaleza de las cosas a fin de poder desarrollar sus interpretaciones (White: 13-50). Nuestra lectura de *Crítica de la pirámide* parece comprobar tal afirmación. Sin embargo, White clasifica la modalidad irónica como “metatropológica” y a la escritura basada en la ironía la entiende como radicalmente autocrítica, no solamente en cuanto a la descripción concreta de la experiencia, sino también en cuanto a la capacidad misma del idioma para captar adecuadamente la verdad de las cosas. En el caso de Monsiváis, sin embargo, la ironía subversiva de sus textos convive singularmente con una actitud fuertemente ética y moralizante, típica de una persona que cree profundamente en la posibilidad del cambio. Así, para Ignacio Sánchez Prado la característica más acertada de la escritura monsvaisiana es la tensión entre la ética del librepensador y el moralismo del escritor con profunda vocación política (Sánchez Prado, 332).

Al entender la obra de Monsiváis de este modo, encontramos en ella un complemento de la obra paciana y no su oposición. Si bien a uno la visión metafórica lo lleva a descifrar el mensaje de la matanza de Tlatelolco como un esquema arquetípico del comportamiento de las élites mexicanas, y al otro la postura irónica y la heteroglosia lo conducen al análisis sociopolítico de la situación contemporánea, ambas interpretaciones surgen de la rigurosa reivindicación del pensamiento libre y crítico y de la cultivación de géneros literarios abiertos e inspiradores del debate público. En *Tropics of discourse* Hayden White subraya el poder real de la literatura en relación con la historia: la entiende como un agente que forja la percepción de la realidad en una cultura determinada. En consecuencia, la capacidad subversiva del escritor⁵ siempre ha sido percibida por los gobernantes como amenaza y posibilidad de legitimación a la vez. Tanto Paz como Monsiváis fueron muy conscientes de este poder y sus textos contribuyeron en buena medida a forjar la percepción de la realidad mexicana⁶, si bien cada uno desde diferente ángulo y en constante polémica.

Son precisamente los años sesenta que traen consigo “la deshomogeneización del campo intelectual mexicano” (Mudrovic 1994: 298) debido al primer grave enfrentamiento entre el poder político y los escritores que adviene con la sofocación del Movimiento estudiantil⁷. A nivel literario, esta deshomogeneización se refleja en el problema de la relación jerárquica del escritor/intelectual con su público (Faber: 88-89). Al lado de Paz, intelectual tradicional, representante de la alta cultura y artista que escribe en reclusión, remodelando la realidad según sus propias ideas, surge Monsiváis, periodista/cronista que, interesado en la cultura de masas, disminuye (aunque no pierde) su presencia en el texto y parece hablar desde la multitud, rechazar la distancia y dejar que la realidad invada sus escritos. Mientras que Paz *constata* y su brillante voz ensayística provoca reacciones de disenso o acuerdo, Monsiváis *insinúa* ya que su crónica como forma polifónica e híbrida mezcla la veracidad periodística con los procedimientos de la ficción y de esta manera genera un constante autocuestionamiento y espacio para la interpretación.

En cuanto al nivel extraliterario, al principio el rechazo de Paz y Monsiváis hacia la represión gubernamental en Tlatelolco fue unánime y tajante. Carlos Monsiváis y todo el equipo del suplemento *La cultura en México* (que pertenecía a la revista *Siempre!*, uno de los pocos medios que tenían el valor de oponerse al régimen del PRI en 1968) aplaudieron el poema “México: Olimpiada de 1968” y apoyaron la renuncia de Paz a la Embajada de la India entendiéndola como la posibilidad de que Paz encabezara la oposición izquierdista al gobierno mexicano⁸. Sin embargo, el conflicto no se dejó esperar: con el rechazo paciano hacia

cualquier compromiso político/ideológico del escritor, la consonancia entre el poeta y el grupo de *La cultura en México* se perdió. Una vez alejado su cargo diplomático (y más aún después de que Fidel Castro expresó su apoyo a la invasión de Checoslovaquia en agosto de 1968), Paz defendía su posición independiente:

La eficacia política de la crítica del escritor reside en su carácter marginal, no comprometido con un partido, una ideología o un gobierno. [...] El escritor no es el hombre del poder ni el hombre del partido: es el hombre de conciencia. [...] Yo no creo que los escritores tengan deberes específicos con su país. Los tienen con el lenguaje – y con su conciencia.” (Paz 1978: 19)

La postura de Paz no fue momentánea, venía cristalizándose a lo largo de los últimos 30 años, desde el Congreso de Escritores Antifascistas en Valencia en 1937 donde Paz se desentendió de los escritores comprometidos. Carlos Monsiváis, sin embargo, interpretaba la marginalidad a ultranza del intelectual como una tendencia al elitismo.

Así las cosas, Paz y Monsiváis se verían ocupando trincheras opuestas en grupos intelectuales antagónicos definidos efectivamente como “mafias” y reunidos alrededor de las revistas *Plural* y *Vuelta* fundadas por Octavio Paz (1971-1975, 1976-1998)⁹ y *La cultura en México* y *Nexos* con la participación central de Carlos Monsiváis. La situación fue bien ilustrada por la polémica Paz/Monsiváis llevada a cabo en las páginas de la revista *Proceso* a finales del 1977 y principios de 1978¹⁰, o aún antes, en 1972, por la postura de Paz y Monsiváis frente a la política de cooptación de los intelectuales mexicanos por el presidente Echeverría¹¹ para rehabilitar el régimen del PRI después de la tragedia de Tlatelolco en 1968. Ésta fue rechazada por ambos escritores pero desde diferentes posiciones: Monsiváis exigiendo la contribución del escritor al propósito común de alcanzar “el único porvenir legítimo de México” que él veía en el socialismo. Paz y *Plural* dándole importancia al escritor a secas, sin el compromiso político, porque entendieron la función del escritor como la formulación de la crítica al poder sosteniendo: “es falaz el argumento de retar al crítico a demostrar qué haría en lugar del político porque la crítica y la política consisten precisamente en ocupar esos lugares y no son intercambiables. (...) Porque el Intelectual no es el gobierno ni debe ni puede serlo.” (Paz 1972/mayo: 41)

La marginalidad de Octavio Paz correspondía a su vocación poética y se manifiesta tanto en el ámbito literario y cultural (con la exigencia de la calidad literaria del texto y la oposición a la mercantilización de la literatura) como en el político (con la exigencia de la responsabilidad moral individual y la defensa incondicional del ideal democrático/liberal). Carlos Monsiváis, por su parte, entendía la marginalidad del

escritor frente al poder político de modo diferente: su escritura partía del compromiso ético con la realidad social mexicana y de la necesidad de ver la creación literaria como medio para cambiar la sociedad. Además, era uno de los primeros críticos de izquierda hacia el sistema posrevolucionario en México (Salazar Escalante: 75). Valiéndose de su capacidad de usar al máximo la hibridez del género, la heteroglosia y la estrategia dialógica para demostrar la diversidad y fragmentación de la sociedad mexicana, Monsiváis subrayaba la necesidad de la autonomía de juicio y de la oposición al lenguaje dominado por el triunfalismo gubernamental que prefería las cifras oficiales a la realidad misma. Las crónicas monsvaisianas trastocaron los cánones literarios de su tiempo (Salazar Escalante: 75) al abrir en la literatura mexicana un reconocible espacio para las voces marginadas de la sociedad mexicana y la cultura popular empezó a ejercer una poderosa influencia sobre el ambiente cultural mexicano¹².

La necesidad de esta tensión dialogante, que dio sus frutos más conocidos en la mencionada polémica del *Proceso*, es uno de los antídotos contra lo que Paul Ricoeur en *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* llama el “pasado que no quiere pasar” y “asedia el presente sin tomar distancia, como un fantasma” (Ricoeur 1999: 41). La solución que propone es el desplazamiento que supone dejar de poner el acento en el pasado para transferirlo al futuro:

Aunque, en efecto, los hechos son imborrables y no puede deshacerse lo que se ha hecho, ni hacer que lo que ha sucedido no suceda, el *sentido* de lo que pasó, por el contrario, no está fijado de una vez por todas [...] Podemos considerar este fenómeno de la reinterpretación, tanto en el plano moral como en el de simple relato, como un caso de acción retroactiva de la intencionalidad del futuro sobre la aprehensión del pasado. (Ricoeur 1999: 49)

Esta solución, a pesar de las divergencias aquí desplegadas, resuena también en los textos de Paz y Monsiváis: los une la necesidad de inspirar a sus lectores hacia una lectura y evaluación críticas del pasado y el presente.

En realidad, el hecho de que el escritor pierda la sana conciencia de la propia nulidad y comience a considerarse como un objeto digno de atención particular, significa casi siempre que ya no está en situación de ver este mundo en sus verdaderas proporciones, y el caso es grave.

Václav Havel¹³

El 15 de agosto 1990, durante su visita oficial a México, Václav

Havel compartió la comida de honor con los escritores mexicanos entre los cuales estaban también Octavio Paz y Carlos Monsiváis. Bohemio, dramaturgo, disidente, presidente; hombre que simbolizaba los cambios extraordinarios de 1989. Con tal trayectoria Havel despertaba más que curiosidad. Su presencia física evidenciaba de que sí era posible pasar de la mesa del escritor a la silla presidencial – es decir, desde la crítica del poder al poder mismo – sin la pérdida del crédito moral. A las múltiples preguntas acerca de la precaria relación entre los intelectuales y el poder respondió de manera siguiente:

Yo criticaba a los políticos por su mala política y como escritor creía tener la misión de crear un espejo que reflejara la realidad para llegar a la verdad. Pero llegó el momento en que me dijeron: “Ándale. Ven, a ver si tú lo puedes hacer mejor.” Yo no quería meterme en política, pero si todos fuéramos así, tan independientes, nadie podría garantizar la independencia de los independientes. (Rascón Banda: 50)

No es difícil imaginarse la perplejidad de los concurridos ante semejantes palabras. Cuando uno de los presentes escritores le preguntó a Havel su opinión sobre la “mafia de los intelectuales” aludiendo así a las notorias divisiones de la comunidad intelectual mexicana de los años 60 y 70, Octavio Paz se interpuso en el diálogo advirtiéndole que él se identificaba con la “mafia” en el sentido de “estar fuera del orden, en una coalición de ideas, pero no en una coalición de intereses que predominan sobre las ideas” (Rascón Banda: 52). Havel asintió pero al despedirse no pudo resistir un brindis cómplice por “la mafia de los intelectuales” en cuya compañía se había sentido a gusto (Rascón Banda: 53). Sin propósito, el brindis irreverente de Havel tocó un punto muy sensitivo de los escritores mexicanos, hacía eco de una ya distante oportunidad que México vivió después de la Revolución Mexicana, cuando en 1929 nada menos que José Vasconcelos entró en la campaña electoral presidencial para ser rotundamente derrotado por el candidato militar (Pascual Ortiz Rubio)]. Para el joven Paz la experiencia de esta derrota marcó un punto clave en su entendimiento de la independencia intelectual.

Pero volvamos a las palabras de Havel otra vez: ¿qué pasa con la independencia de los independientes? Con el tiempo y distancia ocurre un fenómeno paradójico: los espacios marginales desde donde se expresaban Paz y Monsiváis en contra del poder hegemónico dejan de ser marginales al final de su carrera literaria, entre otras razones también debido al mismo trabajo crítico de ambos escritores. Con la redefinición de las posturas de la izquierda cultural mexicana y la caída del muro de Berlín, Paz pierde al Goliath contra el cual luchaba toda la

vida. A partir del recentramiento de la cultura popular las posibilidades de transgresión monsivaisiana cesan (Salazar Escalante: 81-82).

No obstante, si bien el escritor ya no puede pretender tener la última palabra en el debate, lo que no cesa es la importancia del hombre de letras público que Paz y Monsiváis representaron. Es la convicción, en las palabras de Silva-Herzog Márquez, de que la cultura es la verdadera formadora de la comunidad. Es el ofrecimiento consistente de un punto de vista del cual uno puede estar de acuerdo o disentir pero que incita a la discusión pública. Éste sería el verdadero sentido de “la mafia de los escritores” al que se refería Havel.

NOTAS

1 Palabras del editorial escrito por Paz para el primer número de la revista *Vuelta* (Paz 1976: 1).

2 Octavio Paz escribiendo su famoso poema “México: Olimpiada de 1968”, Carlos Monsiváis juntando crónicas que luego formarían la colección *Días de guardar*, Václav Havel desempeñándose como uno de los locutores de la radio independiente de Liberec que servía como alternativa a la radioemisora central “Český rozhlas” de Praga callada por la invasión.

3 El ensayo *Crítica de la pirámide* forma la tercera parte del libro ensayístico *Posdata* (1970) surgido de una conferencia pronunciada por Paz en la Universidad de Texas, Austin, el 30 de octubre 1969.

4 Una década después de la publicación de *Crítica de la pirámide*, la politóloga mexicana Soledad Loaeza advertía contra el peligro de las lecturas reducidas de Paz porque podían disminuir el peso de las prácticas antidemocráticas del poder en México: “Para ellos la antropología nos condenaba irremisiblemente a vivir ante, bajo, cabe, con, contra, de, desde, en, entre, por, para y dentro de una pirámide azteca, como si las jerarquías y las estructuras de autoridad piramidales fueran, como Teotihuacán, una exclusividad mexicana.” (Loaeza: 26)

5 Rodríguez Ledesma dice al respecto: “los escritores por definición deben poner en cuestionamiento todo, absolutamente todo, ya que ellos (si hay alguien) son los que han avanzado en la cabal comprensión del sentido del mundo pues son los que lo construyen a partir del lenguaje, son los que han comprendido la relatividad de todas las apreciaciones (que el lenguaje les evidencia). Su poder, entonces, deviene ilimitado.” (Rodríguez Ledesma, 2000: 51).

6 Un análisis profundo de la influencia de la literatura en la forja de la cultura nacional mexicana lo ofrece Roger Bartra en su estudio *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*. (México: Grijalbo, 1996).

7 El caso mexicano es testigo de la ambigüedad de la relación entre el poder y los escritores: por un lado hubo una constante búsqueda de la separación de la República de las Letras frente al poder político, por otro lado esta separación era difícilmente factible ya que la necesidad de construir la nación mexicana integraba a muchos escritores en las instituciones del gobierno o en el servicio diplomático (donde se desempeñó hasta 1968 el mismo Octavio Paz). El transcurso de la formación de la nación (y el nacionalismo) mexicanos bajo el control del Partido Revolucionario Institucional llegó a un punto de quiebre en la década de los sesenta debido a la polarización ideológica en el interior del PRI, la enorme influencia de la Revolución Cubana, la creciente clase media y la incapacidad del partido gobernante de asimilar todos estos cambios políticos y sociales. (Para más detalle, véase Rodríguez Ledesma, 2000: 19-67).

8 “Para la revista *Siempre!* la Revolución Cubana fue un horizonte de aperturas y pertenencias.” (Gilman: 102). Si bien Paz siempre se ha considerado un interlocutor natural de la izquierda, la sometía, sin embargo, a una feroz crítica por haberse alineado los escritores hispanoamericanos progresistas con el dogma soviético y por haber callado verdades incómodas sobre el socialismo en la Unión Soviética, la Europa Central y Oriental, Cuba y China. Monsiváis comenta: “No deja de ser curioso el punto de partida admirativo que se vuelve crítica implacable.” (Monsiváis 2000: 94). En el ambiente intelectual latinoamericano, la actitud de Paz funciona como una verdadera provocación. Para más detalle véanse los textos de Monsiváis: *Adonde yo soy tú somos nosotros* (Monsiváis 2000: 85-97) y “Octavio Paz y la izquierda” (Monsiváis 1999).

9 Un análisis detallado de la evolución de la revista *Vuelta* y el contexto cultural de México de la segunda mitad del siglo veinte lo ofrece Malva Flores en su estudio *Viaje de Vuelta* (México: FCE, 2011).

10 Se trataba de los siguientes artículos: Paz, Octavio. “Veo una ausencia de proyectos. Las ideas se han evaporado”. *Proceso*, 1977 (12/12), núm. 58, p. 8-9. Monsiváis, Carlos. “Respuesta a Octavio Paz”. *Proceso*, 1977 (19/12), núm. 59, p. 39-42.

11 La revista *Plural* organizó una discusión de escritores llamada “México 1972: los escritores y la política” que fue publicada en *Plural*, 1972 (octubre), núm. 13.

12 En 1972 surge un interesante e ilustrativo contrapunteo. Moviéndose en el espacio literario, Octavio Paz señala notable el estilo de Monsiváis: “Carlos no es ni novelista, ni ensayista, sino más bien cronista, pero sus extraordinarios textos en prosa, más que la disolución de estos géneros son su conjunción. Un nuevo lenguaje aparece en Monsiváis, el lenguaje de un muchacho callejero de la ciudad de México, un muchacho inteligente que ha leído todos los libros, todos los comics, que ha visto todas las películas. Monsiváis, un nuevo género literario.” (Paz 1972: 216) Hablando sobre el papel del intelectual en la sociedad, sin embargo, en mayo del mismo año Paz comenta durante su estadía en Harvard que “el peligro de que un escritor (o líder) hable a nombre del pueblo es que le atribuya a éste cosas no ha dicho ni quiere decir”

(Rodríguez Ledesma 2000: 130).

13 Fragmento del texto de Václav Havel escrito a finales de los años 60 y traducido para el *Proceso* en ocasión de la visita presidencial de Havel a México en 1990 (Havel: 50).

OBRAS CITADAS

Egan, Linda. *Culture and chronicle in contemporary Mexico*. Tucson: The University of Arizona Press, 2001.

Faber, Sebastiaan. "El estilo como ideología: de la *Rebelión* de Ortega a *Los rituales* de Monsiváis". En *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. Eds. Mabel Moraña e

Ignacio Sánchez Prado. México: UNAM y Ediciones Era, 2007, pp. 76-103.

Flores, Malva. *Viaje de Vuelta*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.

_____. *El ocaso de los poetas intelectuales*. México: Universidad Veracruzana, 2010.

Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2012.

Havel, Václav. "Autorretrato", *Proceso*, 1990 (18/8), núm. 720, p. 50.

Housková, Anna. *Visión de Hispanoamérica. Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praga: Editorial Karolinum, 2010.

Loeza, Soledad. "El laberinto de la pasividad", *Nexos* 48, 1981, pp. 25-31.

Monsiváis, Carlos. *Adonde yo soy tú somos nosotros. Octavio Paz: crónica de vida y obra*. México: Hoja Casa Editorial, 2000.

Monsiváis, Carlos. *Días de guardar*. México: Ediciones Era, 1976.

_____. "Octavio Paz y la izquierda", *Letras Libres*, 1999 (abril), núm. 4, <<http://www.letraslibres.com/print/51532>>, [consulta: 23/8/2015].

_____. "Respuesta a Octavio Paz", *Proceso*, 1977 (19/12), núm. 59, p. 39-42.

Mudrovcic, María Eugenia. "Carlos Monsiváis, un intelectual post-68." En *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana*. Ed. Pamela Bacarisse. Pittsburgh: ILLI/Universidad de Pittsburgh, 1994, p. 295-302.

_____. "Cultura nacionalista vs. Cultura nacional: Carlos Monsiváis ante la sociedad de masas", *Hispanamérica* XXVII (79), 1998, p. 29-39.

Paz, Octavio. "Crítica de la pirámide". *México en la obra de Octavio Paz. El peregrino en su patria. Presente fluido*. México: FCE, 1987, p. 11-59.

_____. "Editorial", *Vuelta*, núm. 1, 1 de diciembre de 1976, pp. 1-6.

_____. "Diálogos del ocurrente y el boticario", *Nexos*, 1978, núm. 2, p. 19.

_____. "Letras, letrillas, letrones", *Plural*, 1972 (mayo), núm. 8, p. 41.

_____. *Puertas al campo*. Barcelona, Seix Barral, 1972.

Rascón Banda, Víctor Hugo. "Los mafiosos. Obra en un acto. Havel con los intelectuales: más dramaturgo que Presidente", *Proceso*, 1990 (18/8), núm. 720, pp. 49-53.

Ricoeur, Paul. "Civilización universal y culturas nacionales". *Ética y cultura*. Buenos Aires: Docencia, 1986.

_____. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Ediciones de la UAM, 1999.

Rodríguez Ledesma, Xavier. *Escritores y poder. La dualidad republicana 1968-1994*. México: UPN, 2000, p. 51.

_____. "To hear the inaudible, to see the imperceptible." En Octavio Paz. *Humanism and Critique*. Ed. Oliver Kozlarek. Bielefeld: Transcript, 2009, p. 231-247.

Salazar Escalante, Jezreel. "Carlos Monsiváis: de crítico heterodoxo a institución cultural", *Metapolítica*, 2002 (julio-octubre), núm. 24-25.

Sánchez Prado, Ignacio. "Carlos Monsiváis: crónica, nación y liberalismo." En *El arte de la ironía. Carlos Monsiváis ante la crítica*. Ed. Mabel Moraña, Ignacio Sánchez Prado. México: UNAM, Ediciones Era, 2007, p. 300-336.

Silva-Herzog Márquez, Jesús. "Reyes, Paz, Monsiváis. El ensayo como albergue", *Literal* 2012, núm. 28, <<http://literalmagazine.com/reyes-paz-monsivais-el-ensayo-como-albergue/>>, [consulta: 23/8/2015].

White, Hayden. "Introducción: La poética de la historia." *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2001, p. 13-50.

LA COMUNIDAD IMPLÍCITA EN LA OBRA TEATRAL: ESTRATEGIAS DE AUTORREFLEXIÓN EN LA DRAMATURGIA MEXICANA EN LA GLOBALIZACIÓN

Daniel Vázquez Touriño
Masaryk University (Brno, CZE)

En un estudio reciente sobre el último teatro mexicano, Beatriz Rizk situaba en el año 1994, con la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, el cénit de una crisis que «no sólo acarrea una redefinición del proyecto nacional bajo otras premisas, las del mercado mundial, sino también modifica la posición del ciudadano ante el mismo» (77). En dicho artículo, Rizk estudia en varias obras teatrales contemporáneas el reflejo del cambio de paradigma provocado por el nuevo modelo económico neoliberal, mostrando el abandono de la imagen oficial de una identidad mexicana arraigada en el nacionalismo y la Revolución en favor de una utopía de globalización que a menudo se confunde con la asunción del modelo cultural norteamericano. El artículo en cuestión, por tanto, establece los rasgos más significativos del reflejo que el último teatro mexicano ofrece de una nueva era, la de una globalización que “ha afectado la visión política del individuo, en la manera como encara la vida cotidiana y sobre todo como se posiciona él, o ella, ante la invasión o la aceptación de modelos extranjerizantes” (78).

Elvira Popova (2010) también detecta un cambio en la dramaturgia mexicana (cambio generacional, según ella) a partir de los años 90. Los rasgos principales de esta nueva generación remiten, en su opinión, a la estética posmoderna, y se resumen en un enfoque individual en vez de social, la mezcla de realidad y ficción, la desmitificación de la historia, la intertextualidad y la ausencia de rasgos de identidad unificadores (Popova 129 – 32).

Ahora bien, limitar a un nivel temático o de representación de la

sociedad el estudio del impacto producido por el cambio de paradigma económico y cultural en la dramaturgia no es suficiente para comprender el alcance de la transformación sufrida por el arte teatral en las últimas décadas. No se debe perder de vista que las puestas en escena son, en sí mismas, procesos sociales complejos en los cuales intervienen multitud de agentes, y que el rápido paso de un sistema económico de corte proteccionista y nacional a otro marcadamente neoliberal y globalizado ha tenido significativas consecuencias en el ámbito cultural y, dentro de este, en la práctica y consumo de las artes escénicas. Una de las claves para interpretar con acierto las corrientes de la dramaturgia contemporánea en México consiste en desvelar los elementos de la escritura dramática en los cuales el texto teatral incide sobre el campo cultural en el que se produce. El rasgo definitorio de la dramaturgia mexicana de la globalización no reside en la relación entre texto dramático y realidad social representada, ni entre texto dramático e innovaciones escriturales –aunque ambos aspectos han sufrido también una evolución notable– sino en la relación que la obra dramática establece con el campo teatral en el que surge, más concretamente en la forma en que los lazos entre creadores y espectadores conforman la estructura de la escritura teatral.

1. Nuevo paradigma en la producción teatral

En el mundo teatral mexicano, la situación previa al cambio del que estamos hablando era la que había comenzado con la fundación del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) allá por 1947. Se trata de una etapa en la que el estado mexicano asume el tutelaje de la producción de teatro de autor. Este tutelaje se llevó a cabo por medio de instituciones como el propio INBA, el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) o la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Al frente de cada una de ellas se fueron sucediendo relevantes figuras del campo teatral, cuya orientación artística e ideológica determinaba la forma de financiación y, por consiguiente, la creación teatral profesional no comercial en todo el país¹. Además de producir obras y gestionar espacios teatrales, estas instituciones se ocupaban de muchos otros aspectos estrechamente ligados a la creación teatral, como son la formación de profesionales y artistas, la difusión de las novedades, la reflexión académica o la educación teatral básica. Durante las cuatro décadas que funcionó este sistema, los agentes teatrales, desde el técnico de sonido hasta el espectador –pasando por el dramaturgo– se movían al compás que marcaba el «ogro filantrópico» (por usar la acertada expresión de Octavio Paz), que «ha oscilado entre dos tendencias extremas: la nacionalista, que se ha pronunciado por el impulso y desarrollo de las artes locales en el marco de la defensa de la “identidad nacional”, y la que

propone la integración de aquéllas en el campo “productivo”» (Millán Carranza 24).

En 1989 (año de la caída del muro de Berlín, otro de los eventos que marcan la victoria definitiva del neoliberalismo y la entrada en la globalización), la política cultural mexicana adopta un modelo diferente. Con la fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y su órgano de administración económica, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca), «el Estado se instituyó en materia cultural como “coordinador”, “organizador” de las actividades artísticas y culturales, dejando atrás la perspectiva de un Estado *proveedor* de esos bienes» (Chavero 38). A grandes rasgos, la financiación y producción del teatro artístico, que siempre se había desarrollado de arriba abajo —es decir, desde la visión e iniciativa de las respetadas figuras al frente de las principales instituciones hacia los artistas que, como parte de estas instituciones, la ponían en práctica—, pasó a un sistema de becas que teóricamente funciona de forma horizontal y colegiada: los profesionales proponen proyectos artísticos que una comisión de expertos independientes, artistas del mismo campo seleccionados por el Fonca, evalúa para después decidir la extensión de su financiación pública. No es este el lugar para discutir la bondad o perversión del nuevo sistema.² Para el planteamiento de esta investigación será suficiente tener en cuenta que, en el teatro hecho a partir de 1990, esta forma de financiación coloca en un punto de partida completamente nuevo a la comunidad artística, es decir, a escritores, directores, productores, etc.: «el cambio de reglas vino a cambiar el juego.» (Enríquez 272)

El teatro financiado con dinero público no es el único cuya forma de producción se ha visto modificada con la implantación del nuevo modelo socioeconómico. El teatro comercial ha renovado profundamente su funcionamiento, adoptando lo que Díaz Sandoval llama «modelos corporativos» (60), que han conseguido recuperar el teatro como alternativa de ocio para grandes públicos, al menos en los núcleos urbanos, y sobre todo en el D.F. El principal agente en este campo es la productora Ocesa, fundada en 1990 y que realiza su primera incursión en el teatro en 1997. Ocesa produce grandes espectáculos, no solo musicales, que adaptan —cuando no reproducen a modo de franquicia— puestas en escena de abultado presupuesto cuyo éxito viene garantizado por las experiencias en sus círculos teatrales de origen —sobre todo en Broadway— y en diversas plazas por todo el mundo.

El peso de este tipo producciones en el campo teatral «no está dado por el número de espacios, sino por su carácter masivo, por su vinculación con los medios de comunicación, y especialmente con la

televisión» (Jiménez López 147). En efecto, estos espectáculos, que se montan de forma idéntica por todo el mundo -para Valdés Medellín, Ocesa es «una maquiladora de espectáculos» (202)-, ejercen una presión homogeneizadora en el público que no se puede pasar por alto al analizar la dramaturgia de quienes «compiten» con este tipo de teatro. Las producciones de Ocesa (éxitos musicales como *La Bella y la Bestia* y similares) internacionalizan y, por consiguiente, des-nacionalizan (Shevtsova 95) al público mexicano, cuyos gustos y formación se van confundiendo a gran velocidad con los del público de cualquier otro lugar del planeta, lo cual afecta, inevitablemente, a las expectativas que este público alberga acerca del teatro «de autor»:

The wider the «world» is perceived to be [...], the greater its authoritativeness as a mainstream precisely because it has been tried and tested globally. Consequently, this large scale mainstream becomes the measure for smaller reflections of it locally, the entire process operating like a *mise en abîme* or a system of embedding. (Shevtsova 97)

2. El nuevo campo del teatro

Las transformaciones aquí expuestas (la de las políticas culturales y la del teatro comercial) han modificado forzosamente la percepción del campo teatral de la cual parten los dramaturgos al escribir, y esto afecta tanto a la organización del trabajo de los artistas como a los textos que estos producen. Frente a un teatro comercial de alcance y factura cada vez más similar a otros medios como el cine o la televisión, y una vez desaparecido el apadrinamiento vertical del teatro “cultural”, el centro del mundo del teatro de autor pasa a ocuparlo la comunidad de la que surge, que es la única que puede legitimar el proyecto artístico y, por lo tanto, asegurar su financiación. A esta misma idea apunta José Antonio Cordero cuando indica que «[c]ualquier compañía teatral estable del mundo proviene -y no *va hacia*- una vinculación social -demográfica y socialmente- específica. Habla de y para -y no solo *a*- sus espectadores.» (Cordero 42)

Alberto Villareal indica que la base totémica de producción teatral anterior a la creación del Fonca «ha sido sustituida por la idea de «generación» y «colectivo»». Los artistas sustituyen por tanto el patronazgo de las grandes figuras por formas de agrupación que, según Villareal, son estrategias «para conseguir recursos monetarios, identidad ideológica y visibilidad». (324) El planteamiento artístico cambia radicalmente en tanto que, a partir de este momento, «se busca que sea la colectividad anónima que rodea a un proyecto la que realmente tenga la voz central». (325) Muchos otros teatristas mexicanos, al reflexionar acerca de su quehacer artístico, insisten en esta búsqueda

de comunión ideológica y generacional. Así, Laura Uribe, de Teatro en Código, resalta lo que llama «enfoque del decir», que enfatiza «la investigación y experimentación de diversos lenguajes para la escena» partiendo de la creación horizontal propia de los grupos alternativos. (Uribe, 2012) También Laura Avante reflexiona acerca de la colaboración con el público (Avante, 2012) y Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, de Lagartijas tiradas al Sol, concluyen: «nos interesa la práctica artística como mecanismo de relación con las personas». (Pardo y Rodríguez, 2012)

De esta manera, el público pasa a formar parte del colectivo artístico: ha dejado de ser la finalidad del espectáculo y se ha convertido en compañero en la tarea de interrogar a la sociedad contemporánea, y la dramaturgia de las compañías teatrales «vanguardistas» o «alternativas» ha que tener en cuenta al público en todas las facetas de su actividad. La presencia del público como parte del colectiva es tanto más evidente, cuanto que este público proviene en buena parte de la propia comunidad de los teatreros. En el estudio de Lucina Jiménez acerca del espectador en el D.F. se observa que, entre los públicos más asiduos al teatro, se encuentran «los *públicos especializados*, espectadores que están familiarizados con el arte teatral y tienen intereses más claros [...], y los *públicos recurrentes*, aquellos que han logrado ya cierto hábito de asistencia, pero no han logrado convertirse en especialistas.» (247) Una observación similar la encontramos en el ensayo de uno de los creadores contemporáneos, Rubén Ortiz, el cual aborda los cambios más importantes de lo que llama «etología del espectador» y concluye con esta descripción que remite claramente a la idea de campo cultural autónomo de Bourdieu:

[E]l desprestigio del teatro “de búsqueda” que hacía huir al público general, había sido compensado por una variable demográfica: desde los años noventa a la fecha no se había tenido tanta gente haciendo teatro. Resultado: el público del teatro subvencionado serían los artistas mismos. Artistas escénicos, pues, doblemente encerrados: encerrados en el régimen estético de las artes y, a la vez, encerrados en la dinámica de ser espectáculo y público. (Ortiz “Precariado”, sin página)

3. El público en el drama

Surgen por tanto varias preguntas: ¿reflejan los textos de los últimos años este papel central del público? ¿Cómo lo hacen? ¿Se trata de una tematización del espectador y del acto teatral, o de recursos estructurales del drama que tienden a subrayar la identidad ideológica de la comunidad teatral compuesta por artistas y público?

En un sentido general, una puesta en escena no solo puede reflejar a

su público, sino que, inevitablemente, determina con sus características el tipo de espectador que asiste a ella: «Whatever takes place at the production stage is bound not only to mediate the work available to audiences, but also to determine - at least in part - the characteristics of the audiences which are likely to attend.» (Bennett 115) Aunque son muchas las circunstancias de una producción que contribuyen a determinar qué tipo de público asiste a un espectáculo (la publicidad, la localización del evento, el prestigio de la institución y de los artistas que ponen en pie la obra...), la propia Susan Bennett apunta que «[t]extual analyses can provide interesting and useful explications of strategies available for audience interpretation» (151), y eso es lo que intentaremos apuntar a continuación.

4. Personajes estúpidos

Salvo excepciones, el público no aparece explícitamente representado en la última dramaturgia mexicana. Es cierto que una de las puestas en escena con mayor éxito de los últimos años, *Más pequeños que el Guggenheim* (2011), de Alejandro Ricaño, presenta un juego metateatral sobre su propia puesta en escena, sin embargo, en general, el teatro no es uno de los temas principales en los textos más recientes. En el nivel de lo representado, la identidad colectiva se señala, más que tematizando el propio teatro, con la presencia recurrente de cierto tipo de personajes: los perdedores de los tiempos líquidos.³

Gran parte de las piezas estrenadas en los últimos años presentan protagonistas a los que Jacqueline Bixler ha bautizado como «seres memorablemente estúpidos» (Bixler 2012a, vi), que se caracterizan por creer irracionalmente en formas de vida que admiran aunque no comprenden y por dedicarse tan abnegada como infructuosamente a actividades que ellos juzgan parte indisociable de esas formas de vida. «Lo importante no es que aprendamos, lo importante es que hagamos», le dice Edi a Rudy en la obra del mismo nombre escrita por Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Legom (*Edi* 61)⁴. Se trata de bufones de la globalización, individuos insignificantes en un mundo especialmente incomprensible que usan y abusan de una retórica prestada. Más aún, estos idiotas entrañables se yerguen en símbolos de todo el movimiento teatral, como muestra el hecho de que la compañía que pone en escenas las obras de Ricaño lleva el nombre de «Los insignificantes».

El propio Legom ha mostrado la filiación de estos personajes, la familia teatral a la que se adscriben. En un ensayo reciente, el autor tapatío sostiene que estos seres perplejos descienden del teatro del absurdo o, más tarde, del teatro de Koltès. Continúa Legom diciendo que, sobre esta base, a partir de los años noventa, en los escenarios del

teatro occidental

tomaron más fuerza los diferentes modelos de hijos del libre mercado, condenados a acceder a una modernidad que no les corresponde y que, permeados por un optimismo inútil, son totalmente rebasados por el curso de los acontecimientos sin importar si es correcto o no lo que hacen. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, «Ruptura» 42)

Se trata, por tanto, de personajes cuyas identidades vienen determinadas por la economía globalizada en el sentido descrito por Rizk al que nos hemos referido al principio de este trabajo. En efecto, la tensión entre lo local y lo global es un elemento fundamental en la identidad de estos caracteres, y se muestra de distintas maneras, tanto en su forma de expresarse como en sus miedos y anhelos. Por lo que respecta a su lenguaje, se trata de personajes militantemente locales, es decir, que se regodean en los aspectos distintivos de su habla local, generalmente chilanga; pero los referentes e ideales que impregnan sus discursos a menudo excesivos y verborreicos, esos referentes incomprensidos y tergiversados, son transnacionales, y los autores buscan la tensión que el enfrentamiento del lenguaje local y el capitalismo transnacional produce.

El siguiente fragmento de un diálogo de *Las chicas del Tres y Media Floppies* (2001), del propio Legom, puede servir también de muestra del efecto de tensión entre el estilo local, preñado de ignorancia e ingenuidad, y las fuerzas transnacionales que gobiernan las vidas de las protagonistas. En este caso, las chicas del Tres y Medio Floppies prostituyéndose en alguna ciudad de frontera, inmersas en un sórdido mundo de nombres esotéricos derivados de la informática, son un perfecto ejemplo del desasosiego que produce la pequeñez local en un mundo global. Nótese también el característico de Legom, que combina, por una parte, la vulgaridad, con abundantes palabras gruesas, insultos, referencias sexuales explícitas y crudas –cargadas de machismo y homofobia– y, por otra, una estupidez grandilocuente y hasta tierna, de tan ingenua:

- ¿Tienes una clave para hablar gratis a cualquier parte del mundo y la usas para hacer llamadas locales?
- Si así lo quieres ver.
- ¿Sólo la usas para llamadas locales?
- No conozco a nadie afuera de aquí. [...]
- A ti que te encanta bailar con extraterrestres. ¿Nunca se te ha ocurrido pedirles el teléfono?
- ¿Como para qué?
- Para hablarles con tu tarjetita, pendeja, para qué más.
- ¿Y qué le diría?

—Lo que quieras. Sólo háblales.

—Bueno, puede ser un buen pretexto para pedirles el nombre. Ya sabes, oye, apúntame tu teléfono, para hablarte alguna vez. No le pierdo la pista nunca a mis amigos. Nunca.

—Pero qué fácil te salió, si para putear no se va a Harvard ni a Gomorra.

—¿Y si no hablan español?

—Y si no hablan español. Y si no hablan español. Ahí sí, ya te llevó la chingada.

—Puedo aprender idiomas.

—¿Tú? Si en cinco años aquí sólo has aprendido lo de “tu foquen dic, machote”. [...]

—También podría hablarle a mi mamá.

—Si no tienes nada de qué platicar con un alemán que te la metió por el chiquis triquis, menos vas a tener algo de qué hablar con tu madre. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, *Chicas* 6)

También las múltiples tramas de *Idiotas contemplando la nieve* (2008), de Alejandro Ricaño, se entrelazan a partir del deslumbamiento consumista sufrido por Bernardita:

Bernardita: Escúchame, escúchame. ¡Escúchame, carajo! Necesito esa cafetera. [...]

(Pausa.)

Adriana: ¿Cuánto cuesta tu cafetera?

Bernardita: Te vale madres.

Adriana: No, no me vale madres. La voy a pagar yo.

Bernardita: No, no, no, la voy a pagar yo, 2 mil pesos mensuales.

Adriana: ¿2 mil? ¿Cuánto cuesta tu chingada cafetera?

Bernardita: 24 mil pesos.

Adriana: ¡24 mil pesos! ¿Por una jodida cafetera?

Bernardita: Pero no es cualquier cafetera, Nana, es una Krups Espresseria Automatic XP 9000.

Adriana: ¿Necesita todos esos nombres?

Bernardita: Así de chingona está. Tiene una pantallita de LCD. (Ricaño “Idiotas”, 72)

No parece desacertado considerar las actitudes de estos personajes, y del público que se ve en ellos reflejado, como una suerte de modernización del «pelado», el pícaro mexicano cuya encarnación más conocida es el personaje de Cantinflas. Roger Bartra afirma que «Cantinflas no sólo es el estereotipo del mexicano pobre de las ciudades: es un simulacro lastimero del vínculo profundo y estructural que debe existir entre el despotismo del Estado y la corrupción del pueblo» (170). Los antihéroes de la dramaturgia de la era de la globalización son pelados de nuevo cuño y les sirven a su autores, que los pintan grotescos por medio del lenguaje, para denunciar el despotismo del

sistema.

Más allá del plano del discurso, también la acción de estos personajes tematiza la relación de los protagonistas con el consumismo. El consumismo periférico, de segunda mano, en el que viven estos personajes, se deriva de una actitud general que Carlos Monsiváis detecta en la clase media urbana de toda Latinoamérica a partir de la segunda mitad del siglo XX:

lo «consumista» es la presunción, en medios de escasez, de reproducir conductas de la prosperidad, y es la posición intimidada que engrandece lo de «afuera», por sentir que al hacerlo no sólo adquiere un producto, sino la psicología que le evita responsabilidades con la sociedad a la que, de hecho, ya no quiere pertenecer. (226)

Nos encontramos, por tanto, ante un tipo de personaje que reproduce conductas de prosperidad «foráneas» y esgrime un lenguaje huero y agresivo en un intento, propio de la tradición picaresca (pelada), de acomodarse a los valores de un sistema que los aliena. Es necesario, sin embargo, tener en cuenta que no se trata ya de la opresión «clásica» de un Estado-nación oligárquico sobre sus ciudadanos más desfavorecidos la que se refleja en este teatro, y que las propuestas de estos artistas «ya no siguen el viejo esquema derecha-izquierda [...] en el que se situaba todo discurso contra-hegemónico». Ahora se cuestionan «‘otros’ centros hegemónicos que ni necesaria ni reconociblemente están situados dentro del territorio nacional» (Rizk 78).

Para Zygmunt Bauman, la imitación de conductas de prosperidad (el consumismo) no significa tanto asumir una cultura ajena (que era la idea que sugería Monsiváis) como perseguir la utopía posmoderna, que es compartida por la humanidad entera en estos tiempos líquidos dominados por la incertidumbre. Bauman denomina la utopía posmoderna y las conductas que esta provoca «actitud del cazador»⁵, y la explica así:

[E]n los sueños contemporáneos la imagen del “progreso” parece haberse distanciado de la noción de mejoras compartidas para empezar a significar supervivencia individual. Cuando uno piensa en el progreso, ya no tiene en mente un impulso por ir hacia delante, sino permanecer en la carrera por todos los medios. (145)

La carrera a la que se refiere el sociólogo es la que provoca la sociedad de consumo con su «énfasis en deshacerse de las cosas» (146) que se hayan quedado atrasadas, fuera de moda, bienes distintos de los que posee y constituyen a la gente «normal». «Si uno no quiere hundirse, debe seguir haciendo surf, y eso implica cambiar de vestuario,

de muebles, de papel pintado, de aspecto y de hábitos –cambiar uno mismo, en definitiva– tan a menudo como le sea posible.» (146) En nuestra sociedad liberalizada e individualizada de consumidores, por tanto, todos somos cazadores en busca de la próxima pieza que nos permita seguir caminando hacia adelante, que nos mantenga todavía en la incertidumbre de estar en la cresta de la ola, de no habernos quedado fuera de la utopía del cazador:

La conciencia del progreso le hace a uno cauteloso, le fuerza a agudizar los sentidos: al oír hablar de que “los tiempos están cambiando”, nos preocupa si nos estamos quedando atrás, si estaremos cayendo por la borda de un vehículo que acelera sin parar, si no encontraremos asiento en la siguiente ronda del “juego de las sillas”. (145)

Demetrius, protagonista de la obra homónima de Legom, es un ejemplo claro de la zozobra que produce el mundo líquido y en continuo cambio que describe Zygmunt Bauman:

—Solo le preocupaba que un día llegara una nueva tecnología, una de esas que aparecen de vez en cuando en la historia de la humanidad y desplazan, así, de la nada, al vapor, o más modernamente, a las burbujitas. —Y entraba en pánico porque no sabía lo que pasaría con su vida llegado el tiempo de los cambios. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, *DEMETRIUS* 8-9)

En el espectador, la sonrisa que provoca la pequeñez e ignorancia de los personajes va acompañada de una cierta sensación de superioridad ante los ridículos disparates que se les ocurren a estos personajes en su intento por mantenerse en la cresta de la ola. Los diálogos, además, llaman la atención por la grotesca y agresiva seguridad con la que se profieren estas descabelladas afirmaciones categóricas. Una segunda apreciación nos lleva a darnos cuenta de que, quizás, nuestra superioridad de espectadores también es grotesca y agresiva, y siembra la duda acerca de si nosotros mismos somos ajenos a la ridícula huida que ha sustituido el concepto de utopía en esta sociedad líquida, y si no son nuestras seguridades disparates semejantes a los de los personajes de la escena.

5. El enfrentamiento con el espectador

En realidad, la forma de representación resulta más significativa que el mundo representado para comprender cómo se crean estas comunidades teatrales. La tendencia dramática que reina en el último teatro mexicano se conoce como narraturgia.⁶ El tipo de «perdedor posmoderno» que nos acercan estas obras tiene más posibilidades de materializarse en una dramaturgia que explota al máximo las

posibilidades de la narración en escena. La presencia de estos entrañables bufones de la globalización en el teatro contemporáneo parece ir sistemáticamente ligada a estas nuevas tendencias en la construcción dramática. Para Beatriz Rizk, «una de las características más notables de las obras que se inscriben, de alguna manera, en la era vigente de globalización es la autopercepción del estado de transnacionalidad en que se encuentran muchos de los personajes, ya sean desdoblados en personaje / narrador, o interlocutor consigo mismo» (82).

En efecto, las nuevas obras están ligadas a la necesidad de poner en escena este género de personajes, los cuales portan un tipo de verdad novedosa y exigen una relación con el público, con el referente social y con el hecho teatral que es distinta de la que puede ofrecer el teatro basado en diálogos puramente dramáticos. En este sentido, Edgar Chías, narraturgista destacado, afirma que, mientras «[e]l drama parte de que el personaje es solamente él[, e]n la narración el personaje puede ser él y el que lo mira, y el que mira al personaje mirar al que lo mira» (16), gracias a lo cual se abren nuevas posibilidades en el espectáculo.

Buena parte de los dramaturgos mexicanos contemporáneos ha coincidido en que la narraturgia es la forma de escritura idónea a la hora de legitimar la subjetividad de un personaje de ficción que comunica su historia al público, superando las limitaciones del drama (en el que el personaje no se dirige directamente al público), evitando que el discurso quede por encima del personaje (como en Müller o el teatro del absurdo o, más recientemente, Rodrigo García o Angélica Liddell) y rescatando a los individuos ficticios de las garras de la abstracción escénica (à la Artaud, Craig, Wilson...) o de la generalización antropológica (recordemos el teatro de Eugenio Barba). Es por esto que Bixler sostiene que «[s]i algo une a estos jóvenes narradores, es su firme creencia en que el mejor detonador del imaginario no es el aparato del espectáculo sino la palabra disparada en un espacio vacío» (2012b, 16). Las primeras líneas de la emblemática *El cielo en la piel* (2005), del propio Edgar Chías, aportan un buen ejemplo de esta forma de escritura:

INSTRUCCIÓN

La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor en favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer.

EN EL COMIENZO...

Tienes que decir la verdad. Hablar. Contarlo. No puedes. Te cuesta trabajo. Respiras y guardas el aliento que se te acaba, que se te escapa por esa herida idiota que es la boca abierta. Pum. Pum. Pum. De la pulsión. Lenta y apagada. Más exactamente pum-pum, pum-pum, pum-pum, a contra

tiempo obstinado. Esperas que te noten. Que te toque. No es tu turno. Respiras y crick en el pecho. Dolor. (2)

Ante esta nueva relación con el público, la narraturgia coloca en el centro de su preocupación la pregunta de quién está contándole qué a quién durante un espectáculo teatral, y por qué. No se cuenta con un espectador que acude a ver un espectáculo de ocio, pero tampoco con un militante convencido al que sermonear. Como explica Legom, al público

hasta hacía unos años le bastaba con no ser directamente adoctrinado, [pero] ahora no quiere escuchar ningún razonamiento, en parte porque esto siempre antecede a la venta de un seguro o un tiempo compartido, en parte porque no creen en la razón como una estrategia suficiente y legítima para calar el peso de la realidad. (Gutiérrez Ortiz Monasterio, «Ruptura» 42)

A este nuevo espectador –que, recordemos, se recluta en buena medida de entre un público asiduo y relacionado con el arte– no se llega ni por el espectáculo ni por la razón, sino gracias a la comunión que se establece en el proceso de poner en pie el espectáculo y reafirmar la identidad del grupo.

Estamos, en efecto, ante una tendencia en el teatro de autor que pone en primer término el carácter procesual de la representación, como explica Óscar Cornago. El nuevo teatro mexicano se inscribe dentro de una “estética de la inmediatez, que busca la frontalidad con el espectador, enfatizar su *estar-haciéndose* procesual y material” (Cornago, 25). Dado que el público ha pasado a formar parte del colectivo artístico, todos los elementos de la construcción dramática surgen de cierta conciencia de creación colaborativa. Sin embargo, no es ya exactamente un teatro de vanguardia estética que busca el efectismo de mostrar el envés de la creación. En palabras de Cornago,

[p]oner de manifiesto los límites de la representación, y por tanto de la propia obra teatral, no es ahora el punto de llegada hacia el que avanza toda la obra [...] sino que se acepta explícitamente como punto de partida previo. La oposición visible entre la dimensión material, física y real de los actores, de los objetos y del propio público, por un lado, y el plano ficcional, por otro, se presenta como arranque de un teatro que reflexiona en torno a los modos de representar (conocer) la realidad y sus distintas formas de percepción, para terminar cuestionando, no ya la posibilidad de representación, sino el propio estatus de la obra teatral. (180)

Una vez más, es Legom el autor más afortunado en esta búsqueda, y su pieza *Sensacional de maricones* (2005) un portento de efectividad

dramática al crear, por medio de dos narradores, la sensación de proceso y comunión con el público. No hay aquí exploraciones de los límites de la obra dramática, sino la creación de los personajes de la historia hecha proceso explícito y frontal en el diálogo de los narradores-personajes.⁷

—Jaimito no has lavado los trastes —dijo doña Mariana.

—Jaimito, te estás acabando muy rápido el clorálex —dijo doña Mariana.

—Jaimito, esas manchotas cafés en tus calzones no se quitan, así que de ahora en adelante los lavas tú —también dijo doña Mariana.

—Espera.

—Espero.

—Oye. ¿Por qué doña Mariana lavaba los calzones de Jaimito, no que él era el muchacho de servicio?

—Haces demasiadas preguntas.

—Buenas preguntas.

—Buenas preguntas.

—¿Entonces?

—Jaimito por una parte era el esclavo de la casa, de pendejo y huevón no lo bajaban, pero por otra parte.

—Por otra parte.

—Doña Mariana no hubiera permitido jamás que Jaime se acercara a su lavadora de burbujitas. (*Sensacional* 6)

En definitiva, al presentar el espectáculo como un proceso que se va construyendo ante el público, se busca hacer del espectador cómplice de una forma de ver la vida y juez de la legitimidad de la representación. Los cambios socioeconómicos han provocado que el teatro de autor deje de ser una actividad capaz de imponerse a sus destinatarios, ni como mercancía de entretenimiento, ni como bien cultural suministrado por el estado. El teatro alternativo ocupa un espacio en el campo cultural cercano a la resistencia partisana, y cada función sirve para reafirmar la legitimidad de su testimonio artístico así como para crear un espacio de comunión para los pelados de la posmodernidad.

NOTAS

1 Acerca de la evolución y características del teatro no profesional en México, consúltese el trabajo de Franco.

2 Se pueden encontrar voces muy críticas con argumentos de distinta índole en los artículos de Tomás Ejea Mendoza y Rubén Ortiz (2012).

3 El tema del personaje perdedor característico del teatro mexicano contem-

poráneo se desarrolla con más profundidad en Vázquez Touriño “Cazador”.

4 Las obras de este autor se citan por los manuscritos que amablemente nos hizo llegar.

5 En relación con la idea de utopía, Bauman señala que «la postura premoderna hacia el mundo era semejante a la de un guardabosque, mientras que la metáfora más adecuada para expresar la concepción y la práctica del mundo moderno es aquella del jardinero» (140). El primero se esforzaría por defender y preservar el «equilibrio natural» diseñado por Dios o la Naturaleza. Ahora bien, el jardinero no piensa así: «da por sentado que no habría orden en el mundo (o al menos en aquella pequeña parte del mundo a su cargo) si no fuese por sus cuidados y esfuerzos continuados», que obedecen a un proyecto preconcebido (140). Sin embargo, si, en su momento, la actitud del jardinero, propia de la modernidad, sustituyó a la del guardabosques, «ahora está cediendo el paso a la del cazador»:

Hoy en día todos somos cazadores, [...] y lo más seguro es que cada vez que miremos a nuestro alrededor veamos a otros cazadores solitarios como nosotros, o a cazadores que se agrupan del modo en que los cazadores suelen hacerlo (141-142).

6 La narraturgia es un fenómeno complejo en cuanto a su delimitación teórica, pero con un lugar claramente definido en la evolución de la dramaturgia occidental de las últimas décadas. Según Andreas Beck, la narraturgia (o teatro narrado, o narración escénica) viene a ser la forma del teatro escrito correspondiente a las prácticas postdramáticas que caracterizó y analizó Hans-Thies Lehmann en su estudio de 2001. El único problema, como advierte Beck, es que el libro de Lehmann no ofrece una sola palabra sobre el teatro que se escribía al mismo tiempo que se desarrollaban las múltiples tendencias postdramáticas: «Lo que Hans Thies Lehmann excluye de su análisis sobre esa clara tendencia de las presentaciones teatrales en los países de habla germana, es lo que su libro no podía darse el lujo de mostrar: la nueva corriente en el teatro escrito» (31). Acerca de este fenómeno en el teatro mexicano, se puede consultar el número especial de la revista *Paso de Gato* 26 (2006).

7 Se encontrará un análisis más detallado de los singulares procesos de la narraturgia de Legom en Vázquez Touriño “Frustración”.

OBRAS CITADAS

Avante, Laura. “Esto no es Romeo y Julieta.” 33 *Muestra Nacional de Teatro. Catálogo*. San Luis Potosí: Conaculta, 2012. 99. Print.

Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía : identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987. Print.

Bauman, Zygmunt. *Tiempos líquidos: Vivir en una época de incertidumbre*. Barcelona: Tusquets, 2007. Print.

Beck, Andreas. "Roland Schimmelpfenning, el desarrollo del postdramatismo." *Paso de Gato* 26 (2006): 31–32. Print.

Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. Londres: Routledge, 1997. Print.

Bixler, Jacqueline Eyring. "Historias para ser contadas: el teatro de Alejandro Ricaño." *Historias para ser contadas: el teatro de Alejandro Ricaño*. Ed. Jacqueline Eyring Bixler. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2012. v–xiv. Print. Antología Frank Dauster 4.

_____. "Historias para ser contadas: La 'narraturgia' en el teatro mexicano contemporáneo". Trabajo presentado en el congreso Paradigmas Interdisciplinarios y Escrituras Múltiples en el Espacio Escénico. Universidad Iberoamericana, México, 2012. Documento Word.

Chavero, Patricia. "Compañía Nacional de Teatro." *Paso de Gato* 49 35–43. Print.

Chías, Edgar. "Historias del falso elefante falso." *Paso de Gato* 26 (2006): 14–16. Print.

_____. *El cielo en la piel*. México: Anónimo Drama, 2004. Print.

Cordero, José Antonio. "La primera pregunta." *Paso de Gato* 36 (2009): 42–43. Print.

Díaz Sandoval, Arturo. "De los productores privados a la organización corporativa." *Paso de Gato* 49 (2012): 60 – 62. Print.

Ejea Mendoza, Tomás. "El Fonca y el estímulo a la creación teatral." *Paso de Gato* 49 45 – 48. Print.

Enríquez, José Ramón. "Los noventa, una década polifónica." In David Olguín (coord.). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/CONACULTA, 2011, 271–81.

Franco, Israel. "El tercer circuito del teatro y las políticas culturales públicas." *Paso de Gato* 49 (2012): 55 – 59. Print.

Gutiérrez Ortiz Monasterio, Luis Enrique. "La ruptura del canon." *Paso de Gato* 26 (2006): 41–42. Print.

_____. *Demetrius o la caducidad*. 2008. Documento Word.

_____. *Edi y Rudy*. 2004. Documento Word.

_____. *Las chicas del Tres y Medio Floppies*. 2001. Documento Word.

_____. *Perros hinchados a la orilla de la carretera*. 2006. Documento Word.

_____. *Sensacional de Maricones*. 2005. Documento Word.

Jiménez López, Lucina. *Teatro y públicos: el lado oscuro de la sala*. México, D.F.: Escenología, 2000. Print.

Milán Carranza, Jovita. "Política teatral del estado mexicano a través del Instituto Nacional de Bellas Artes (panorama histórico)." *Paso de Gato* 49 (2012): 23 – 31. Print.

Monsiváis, Carlos. *Aires de Familia: Cultura Y Sociedad En América Latina*. 3. ed. Barcelona: Anagrama, 2006. Print. Colección Argumentos.

Ortiz, Rubén. "Hacia una etología del espectador (1º Parte)." (R)registromx. N.p., 18 de junio de 2013. Web. 31 Jan. 2014.

_____. "Precariado escénico." *Paso de Gato* 49 (2012): 70 – 71. Print.

Pardo, Luisa, y Gabino Rodríguez. "Lagartijas tiradas al Sol." 33 *Muestra Nacional de Teatro*. Catálogo. San Luis Potosí: Conaculta, 2012. 94–95. Print.

Popova, Elvira. *La dramaturgia mexicana de los años 90 del siglo XX desde la perspectiva de la postmodernidad*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2010. Print.

Ricaño, Alejandro. "Idiotas contemplando la nieve." *Historias para ser contadas: el teatro de Alejandro Ricaño*. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2012. 61 – 112. Print.

Rizk, Beatriz J. *Imaginando un continente: utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano*. Lawrence, Kansas: LATR Books, 2010. Print. (Colección José Juan Arrom ; N. 2-3).

Shevtsova, Maria. *Sociology of Theatre and Performance*. Verona: QuiEdit, 2009. Print.

Uribe, Laura. "Teatro en código." 33 *Muestra Nacional de Teatro*. Catálogo. San Luis Potosí: Conaculta, 2012. 97 – 98. Print.

Valdés Medellín, Gonzalo. "El *show business* en el teatro mexicano." In David Olguín (coord.). *Un siglo de teatro en México*. México: FCE/CONACULTA, 2011, 185–209.

Vázquez Tourino, Daniel. "El cazador cazado: La imagen del héroe en el teatro de Alejandro Ricaño y Legom." *Héroe y antihéroe en las literaturas hispánicas*. Liberec: Technická univerzita v Liberci, 2013. 113–123. Print.

_____. "Frustración magnífica y drama puro: El teatro de Legom." *Latin American theatre review* 47.2 (2014): 63–80. Print.

Villarreal, Alberto. "Largo viaje de fin de siglo a inicio del presente." *Un siglo de teatro en México*. México: FCE, 2011. 316 – 326. Print.

REPRESENTACIÓN DEL PODER A TRAVÉS DE LA ALEGORÍA E IRONÍA EN *SOMBRA NADA MÁS* DE SERGIO RAMÍREZ

Daniel Nemrava
Palacký University Olomouc

Partiendo de la tesis de que la *alegoría* es uno de los instrumentos retóricos claves capaces de crear relaciones entre una situación socio-política y el lenguaje (Avelar 2000), podríamos apoyar la idea de que, en su sentido más amplio, se trata de uno de los mejores medios, junto con la ironía, para representar la relación entre la política y la literatura. En este caso concreto, tales modalidades ayudan a explorar la estrategia narrativa de Sergio Ramírez en la novela fragmentaria *Sombras nada más* (2010) y analizarla como un discurso narrativo “desmitificador”, es decir, una deconstrucción de la utopía sandinista, y como un juego con últimos léxicos (Rorty 1989) de la reciente historia nicaragüense.

En otra ocasión, analicé los avances actuales en el estudio de la alegoría subrayando que la crítica moderna centra su atención sobre todo en su plasmación a nivel lingüístico, destacando uno de sus problemas fundamentales: la relación arbitraria entre el significante y el significado (Nemrava 2013). Como se sabe, el *topos* de la alegoría se rehabilita en los tiempos modernos a partir de *El origen del drama barroco alemán* (1928) de Walter Benjamin y se suele interpretar como una de las formas claves para el conocimiento del mundo, como un método epistemológico de validez universal. Benjamin atribuye a la alegoría las cualidades propias de la escritura al decir que la alegoría “no es una técnica gratuita de producción de imágenes, sino expresión, de igual manera que lo es el lenguaje, y hasta la escritura” (155). Para Benjamin, la alegoría es un “esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, sólo inalienable a éste en cuanto que es algo fijado: imagen fijada y signo que fija al mismo tiempo” (177). Siguiendo esta línea, Craig Owens explora el vínculo entre la alegoría y el arte

contemporáneo a través del juego con la reproducción de imágenes y a través de las manipulaciones a las que los artistas someten esas imágenes con el propósito de vaciarlas de su resonancia y su significación. Owens observa que sus imágenes “profieren y difieren simultáneamente una promesa de significado; solicitan a la vez que frustran nuestro deseo de que la imagen sea directamente transparente en su significación. Como consecuencia, parecen extrañamente incompletas –fragmentos o ruinas que deben ser *descifradas*” (34). Y concluye que la alegoría “se ve atraída coherentemente hacia lo fragmentario, lo imperfecto, lo incompleto –una afinidad que halla su expresión más global en la ruina, que Benjamin veía como emblema alegórico por excelencia” (34). El estudioso checo Petr Málek distingue dos niveles de funcionamiento para la alegoría. Por una parte, un nivel de significado en el que la alegoría es válida como un mero signo donde se manifiesta extraordinariamente el principio de lo arbitrario; por otra parte, tendríamos un nivel de meta-significado, donde la alegoría resulta ser una expresión del estado existencial de la tristeza, de la melancolía (58). Según Málek, de la escritura en la modernidad

quedan sólo unos signos dispersos, desparramados, restos de un texto escrito que había sido destruido, ruinas de una arquitectura remota, una escritura fragmentada –a la vez sagrada e inaprehensible– y su sentido, es decir, un sinnúmero de significados que podemos descifrar / construir, un sentido que puede ser sólo arbitrario y así fragmentario. (73, traducción mía)

La fragmentación o discontinuidad a la que alude Málek está relacionada con el hecho de que la alegoría es frecuentemente aprovechada en la literatura contemporánea como un instrumento para expresar la crisis y la derrota histórica. Y corresponde a observaciones de Benjamin de primeras manifestaciones de las vanguardias que habían empezado a tematizar el problema de la crisis de la lengua (de la palabra), es decir, la crisis del conocimiento.

La imagen inversa de la alegoría es, para Paul De Man, la *ironía*. Se trata, según él, de dos caras de la misma experiencia temporal: la ironía en el sentido de la estructura sincrónica y la alegoría como un modo sucesivo. De este modo, la alegoría nos puede ayudar a reconstruir el camino que en el sentido inverso traza la ironía (De Man 226). Víctor Bravo entiende la ironía “como percepción del mundo en su dualidad” (87). Siguiendo con la idea de Bravo, los ironistas contemporáneos “ven la ironía no sólo como una estrategia retórica ni sólo como una actitud subjetiva de un autor, sino, fundamentalmente, como un estado del mundo: si lo real es una construcción siempre es posible percibirlo desde la negatividad, y desde esta perspectiva se coloca el pensamiento

irónico" (89). Rorty apunta que la ironía se vincula al cuestionamiento de la realidad asumida, a la duda. Llama ironista a quien cumpla tres condiciones:

1. Tenga duda radicales y permanentes acerca del léxico último que utiliza habitualmente; 2. Advierta que un argumento formulado con su léxico actual no puede ni consolidar ni eliminar esas dudas; 3. En la medida en que filosofa acerca de su situación, no piensa que su léxico se halle más cerca de la realidad que los otros, o que esté en contacto con un poder distinto a ella misma. (91)

La conciencia irónica pone en cuestión la jerarquía por medio de la parodia que podemos considerar, según Bravo, como "discurso desmitificador, desde lo colectivo, de las élites del poder. [...] La parodia es reescritura destructiva: desmonta y niega los valores del modelo en el mismo acto en que lo afirma e, incluso, le hace homenaje" (117). Por su parte, la alegoría puede ser considerada como una figura constructiva y trascendente. Mientras que la ironía (parodia) opone y excluye, la alegoría incluye y combina. Considero la parodia o lo grotesco como variantes de la expresión de la conciencia irónica. Dentro de estas coordenadas podemos leer algunas obras claves de la literatura latinoamericana a partir de los "políticos" años 70, es decir, dentro de la modalidad en el sentido del cuestionamiento del "léxico último" y, al mismo tiempo, como un discurso narrativo "desmitificador".

En la "reconstrucción" del pasado reciente en la novela *Sombras nada más*, su autor confesó que se había inspirado en un pasaje de las memorias de Bioy Casares en el que Borges ataca sin misericordia a Flaubert. Este clásico francés, según Borges, utilizaba una técnica de escribir errónea, puesto que de principio a fin de la obra reflejaba la realidad de manera demasiado detallada. Borges prefería a Henry James, quien prestaba oído solamente al principio de la historia para terminarla soltando riendas a su propia imaginación. Ramírez asemeja ambos puntos de partida, es decir, el "método Flaubert" por un lado y, por el otro, el "método James", al proceso creativo de sus propias obras y a la adaptación de temas históricos (Aguirre 122). En el caso de las novelas *Castigo divino* y *Margarita, está linda la mar*, el autor partía de un minucioso estudio de archivos y documentación de datos históricos reales que conforman el telón de fondo de la ficción histórica. Por el contrario, durante la escritura de la novela *Sombras nada más* se inclinaba por el segundo método.

La novela en cuestión puede ser caracterizada como una "reconstrucción metahistórica": la historia del personaje histórico es reconstruida a base de discursos de supuestos documentos policiales, interceptaciones telefónicas, correspondencia y testimonios. El autor confiesa que la mayoría de los datos los había inventado o modificado

(Aguirre 121). La totalidad del material (pseudo)documental y del “archivo” le sirvió como medio para evocar la atmósfera en tiempos de la descomposición del régimen de Somoza y la ambiciosa meta de abordar la ambigüedad y complejidad del tema del “poder” que acompaña a Ramírez desde el principio de su carrera política literaria. A base de su experiencia en la novela simula, a su manera, el trabajo de archivo con fuentes primarias tematizando así la manipulación de la información, de grabaciones policiales secretas, es decir, de textos que se convierten en herramienta del poder, ofreciendo así una visión más compleja y profunda del concreto momento histórico.

La historia de la novela se basa en un hecho episódico real ocurrido al protagonista, figura histórica, Cornelio Hüeck (Membreño Palacios 2010), un alto secretario estatal y político durante el gobierno del último dictador de la dinastía de los Somoza, Anastasio Somoza Debayle. En los años setenta, Hüeck era presidente del Congreso Nacional y, sin duda, figuraba entre los hombres más poderosos del país. Era responsable, p. ej., de la manipulación de las elecciones de 1974 a favor de Somoza o figuraba como autor del asesinato del importante intelectual opositor Pedro Joaquín Chamorro (1924-1978), esposo de la futura presidenta del país, Violeta Chamorro (1990-1997). En 1977, a causa de las intrigas en los círculos del gobierno, se retira. Durante la sublevación contra Somoza en la primavera de 1979, mientras defendía su villa cerca del pueblo de Tola al suroeste del país, fue capturado por los sandinistas y condenado por un tribunal popular a muerte por fusilamiento. La especificidad de este tribunal consistía en que los respectivos casos se valoraban según la respuesta del público a la defensa del acusado. Si éste lograba llamar la atención y divertir suficientemente a los espectadores, se le recompensaría con aplausos. Si el aplauso no llegaba, el reo sería ejecutado, como fue el caso del secretario. Hüeck, que en la novela se llama Alirio Martinica, como personaje ficticio actúa con un perfil moral ambiguo. No se le conecta con ningún rasgo de carácter marcadamente negativo. La versión ficcional se presta a su posible lectura en tanto que reflexión del tema de los síntomas del poder y de la ambición de grandeza que, generalmente, engendran el mal (Ricoeur 242). Esta historia funciona como un medio para desvelar el carácter absurdo de la situación provocada por dicha ambición.

Representación del poder en el juego textual

La estructuración del relato se basa en la combinación cronológica y retrospectiva de la narración, con la alternancia regular de planos temporales. Eleje temporal básico está constituido por el tiempo de la captura, el interrogatorio y la ejecución pública del protagonista por los sandinistas,

alternando con analepsis: la mirada hacia el pasado del protagonista, al tiempo de su adolescencia, a la carrera política durante el régimen del dictador Somoza, hasta los acontecimientos que condujeron a su destitución y retiro forzado de la alta política. Dicha línea narrativa significativa finaliza con el epílogo, refiriendo desde la propia perspectiva del protagonista sus últimos momentos, anteriores a su ejecución. Con regularidad, el primer eje narrativo alterna con los capítulos estilizados en declaraciones del héroe o de los testigos, recortes de periódicos o informes anuales, reportes, cartas y transcripciones de interceptaciones telefónicas y registros o actas judiciales. Aparentemente, esta línea del relato forma un contrapunto “objetivo” (texto constativo – noesis) a la perspectiva subjetiva del personaje ficcional (texto performativo – poiesis) y contribuye al dibujamiento externo de la imagen del sujeto y del contexto histórico. Sin embargo, en el capítulo “Las llamas del delirio” la carta de un personaje ficcional al autor empírico confirma el juego del autor con el lector en el marco de la función verídica de los textos en cuestión que participan del mundo ficcional. Dicha línea puede ser leída como un “inocente” juego paródico a la reconstrucción histórica por la ilusión creada mediante la simulación de la construcción de sus modelos en forma de mundos posibles.¹

El código de la parodia lo encontramos, p. ej., en el capítulo “Extraños en la noche”, que es una transcripción ficcional (pre-texto paródico) de la conversación telefónica entre el protagonista y los representantes del sandinismo en la época cuando aquél todavía ejercía el cargo de secretario de Somoza. La conversación se desarrolla sobre la base de un acontecimiento real. En diciembre de 1974, en medio de una fiesta celebrada por la élite local y con la presencia de algunos políticos y diplomáticos, fue asaltada una importante residencia por algunos guerrilleros del FSLN. El texto del capítulo está conformado solamente por el diálogo telefónico, en el cual Martinica intenta intervenir sin éxito en ayuda de su antiguo compañero de clase, en ese momento propietario de la residencia. Sin embargo, el efecto de su intervención, pese a ser desde la posición del poder, es nulo:

A.M.: Llamo para ver cuál es la condición de los rehenes.

S.D.: ¿Vos sos fantoche, o qué?

A.M.: Debería tener la cordura de expresarse con un poco más de respeto en momentos tan delicados.

S.D.: Te lo digo porque aquí llamé José Somoza, en nombre de su hermano, y con él estamos negociandolas condiciones para liberar los rehenes.

A.M.: De eso me alegro mucho.

S.D.: Pero a vo no te mencionó ni por sombras, no sabe nada de tus llamadas, por eso te digo, ¿cuál es tu vela en este entierro? (Ramírez 310)

Este diálogo lo leemos en el modo irónico como parodia de las transcripciones de interceptaciones telefónicas, es decir, de los textos utilizados a fin de parodiar las estructuras jerárquicas, en nuestro caso, de estructuras del poder del régimen de Somoza. El texto implica que los diálogos de los negociadores tuvieron en realidad un desarrollo y nivel diferente. Al mismo tiempo, en el diálogo el protagonista es ridiculizado y humillado. Un sujeto (el líder de los sandinistas), por medio de la ridiculización, muestra su superioridad y poder sobre el otro (Martinica), quien es, paradójicamente, uno de los hombres más poderosos del país. El protagonista es señalado como el payaso del líder, inmiscuyéndose inapropiadamente en un juego serio. El mencionado fragmento del diálogo es uno de los ejemplos de reflexión sobre el tema del poder a través del modo irónico, donde el autor descubre el movimiento del centro de gravedad del poder. El juego irónico con el texto, la simulada (ficcional) transcripción de la interceptación telefónica, es uno de los ejemplos de la relativización del “léxico último” que lleva a los poderosos a la impotencia. Con referencia a la teoría de Rorty (1989), podemos interpretar la novela como deconstrucción del “léxico último” del discurso en cuya creación Ramírez participaba, esto es, creaba verdades “metafísicas” luego ironizadas en la novela.

A través del secretario Martinica podemos asomarnos a la vida privada del dictador Somoza, cuya autoridad también padece la carnavalización. El aparentemente insignificante “caso de la piscina” que ocurre durante la fiesta se convierte en el centro de atención cuando se transforma, años más tarde, en un tema importante durante el proceso judicial al protagonista. Se trata de un accidente íntimo que le sucedió al líder nicaragüense, mientras se estaba tomando un baño con sus amigos más íntimos y en cierto momento no contuvo las heces. Ninguno de los testigos encontró el coraje suficiente para salir del agua, lo que supuso ser condenados a sufrir con el líder toda esta humillación tragicómica. El suceso le costó posteriormente la carrera a Martinica, ya que Somoza sospechaba que había sido él quien rompió el pacto de silencio y posibilitó la construcción del proceso denostoso.

Este episodio representa al dictador Somoza de manera carnalesco-grotesca. Pasa a ser una metáfora del régimen y la imagen alegórica de la época: representantes importantes y amigos rodean en la piscina al obeso líder, cuyo apestoso excremento, símbolo de la gula, de la mezquindad y la ruina, contamina el agua, mientras todos los presentes quedan petrificados por el miedo. La piscina se convierte en un pozo negro y en una hedionda tumba del régimen en descomposición. La última versión de la declaración prestada por unos de los acusados durante el proceso popular ilustra el carácter grotesco del acontecimiento: “Todo lo que estoy contando no es más que la verdad, papito, y no me podés

desmentir, vos estabas metido hasta el pescuezo dentro de esa piscina, no te atreviste a moverte una sola pulgada mientras aquello avanzaba y te llegaba al borde de la boca, imagínense, con todo lo que Somoza come” (Ramírez 394). El éxito de la representación de este episodio grotesco finalmente decide sobre la culpa o la inocencia de los acusados. Cuanto más conmovedor el espectáculo, mayor posibilidad de conservar la vida.

Al escoger el discurso paródico, el autor desvela la ambigüedad de las visiones utópicas que intentaron realizar los sandinistas por medio de la lucha contra la dictadura y luego adoptando el modelo socialista cubano. Los sublevados no son presentados como héroes claramente simpáticos y, gracias a la ironía, su imagen cambia hasta formar una escena grotesca que de la pluma del escritor, antiguo coautor del sueño socialista nicaragüense, ahora revela todas las debilidades posibles y la cara oculta del victorioso avance de las unidades del FSLN. En la novela, el golpe de estado perpetrado por los guerrilleros sandinistas se reduce al interrogatorio y a la ejecución, en otros términos, solamente a un episodio marginal de la historia moderna nicaragüense. Sin embargo, el autor relativiza el mito sobre los revolucionarios pacíficos que rechazan la violencia respetando los derechos fundamentales, es decir, el derecho a un juicio justo. En el caso del protagonista, el interrogatorio es solo un pretexto para conseguir la información y, sobre todo, el tiempo para preparar el proceso judicial popular y la posterior ejecución.

Ramírez refleja justamente aquellos aspectos del poder definidos por Balandier en su estudio de las relaciones sociales (1970). Es consciente de la imposibilidad de suprimir la asimetría en las relaciones sociales, de lo imposible que resulta la consecución del ideal de igualdad social en una sociedad homogénea coherente. No se trata de una desigualdad social, sino de un tipo de divergencia en las relaciones intersubjetivas (Ver la analogía del modo irónico). A través de la metaficción histórica, el autor ilustra cuán fuerte es la ambición de grandeza, de heroísmo y posteriormente de poder que automáticamente seduce a su abuso. Balandier enfatiza que el poder contribuye a la desigualdad y es característico de la existencia en la sociedad (1970). Otro aspecto del poder ya mencionado es su ambigüedad que oculta algo que se acerca a lo sagrado. Aquel deseo de heroísmo lo relacionamos con la ambición de grandeza o de poder. Volviendo a Ricœur, el hombre es sometido al mal y el poder es su mayor oportunidad. Para el filósofo francés el poder y el mal no se excluyen cuando habla del mal político en es sentido de la locura de la grandeza, “es decir, la locura de lo que es grande: ¡grandeza y culpabilidad del poder! [...] Entonces el hombre no puede eludir la política, so pena de eludir su propia humanidad” (242). En la novela asistimos al dilema de si es admisible vincular el poder con el mal o si la independencia de ambos en realidad es factible. Indagamos

si, en el contexto de la revolución nicaragüense, es posible concebir el conflicto en las coordenadas de la conocida dicotomía amigo-enemigo (Schmitt 2001), en el marco del concepto de la autonomía política en tanto que sistema independiente normativo, es decir, entender este conflicto independientemente de las categorías del bien y del mal. Para retratar al personaje, el autor parte de varios puntos de vista. De ahí que no sea posible caracterizar al protagonista solamente a partir de las antinomias moral/amoral, bueno/malo, etc.

Drama alegórico del poder apestoso

Por medio del discurso narrativo, Ramírez logró abordar el complejo proceso en el cual la embriaguez de poder se desborda desde los altos mandos hasta la gente común, sorprendida por esta nueva situación y su nuevo papel en ella, alterada su inocente rutina cotidiana. La narración, estilizada mediante el modo irónico, elucida perfectamente el lado psicológico del acontecimiento, convirtiéndose el poder en la fuerza que prospera por doquier, en una sombra que hasta hacía poco era el privilegio de solo algunos y que se extiende rápido:

Todos los ojos se quedaron pendientes del escenario. Tal vez una tocesita por allá, un llanto de un tierno por acá, ni una palabra de ofensa, ni un solo muera, ninguna altanería. Pienso yo que quietud tan apacible se debía a la claridez de cabeza de los presentes acerca del poder tan grande que habían recibido, que es el poder de mandar a alguien a la tumba con sólo mantener quietas la manos. (388-389)

Como si la imagen del “poder apestoso” de la dictadura de Somoza, simbolizada en el incidente de la piscina, se convirtiera analógicamente en la imagen de la sombra que se extiende, que abruma y al mismo tiempo contamina con su oscuridad atractiva, con su imprevisibilidad y energía negativa que despierta emociones y los más bajos instintos. En el discurso narrativo de Ramírez, el foco irónico de este proceso se descubre en un acontecimiento contrario, paradójico. El poder que, según las expectativas, debe incitar una ola de violencia representa el silencio, el desinterés, hasta cierta rigidez críptica. Así, durante su defensa, el acusado Alirio Martinica es testigo de un silencio casi agónico y cuanto más intenta divertir al público con su espectáculo, más recurre a una risa espasmódica, aplaudida por él mismo. Encara, a saber, la pena de muerte “sentenciada” por el silencio y el desinterés del público:

Risas no hubo, sólo caras duras, como labradas en piedra. [...] Entoces cambió la manera de reírse. Era ahora una risa desaforada que le venía desde las tripas, y mientras recorría el tablado de ida y de vuelta,

aplaudiéndose, cada vez más a la carrera, oiga lo que decía: ¡ Es cierto que yo estaba metido dentro de esa piscina hasta el pescuezo! ¡Es hoy el día y no se me quita el tufo por más que me baño y me baño! Vengan esos aplausos! ¡Arriba esas palmas!, volvía a reírse de la misma manera infame, pedía de vuelta los aplausos, pero era como si implorara delante de una pared muda que sólo dejaba pasar aquel murmullo de abejas impacientes, hasta que alguien gritó: ¡Ni siquiera la vergüenza le da, al muy inmundo! Y luego alguien más: ¡Ya bájenlo, que aburre! [...] Lo llevaron a fusilar en calzoncillos y camisola. (397-398)

Gracias a la lectura alegórica, emerge ante nosotros sobre un escenario improvisado el *teatrum mundi* y, tal como sucede con la escenificación medieval donde desfilan los pecadores, aquí comparecen los representantes del régimen y descubren su inmoralidad y miseria. La imagen alegórica ya es evocada bajo el lema de la novela sobre la Fortuna que muestra al poeta la fuerza y el poder, el triunfo y la caída, del trovador medieval francés, Philippe de Rémi. En su súbita y tragicómica caída, Alirio Martinica despierta la compasión de un personaje humillado, a pesar de ser representante del régimen represivo.

El discurso narrativo de Ramírez no utiliza la estrategia del efecto de desdoblamiento del personaje, donde el sujeto crea su *alter ego* y observa y comenta a distancia su propia historia tragicómica (Berg 2002). Ya no es la óptica de un narrador autorial bajo la cual observamos este teatro, sino que lo es por medio del testigo del suceso, en quien se manifiestan rasgos del narrador impersonal. Tampoco encontramos en el héroe un monólogo interior que evaluaría la situación, ni actitud ideológica o proclamación alguna. Solo asistimos a la actividad exterior mediante su conciencia o las observaciones externas de otros personajes. El colorido discurso narrativo nos ofrece una completa imagen del protagonista, representado, a partir de varios puntos de vista subjetivos y objetivos, como hombre controvertido y polémico. Martinica es solo un actor y, como se demostrará, muy malo. Se encuentra en medio de un juego basado en reglas racionales aunque variables, ofreciendo diferentes salidas. En la narración, el “territorio de lo político” está bien definido, sin embargo, se da también como espacio para diferentes combinaciones basadas en la cantidad de textos que en el modo irónico destacan por su ambigüedad. Martinica junto con otros personajes participa del “Teatro de la Historia”: es la historia de la última fase del clan de los Somoza hasta los acontecimientos de 1979, hechos que condicionan el destino del protagonista. Este destino no está en sus manos, solo le ha sido asignado un papel en él que no comprende plenamente y que hasta la tragicómica ejecución es incapaz de aceptar. La imagen alegórica de Philippe de Rémi se completa con el lema del epílogo del poema de Constantino Cavafis sobre el intervenir de los dioses en el destino del hombre. El público,

enmudecido y sin entender, también asiste al espectáculo, por el cual es, por la voluntad de la Fortuna/dioses/autor, discretamente atraído.

NOTAS

1 Según Doležel, se entiende por la inocencia de la ficción su carencia de valor verídico frente a textos históricos. En afinidad con la teoría de los actos de habla performativos de Austin, contraponemos las obras de “poiesis” (texto performativo con ausencia de una valoración verídica) y “noesis” (texto constativo con el requisito de una valoración verídica): “El texto histórico debe tener función verídica para construir mundos posibles que sirven de modelos del pasado. Mientras que la *poiesis* ficcional crea un mundo posible que no existía antes del acto de escribir, la *noesis* histórica utiliza la escritura para construir mundos posibles: modelos del pasado que sí existieron antes del acto escritural.” Lubomír Doležel, *Fikce a historie v období postmoderny* (Praha: Academia, 2008) 50.

OBRAS CITADAS

Aguirre, Erick. *Subversión de la memoria. Tendencias en la narrativa centroamericana de posguerra*. Managua: Centro Nicaragüense de Escritores, 2005.

Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.

Balandier, Georges. *Anthropologie politique*. Paris: Presses universitaires de France, 1969.

Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.

Berg, Edgardo H. *Poéticas en suspenso. Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2002.

Bravo, Víctor. *Figuraciones del poder y la ironía. Esbozo para un mapa de la modernidad europea*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1997.

De Man, Paul. *Blindness & insight; essays in the rhetoric of contemporary criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.

Málek, Petr. *Melancholie moderny*, Praha: Dauphin, 2008.

Membreño Palacios, Chéster Iván. “Cornelio Hüeck”, *La prensa* (Marzo 2010), online, Internet, 4 de mayo de 2014. <http://www.hueck.blogspot.com/>.

Nemrava, Daniel. *Entre el laberinto y el exilio: nuevas propuestas sobre la narrativa argentina*. Madrid: Editorial Verbum, 2013.

Owens, Craig. “El impulso alegórico. Hacia una teoría del postmodernismo”. *Atlántica. Revista de las Artes* 1 (1991): 32-40.

Ricœur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife: UNAM, 1999.

Rorty, Richard. *Contingencia, ironía y solidaridad*, Barcelona: Paidós, 1989.

Schmitt, Carl. *Teólogo de la política*. México: FCE, 2001.

ESTUDIOS

LAS TRANSFORMACIONES DEL DIABLO Y SU RELACIÓN CON EL GRACIOSO EN EL TEATRO DEL SIGLO DE ORO

Simon Breden
University of Nottingham

La figura del demonio es una presencia constante en el teatro del Siglo de Oro español. Está claro que esta figura ejerce una enorme fascinación sobre el ser humano, algo que queda evidenciado en la seducción del perenne mito fáustico, del hombre que eligió sellar un pacto con el diablo, y en las palabras de uno de los primeros en fijarse en el personaje, A.A. Parker: “Para cualquiera que se tome seriamente al demonio, éste ejerce una fascinación peculiar, que deriva de una combinación de misterio y de miedo” (10-11). Sin embargo, debemos entender de qué modo se articula esta fascinación sobre el escenario, y cómo el público teatral debe entender el demonio. El personaje ha sido estudiado extensamente, desde su rol con las evidentes connotaciones religiosas hasta su simbología dentro de la conciencia social, para llegar a la conclusión de que esa presencia, principalmente en los Autos Sacramentales y Comedias de Santos, se usa para inspirar una mezcla de terror y risa en el espectador tal y como nos indica Julio Caro Baroja: “El demonio produce terror. El demonio produce risa. Lo mismo pasa con sus secuaces” (*Brujas* 99). Considero que aún se puede profundizar más en el aspecto grotesco-cómico de la figura sobre el escenario.

Con esto en mente, este artículo no plantea una lista exhaustiva de las apariciones del demonio en el teatro del Siglo de Oro, ya que tal y como nos indica José Manuel Pedrosa, “no hay todavía, en cualquier caso, ningún tratado de conjunto, exhaustivo, total, acerca de la presencia del diablo en la producción literaria que nos han legado los Siglos de Oro, seguramente porque su documentación es —por abundante— prácticamente inabarcable, y porque es difícil que el diablo no asome,

por activa o por pasiva, tras cualquiera de sus recodos" (citado en Tausiet 68). Por lo tanto, este trabajo pretende examinar, centralmente, una selección de obras clave para entender la presentación del diablo ante el espectador, y su relación escénica con la figura del gracioso: *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua; *El condenado por desconfiado* atribuido a Tirso de Molina,¹ *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca; *El antecristo* de Lope de Vega y *El anticristo* de Ruiz de Alarcón. Mi intención es analizar los textos desde la perspectiva de un director de escena o profesional del teatro, aplicando la visión de la práctica teatral como método de análisis desde el comienzo para llegar más claramente a un entendimiento de la realidad práctica a la hora de construir la relación entre dos personajes de modo comprensible ante el público.

El elemento de la práctica teatral que vengo persiguiendo a través de la investigación es la contribución más novedosa al debate acerca de la figura del demonio en el Teatro del Siglo de Oro. Sin embargo, cabe recordar que el personaje del Demonio en el Siglo de Oro ha sido ampliamente estudiado. La crítica del Siglo XIX, por lo general, tal y como nos indica Robert Pageard, se dedica a establecer las conexiones entre *El mágico prodigioso* de Calderón y sus influencias sobre el *Fausto* de Goethe, como sería el caso de los trabajos de A. Fernández Merino (1881) y A. Sánchez Moguel (1881) (165). Más allá de esto, sin embargo, a pesar del atractivo escénico del personaje, éste no ha sido analizado de un modo sistemático, y casi todos los investigadores han lamentado esa falta de interés académica. Podemos trazar una clara línea de investigación instigada por A.A. Parker en su artículo "La teología sobre el demonio en el drama Calderoniano" (1959), una provocación que recoge Cilveti para su libro *El demonio en el Teatro de Calderón* (1977), que se encarga de enumerar todas las Comedias y Autos del dramaturgo en las que aparece el Demonio o figura análoga (40-1). El siguiente eslabón en la cadena es el ángulo fáustico que adopta Sigmund Méndez con *El mito Faustico en el drama de Calderón* (2000), de nuevo con un enfoque en Calderón que de algún modo excluye a otros dramaturgos, a pesar de que toma en cuenta evidentes precursores e influencias tales como *El esclavo del demonio* y *La gran columna fogosa*. Por último, Natalia Fernández Rodríguez ha escrito un trabajo que abarca un corpus más amplio de obras y autores con *El pacto con el diablo en la comedia barroca* (2007). También se han publicado numerosos artículos² que aclaran aspectos teóricos y prácticos del demonio en las obras a las que me refiero. El objeto de este trabajo, sin embargo, es ver como se ha afianzado la figura del demonio como una presencia física hasta nuestros días, y de qué modo se caracteriza esa apariencia física. El planteamiento de este artículo toma como partida que el demonio es eminentemente una figura bufonesca, o queda claramente ridiculizado, a pesar de las apariencias, en todas sus intervenciones en el teatro del Siglo de Oro.

El historiador Ronald Hutton nos explica que “the sixteenth century is a great age for the devil” (citado en Hamilton), como punto álgido de la obsesión por la figura del mal. En cuanto a la literatura española, José Manuel Pedrosa nos indica que “El diablo fue uno de los personajes que más protagonismo tuvieron en la literatura española de los Siglos de Oro. Como ejemplificación del mal absoluto o como caricatura ridícula de sí misma, como inspirador de los peores terrores y de las carcajadas más desinhibidas” (citado en Tausiet 67). Cervantes era igualmente consciente del potencial sugestivo del diablo y de los demonios, como muestra el encuentro entre Don Quijote y un grupo de comediantes en la Segunda Parte de *Don Quijote*, Capítulo XI:

[...] estorbóselo una carreta que salió al través del camino, cargada de los más diversos y estraños personajes y figuras que pudieron imaginarse. El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio [...] Señor, nosotros somos recitantes de la compañía de Angulo el Malo; hemos hecho en un lugar que está detrás de aquella loma, esta mañana, que es la octava del Corpus, el auto de Las Cortes de la Muerte, y hémosle de hacer esta tarde en aquel lugar que desde aquí se parece; y por estar tan cerca y escusar el trabajo de desnudarnos y volvernos a vestir, nos vamos vestidos con los mismos vestidos que representamos [...] (115-16).

Aparte del interés que puedan despertar estos comentarios sobre las posibles condiciones de representación teatral de la época, con la compañía viajando de pueblo en pueblo haciendo varias representaciones al día durante la festividad del Corpus, también parece esconder un pequeño guiño humorístico entre comediantes y profesionales del teatro, entre el mismo Cervantes y Lope de Vega. Más tarde el “feo demonio” de la carreta declara: “y yo, de demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles” (117). Si consultamos el Auto Sacramental de Lope de Vega, *Las cortes de la muerte*, veremos que el personaje del diablo en este Auto tiene un papel de lo más anecdótico, con una sola intervención de peso. El indudable protagonista del Auto, y por consiguiente del Capítulo XI de la Segunda Parte de *Don Quijote* lo representa la Locura, también descrita como un diablillo: “quiso la suerte que llegase uno de la compañía, que venía vestido de bogiganga, con muchos cascabeles, y en la punta de un palo traía tres vejigas de vaca hinchadas; el cual moharracho, llegándose a don Quijote, comenzó a esgrimir el palo y a sacudir el suelo con las vejigas, y a dar grandes saltos” (117). En un principio, estamos ante un bufón, o un loco, pero enseguida tanto don Quijote como Sancho perciben a un demonio, o “el demonio bailador de las vejigas” (117):

- Señor, el Diablo se ha llevado al rucio.
- ¿Qué diablo?- preguntó don Quijote.
- El de las vejigas- respondió Sancho. (118)

Prosigue a hacer que Don Quijote se caiga de su caballo y robar el rucio de Sancho, comportándose de forma análoga a su personaje en el Auto, robándole todo el protagonismo al demonio y supuesto primer actor de la compañía de Angulo el Malo. No parece que sea un accidente elegir la figura alegórica de la Locura como elemento desestabilizante en *Don Quijote*, y una figura que por otra parte se ha visto ligada muy de cerca al demonio sobre el escenario. Huerta Calvo nos indica que el Loco como personaje surge en efecto del demonio: “el loco o bufón procede del infierno y encarna generalmente las fuerzas del mal” (149). Este conocimiento ya le ofrece al hipotético actor/director una clave a la hora de subir este personaje a la escena, ya que la equivalencia entre bufón y demonio nos hace leer al personaje de otro modo y requiere una modificación en el código de interpretación. Sin embargo, debemos primeramente entender qué camino ha recorrido el demonio desde figura que inspira terror a figura de mofa. En primer lugar, nos podemos remitir a las llamativas definiciones de palabras asociadas con demonio y diablo que aparecen en el Diccionario de Autoridades. Por un lado nos presenta la definición más convencional: “Diablo: Nombre general de los Ángeles arrojados al abysmo, y de cada uno de ellos, que significa lo mismo que Adversario, calumniador y tentador” (DA). Lo curioso no es esto, sino las dos páginas dedicadas a diminutivos o palabras desarrolladas a partir de Demonio y Diablo (diabla, diabladas, diablar, diablazgo, diablazo, diabiedad, diablencia, diablesa, diablímen), o frases hechas, o expresiones que incluyen la palabra diablo, como por ejemplo “Hubo una de todos los diablos” (DA). En todas estas definiciones aparece la frase “Es voz inventada y jocosa” (DA), jocoso asimismo queda definido en el mismo diccionario como “alegre, festivo, chancero” (DA). Sorprenden tantas chanzas alrededor del Adversario, calumniador y tentador, y es evidente lo extendido que quedan las mofas en el uso común del lenguaje. El mismo Diccionario no puede evitar ironizar en su definición de “Demonichucho: Demonio de mala y despreciable formación, aunque no hai ninguno de buena. Es voz inventada y jocosa” (DA). El desarrollo de la lengua muestra las creencias y constantes sociales, y por tanto la figura del demonio queda retratada en el lenguaje como bufonesca.

Reduciendo a los términos más sencillos, el demonio tiene la función de desatar el conflicto y mostrarle a los protagonistas de las obras, y por consiguiente al público, aquello que está prohibido. Sin embargo, debemos de tratar de entender cómo se escenifica tal conflicto, y cómo interpretamos al demonio en escena. Aunque Méndez, hablando de

El mágico prodigioso, nos avisa que “no puede olvidarse que [...] en la ortodoxia cristiana el demonio posee una realidad metafísica más allá de los hombres, y el teatro de Calderón es, en última instancia, más teológico que psicológico” (267), debemos recordar que un actor en escena no puede trabajar con conceptos teológicos, o por lo menos no en un presente tan marcado por la metodología de actuación psicológica creada por Stanislavski. De hecho, el programa de mano de *Damned by Despair* (2012), montaje británico de *El condenado por desconfiado* representado en el National Theatre londinense, incluye un artículo escrito por Robin Anderson (s.p.) analizando a Paulo y Enrico desde la perspectiva de un psicoanalista, aproximación que indudablemente ayudó a los dos actores a encarnarse en sus respectivos personajes. El mismo Méndez después concede que “lo que contemplamos en el drama es una psychomachia, una batalla que se gesta en el alma de los hombres [...] no puede dejar de atenderse el carácter psicológico que ésta posee, junto con sus propios significados morales y religiosos” (270). Al final en este caso los dos conceptos equivalen a un mismo resultado dramático, indistintamente de si concebimos, por ejemplo, la figura alegórica del ‘Apetito’ en *El diablo mudo*, al servicio de Lucifer, como un impulso psicológico o un símbolo del vicio.

Lo innegable es que el elemento sobrenatural que plantea la presencia del demonio en el Siglo de Oro requiere una respuesta del director, actor y productor para que el público vea en escena, en efecto, a un demonio. A veces la ilusión puede resultar tan real que hasta los actores se confunden, como queda célebremente recordado en una representación del *Doctor Faustus* de Marlowe:

Certain Players at Exeter, acting upon the stage the tragical storie of Dr. Faustus the Conjurer; as a certain number of devels kept everie one his circle there, and as Faustus was busie in his magicall invocations, on a sudden they were all dasht, every one harking other in the eare, for they were all perswaded, there was one devell too many amongst them; and so after a little pause desired the people to pardon them, they could go no further with this matter; the people also understanding the thing as it was, every man hastened to be first out of dores. The players (as I heard it) contrarye to their custome spending the night in reading and in prayer got them out of town the next morning (181).

Alucinación colectiva o estrategia de marketing, lo cierto es que volvemos a percibir la magnética presencia del diablo en esta anécdota.

Lo primero a esclarecer sería el aspecto que debería de tener el diablo en escena. A esto no solamente me refiero al vestuario, sino a toda la caracterización que su aspecto pueda requerir y el impacto que pueda tener sobre su comportamiento. Si, según Parker, entendemos a

la cabeza y gran rabo" (*Obras VIII* 463). De hecho, en general el Diablo de los Autos Sacramentales es el Diablo con cuernos que tanto conocemos. En *La creación del mundo*, Lope nos presenta un Luzbel vestido "*con cota y faldones y tocado de diablo*" (289). En un principio parecerían ser vestuarios diseñados para inspirar terror pero también cabe la posibilidad de que esos mismos vestidos estrafalarios y arlequinescos inspiraran risa, tal y como vemos en otras representaciones del demonio en arte y arquitectura, y cómo nos apunta el Padre Robert King: "Towards the high middle ages the devil was seen as a figure of fun. In a lot of churches we see grotesque gargoyles. Are they scary or are they amusing? A tongue being stuck out" (citado en Hamilton). Huerta Calvo nos recuerda que "El origen demoníaco de la figura del bufón es un tópico que los autos reiteran con insistencia" (157), y su artículo conecta al diablo con figuras alegóricas subsidiarias al demonio, tales como el Mundo, el Deleite, o el Apetito. José de Valdivielso, especialista en el formato del Auto Sacramental, en su pieza quizás más célebre *El hospital de los locos, o Farsa sacramental de la locura*, sitúa en un manicomio a una serie de figuras lideradas por un Luzbel también presentado como figura de la locura: "*Salen Luzbel, la Gula, el Género Humano, con capirotes y afectos de locos, y los demás locos también*" (85), claramente estableciendo un equivalente entre locura e infierno tal y como indica Huerta Calvo. En este caso el infierno se convierte en la enajenación del Alma al verse en un manicomio y rodeada de tales despropósitos: "Luzbel: ¡Loca está, tapalatán!" (102). El proceso de burla ya se había establecido en la tradición teatral anterior a Tirso o Calderón según Pedrosa: "su proceso de trivialización y de caricaturización se había iniciado con fuerza ya en la edad media" (citado en Tausiet 70). Podemos observar este proceso en el *Colloquio de Selvagia* de Joan de Vergara, fechada por Pedro Cátedra y Emilio de Miguel en 1559 (255), en la que aparece muy brevemente un diablo invocado por el nigromante Morisco para prestar ayuda mágica a la protagonista Selvagia. Habiendo dirigido el texto para una lectura ensayada (Teatro Juan del Enzina, Salamanca, 13 diciembre 2013), queda patente que es imposible interpretar a este Demonio como una figura seria, o terrorífica. En primer lugar, no exige ningún precio por sus servicios: en todo caso al estar al servicio de un nigromante morisco e infiel, podemos asumir que el autor nos distancia de preocuparnos por la seguridad de las almas de los protagonistas. Al carecer de contrapartida, su presencia se reduce a la de un bufón con dos lances puramente cómicos. En el primero, Selvagia se sobresalta con su aparición, exclamando "¡Jesús!" (71) a lo que el Morisco malhumorado la reprende: "¡Aya, no dexter / Iesux por nada que ber, / qu'enojado a Belxabú / y echado todo a perder!" (71). Una vez obtenida su ayuda, el nigromante concluye su invocación, de nuevo en clave cómica:

Moro: Andad, prexto, prexto, en brevedad,
 encoméndame a Mahoma.
 ¡Extar quedo! ¡Qui ti toma?
 ¡Xux, biliaco, cominad! (72).

Resulta imposible tomarse muy en serio esta situación con el castellano precario de nuestro Moro, y el pequeño gag visual de absoluto control sobre el demonio invocado, obligándole a pararse al hacer mutis para luego echarle de escena con el insulto “biliaco”. Está claro que el autor elabora un juego escénico con el público con objeto de reducir y humillar al demonio, compartiendo con la audiencia ese aparente disfrute de poder jugar con el maligno. También puede resultar irónico el hecho de que el autor juegue con la tradición Cristiana de que Mahoma se encuentra en el infierno, y la ironía del musulmán que emplea al demonio como mensajero con su profeta. En cualquier caso, no hay nada en esta escena que se asemeje al terror, ya que hasta el susto que sufre Selvagia resulta cómico.

Sin embargo, quizás el ejemplo más claro y que indica que el demonio puede ser objeto de burla lo encontramos en el hecho de que sea el objeto de burla del género del entremés. Podemos ver esto claramente en dos de estas piezas cortas, *La cueva de Salamanca* de Cervantes y *El dragoncillo* de Calderón. Las dos piezas tienen una estructura parecida en la que la mujer de la casa organiza una fiesta en una ausencia del marido, y para conseguir sacar a los convidados de la casa, el allegado desconocido (el Estudiante en la obra de Cervantes y el Soldado en la de Calderón) se inventan una invocación demoniaca para justificar la presencia de más gente en la casa, obligados a disfrazarse de demonios para engañar al marido que vuelve inesperadamente. Aunque no estamos ante demonios reales sino fingidos, hay burlas dirigidas a los ritos de invocación, al igual que la parodia en *La Celestina* (Rojas 292), y a los diablos en sí, todo ello presentado en contextos de exceso y pecado: principalmente la lujuria y la gula campean a sus anchas en estas obras. Tanto los Autos como los Entremeses, aunque tengan sus estructuras y reglas particulares, tienen claros puntos de conexión con las comedias de corral. Por ejemplo, la figura del Sacristán “en los célebres entremeses de sacristanes” (Huerta Calvo 172), tomado casi enteramente de la obra de Cervantes, reaparece como Sacristán Tembleque en *El pleito que tuvo el demonio con el cura de Madridejos*, una obra de tramoya que trata de una posesión y exorcismo escrita en colaboración por Vélez de Guevara, Rojas Zorrilla y Mira de Amescua.

Al igual que los personajes de los entremeses deben transformarse en diablos para efectuar su engaño, el Demonio es un maestro de disfraces. Por ejemplo, en *El pleito que tuvo el demonio con el cura de Madridejos* aparece

como Muchacho “de negro, con lentejuelas de plata” (VV.AA.,130) y que se describe a sí mismo como “La primera luz del aurora” (131) en aparente referencia a Lucifer: Javier Aparicio Maydeu nos explica que se trata de “indumentaria frecuente del Demonio” citando la obra *Los dos amantes del cielo* de Calderón: “*Salen en dos elevaciones dos personas, una vestida de negro con estrellas*” (citado en Domínguez Matito 495). Nada más comenzar *Fray diablo y el diablo predicador*⁴ “salen dos DEMONIOS vestidos a su modo” (Lope de Vega, *Obras II* 191). Cuando el segundo demonio comienza sus enredos, reaparece en escena pero es invisible a los demás personajes, vestido “en su hábito” (194) que parecería confirmar que el demonio aparece con su aspecto más diabólico mientras prosigue a susurrar al oído de sus víctimas. Una vez que se le aparece el niño Jesús, dando un giro hacia la comedia al obligar al demonio a deshacer todo lo malo que ha hecho a lo largo del primer acto, vuelve a entrar en escena “como fraile” (200). El Demonio de *La gran columna fogosa* también trata de engañar con apariencia de Santo, apareciendo ante Efrén y Fausto “en hábito de ermitaño. / Efrén: O es santo o es gran varón” (Lope de Vega, *Obras IX* 257). También en *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina el Demonio engaña a Paulo apareciéndose ante él “en lo alto” (*Condenado/Ninfa* 150) y como ángel: “*Quitase EL DEMONIO la túnica y queda de ángel*” (152). Estas versiones del diablo coinciden en sus tentativas de emplear el lenguaje de la santidad para embaucar, tal y como debate Agustín de la Granja: “Su aparición tiene lugar en sentido vertical, pero no ascendiendo rápidamente ‘desde el infierno’ por la consabida trampa, según los viejos cánones, sino bajando *majestuosamente* desde el nivel más alto del tablado [...] la artimaña tiene su razón de ser en tanto que el diablo pretende, con ello, crear la confusión” (87). Incluso en *Fray diablo*, aunque esté trabajando por el bien de la iglesia y con un engaño autorizado por el mismo Jesucristo, el demonio se disfraza de fraile para poder así convencer con mayor facilidad. Julio Caro Baroja coincide en identificar el engaño y la ubicuidad del disfraz Santo del demonio: “en la leyenda de don Teodosio aparece el diablo engañador [...] en forma de religioso grave [...] El jesuita Alonso de Andrade cuenta el de un caballero que estuvo a punto de suicidarse el año 1643 en Madrid, tentado por un demonio vestido de ermitaño, y en la vida de fray José de San Benito [...] se cuenta también como aquél viajó en compañía de un ermitaño infernal” (*Arquetipos* 56-7). El demonio es el maestro de las apariencias, y a menudo se esconde en la aparente santidad para iniciar sus enredos.

El demonio mantiene sus apariciones en varias formas más allá del falso fraile, la túnica de llamas o de estrellas. En general, este poder de transformación está más presente en las Comedias que en otros formatos como el Auto Sacramental, donde el demonio no esconde su naturaleza

y por lo tanto no tiene que transformarse para engañar. El caso más evidente de transformación es el de *El mágico prodigioso* y su primera aparición está diseñada para despistar: “Sale el DEMONIO, de Galán” (66). Durante el primer acto con los enredos de Floro y Lelio no se describe su apariencia exacta, pero sí la percepción de los demás:

Lelio: Ap.	Un bulto sale de ella, a lo que puedo distinguir.
Floro: Ap.	Gente se asoma a él que entre sombras veo. [...]
Lelio: Ap.	El negro bulto se arroja ya desde el balcón al suelo (92).

En su próxima aparición, en la que sale empapado por la tormenta, el demonio nos informa que se presenta ante Cipriano “en forma desconocida / de la que otra vez me vio” (104), lo cual sugiere por lo menos un cambio de apariencia, caracterización y vestuario, o incluso que sea interpretado por otro actor. En su próxima aparición, vuelve a ser una figura borrosa para Lelio: “Un hombre deste aposento / iba a salir: como vio / gente, embozado volvió / a retirarse” (115). Por fin, reaparece en su verdadera forma al final de la Comedia para desentrañar sus propios engaños: “un disforme monstruo horrendo / en las escamadas conchas / de una sierpe sale [...] *el DEMONIO en alto, sobre una sierpe*” (170). La capacidad de transformación del Demonio queda patente, indicando las necesidades de puesta en escena que requieren una solución para guiar claramente al espectador a través de los enredos de la obra.

El Demonio en el teatro por lo tanto aparece de monstruo, fraile, sombra, ángel o muchacho, pero vale la pena detenerse en las menciones del demonio como galán tanto en *El mágico prodigioso* como en *El esclavo del demonio*: “Sale el DEMONIO vestido de galán, y llámase ANGELIO” (113). En cuestiones de aspecto físico, el Diccionario de Autoridades nos ayuda a imaginárnoslo: “Se dice también del que está vestido de gala, con aseo y compostura” (DA). Evidentemente, la primera imagen del Demonio es una de elegancia. Francisco Ruiz Ramón nos define la figura del galán en el teatro del Siglo de Oro,⁵ apuntando que “son las figuras claves de toda intriga” (138), descripción que claramente aplica al demonio que no hace más que engañar e intrigar. El galán sería además el primer actor de la compañía según Arellano (100), lo cual encajaría con la descripción de Cervantes del primer actor demonio de *Las cortes de la muerte*. Además, según Christophe Couderc, se identifica el término con un hombre joven: “Es llamado ‘Galán’ el personaje masculino que se diferencia, por su juventud, de los viejos o barbas” (citado en Casa

157). El demonio de Mira de Amescua y Calderón, en este caso, es un joven apuesto, carismático y atractivo. Desde luego, si nos remitimos al Diccionario de Autoridades, la equivalencia Galán-atractivo es marcada: “El hombre de buena estatura, bien proporcionado de miembros y airoso en el movimiento” (DA). Sin embargo, claramente el galán al uso protagonizaría una historia de amor, como sugiere de nuevo el Diccionario de Autoridades al definir “también el que galantea, solicita o logra alguna mujer” (DA) y encarnaría valores tales como “valor, audacia, generosidad, constancia, capacidad de sufrimiento, idealismo, apostura, linaje” (Ruiz Ramón 138), evidentemente ninguno aplicable al demonio con lo cual, ¿cómo se llegó a mezclar al demonio con el galán? En relación a esta nueva visión de un demonio que no es mitad-hombre y mitad-bestia sino totalmente humanizado e incluso un tanto refinado, Ronald Hutton explica que:

The urbane devil first appears in the Renaissance and post that. There's an interest in the psychology of the Devil for the first time in a big way and that leads through to the nicer, kinder, more civilized devil of modern times: the devil as a gentleman, the polished devil, the devil as the equivalent of the debauched aristocrat or the confidence trickster that fits a smoother kind of society, and he's the devil of today (citado en Hamilton).

Ciertamente, el demonio de *El esclavo del demonio* encaja en la visión del embaucador, un engaño que tanto don Gil como Lisarda están a punto de vislumbrar con su clara sensación de algo que no encaja: “Don Gil: Temor extraño he sentido. / Alma, ¿quién hay que te asombre? / ¿Cómo temes tanto a un hombre / si al mismo Dios no has temido?” (113); “Lisarda: ¿Sólo a un hombre tanto temo / que ni es monstruo ni gigante?” (117). Como sus ojos solamente ven a un hombre, se queda en una sensación de miedo indefinida. A pesar de las claras pistas que Angelio nos da (diseñadas más para la identificación del personaje por parte del público), “Angelio: Soy tu amigo, / aunque he sido tu enemigo / hasta ayer. [...] que en gracia de Dios me vi, / y en un instante caí / sin que pudiese jamás / arrepentirme” (113-14), don Gil se adentra en el engaño: “Angelio: Si aprender nigromancia / quieres, enseñarla puedo, / que en la cueva de Toledo / la aprendí, y en esta mía / la enseño a algunos” (114). Aparte de la fama de embaucadores que pudieran tener la mayoría de los nigromantes de la época, incluyendo al personaje histórico Georg Faustus,⁶ este no es ningún nigromante sino el mismísimo diablo. Sin embargo, a diferencia de los Autos anteriores o *El condenado por desconfiado*, este demonio no se presenta ante el público antes de comenzar sus enredos. La presentación del odio hacia la humanidad se retrasa hasta el tercer acto cuando por fin Mira deja el público a solas con el Demonio, que se descubre con toda su saña: “Angelio: Soberbia fiera

soy, nada perdono; tres partes derribé de las estrellas / para que al coso deste mundo bajen. / Heridas tengo, y por vengarme dellas / coger no puedo a Dios, que está en su trono, / y me vengo en el hombre, que es su imagen" (165). Hasta la consumación del pecado de don Gil, el Demonio mantiene una apariencia externa plácida que le convierte, para Valbuena Prat, en uno de los demonios más divertidos del Siglo de Oro: "Es el Mefistófeles, compañero, a la vez con dominio y con campechanería. En este aspecto es la más animada figura del demonio en nuestro teatro. El único carácter que con las diferencias inevitables, puede llamarse "el Mefistófeles español" (215). Ciertamente, Angelio resulta gracioso, principalmente al quitar hierro a los pecados más graves: "Angelio: vivo espantado / de lo poco que has gozado / gustos de juegos y damas" (114). Vemos este compañerismo hasta en la regañina juguetona acerca de la lujuria de don Gil: "Angelio: Y pues que tienes amor / a Leonor, aunque es incesto, / haré que la goces presto" (115). Es imposible pensar en expresar la admonición sobre el incesto como una crítica ya que es el punto de enganche que permite al demonio entrar en escena, en el momento en que don Gil expresa su pensamiento prohibido:

D. Gil: [...] por gozar de ti, Leonor,
daré el alma.

(Sale el Demonio vestido de galán, y llámase Angelio)

Angelio: Yo la aceto (113).

Tampoco carece de un humor negro el intercambio con Lisarda:

Lisarda: La muerte le quiero dar.

(Apúntale la escopeta)

Angelio No tiene qué prevenir,
que, si no puedo morir,
¿cómo me podrás matar?

Lisarda: ¿Viste un hombre?

Angelio: A un hombre vi,
que no ha de ser hombre más.

Lisarda: ¿Qué ha de ser?

Angelio: Tú lo verás (117).

Tras leer la cédula firmada en sangre, Angelio responde con su ya característica dicharachera: "Angelio: Pues, ea; / maten hombres esas manos, / porque entre cuerpos humanos / la primera lición se vea" (118). A pesar de vestirse de Galán, a este Demonio le cuesta evitar un

tono ligero e humorístico que indudablemente servía para hacerse más atractivo ante el público, buscando una cercanía y complicidad.

El Demonio galán de Calderón no resulta tan inmediatamente ameno como el de Mira de Amescua. Es un Demonio más serio, que nada más entrar amenaza a Cipriano en un aparte: “Demonio: no has de llegar a alcanzarla, / que yo te la esconderé” (*Mágico* 66). La derrota dialéctica del demonio puede resultar más o menos graciosa (evidentemente hay una satisfacción en ver perder a un ser malévolo que buscaba hundir al héroe). Sin embargo, lo cómico de este Demonio surge a través de su asociación con los Graciosos de la obra, Moscón y Clarín. El Diccionario de Autoridades nos ofrece la definición más extendida del Gracioso,⁷ como “el que en las comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene” (*DA*). Llama la atención que la encarnación del mal se pueda asociar directamente con lo festivo y lo chistoso. Ruiz Ramón nos explica que el gracioso es “contrafigura del galán pero inseparable de él” (140), y Huerta Calvo apunta su parentesco con el Loco y el bufón, al igual que el demonio: “el teatro español ofrece un muestrario no menos rico de la bufonería histriónica [...] en la que destacan [...] el *Gracioso* (figura central de la comicidad en la comedia lopesca)” (150). Después de su segunda aparición ante Cipriano tras el naufragio, parte de escena con su víctima, dejándonos solos con los graciosos. Clarín le dice a Moscón:

Clarín: [...] aquel terremoto ha reventado
algún volcán, que mucho azufre he olido.
Moscón: Que es el huésped a mí me ha parecido (112).

Sin embargo, las bromas no terminan aquí. Durante la escena de la firma de la cédula, Clarín se esconde para ver qué quiere decirle a solas a Cipriano. El Demonio, claro, se percata de esto: “Demonio: *Ap.* Poco importa / que Clarín se haya quedado” (126). Tras mover el monte y la firma en sangre, en un golpe de humor el Demonio realiza otro truco de magia, cumpliendo a Clarín a media frase, como quien produce un conejo de una chistera: “Demonio: [...] en una cueva encerrados, / sin estudiar otra cosa / hemos de vivir entrambos, / sirviéndonos solamente / a los dos este criado (*Saca a Clarín*) / que curioso se quedó” (130). Clarín, evidentemente, no se alegra de ser descubierto: “Clarín: *Ap.* ¡Oh nunca yo me quedara” (130). Sin embargo, el culmen cómico de la relación Clarín-Demonio llega al comienzo del tercer acto, cuando el Demonio le interrumpe tratando de conjurar para saber qué está pasando entre su amada Livia y su rival Moscón: “Clarín: atended a mis lóbgos conjuros: / montes... Demonio: Clarín, ¿qué es eso?” (135). Hastiado del

gracioso, dos veces tiene el demonio que mandarle que le deje en paz: "Demonio: Deja aqueas locuras, / y en lo intrincado de esas peñas duras / asiste a tu señor [...] / que solo quiero estar"; "Ya digo que me dejes, / y que con tu señor de mí te alejes" (136). Mefistófeles también tiene que castigar a los graciosos de *Doctor Faustus* por distraerle con sus intentos de conjuración: "Mefistopheles: How I am vexed by these villains charms! / From Constantinople have they brought me now / only for pleasure of these damned slaves" (93). Aunque el Demonio se esfuerce por dejar atrás sus raíces cómicas, parece que le persiguen en la forma del Gracioso, un tipo de personaje que comparte su mismo parentesco y le arrastra a lo más zafio.

Vemos otro ejemplo en la conexión gracioso-demonio en *No hay cosa como callar* de Calderón de la Barca, obra en la que ni siquiera aparece el diablo en persona. Ángel Valbuena Briones nos explica que en la obra "encontramos una relación del mito de Fausto con el de la leyenda de Don Juan" (citado en Lope de Vega *Obras II* 997), poniendo la obra en línea con otras aquí estudiadas. En este caso, justo antes de que Don Juan consuma la violación de Doña Leonor, el gracioso Barzoque se da cuenta de que algo no encaja:

Barzoque:	¿Qué dieras, señor, por verla?
Don Juan:	Diera el alma.
Barzoque	¡Caro precio! (1011).

Acto seguido, Barzoque empieza a asustarse: "Barzoque: ¿Cómo no miedo / si cuando ofreces el alma / te la hallas en tu aposento / en fe de que aceptó / la palabra el diablo? [...] Pacto / ha sido explícito, es cierto" (1011). Por los mismos crímenes, sabemos que el Don Juan de *El burlador de Sevilla* es arrastrado al infierno, pero es el criado gracioso el que se percató de esta circunstancia. A pesar de que Valbuena Briones enfatiza que con la ausencia de un demonio y un pacto "la venta del alma se plantea [...] pero procurando no darle trascendencia" (997), el gracioso parece volver a mostrar su parentesco teatral con el demonio al darse cuenta de la existencia de un pacto aunque Don Juan se resista a creerlo y como ha estudiado Bruce Wardropper: "Sin saberlo, don Juan ha vendido el alma al diablo" (705).

La imposibilidad del Demonio de escapar de sus familiares más indeseables es aún más notable en ambas versiones de una misma historia, tanto *El antecristo* de Lope de Vega como *El anticristo* de Ruiz de Alarcón. En ambas obras, la figura central es el Anticristo, o Titán en la versión de Lope de Vega. Su origen demoníaco queda patente en el título, pero vale la pena repasar su descendencia maldita. Si tomamos la obra de Lope como punto de partida, ya que en teoría es la primera de las dos

obras (Morley y Bruerton la fechan probablemente en 1613-15, mientras que la obra de Ruiz de Alarcón aparece en escena en 1623, lo cual en cualquier caso no es una prueba al cien por cien de su posterioridad), nos encontramos con un Anticristo en plena crisis de identidad apareciendo *"solo, vestido de pieles"*: "Titán: ¡Cielos! ¿Quién soy? ¿Quién me gobierna y manda?" (15). En esto aparece la Luna, evidente símbolo de locura y posible emisario infernal, que trata de aclarar su ascendencia:

Luna: Escucha, bestia feroz,
opuesto del mismo cielo [...]
Tú naciste en babilonia,
de tan bajo nacimiento [...]
Desde el día que naciste,
un espíritu perverso,
de los expulsos de Dios,
se apodera de tu cuerpo. [...]
Te llamarán Antecristo,
hijo propio del Averno;
quédate, bestia espantosa;
apártate, monstruo horrendo;
y ¡ay de la tierra; que siembras
en ella mortal incendio!" (16-19).

La Luna parece dejar bastante claro que estamos ante un ser poseído o endemoniado, y Titán no logra tomar ningún aviso de las palabras que ha oído: "Titán: Pero ¿qué temo, / si soy quien gobierna y manda / todo el poder del infierno? / Yo soy Dios, esto es sin duda" (19-20). La presentación de Ruiz de Alarcón es análoga y presenta la misma información, pero en vez de la Luna, es la madre del propio Anticristo el que le revela su ser, apareciendo juntos en escena: *"Salen el Anticristo, vestido de hierba, y su Madre, de pieles"* (12). Este Anticristo, sin embargo, parece ser más premeditado en sus empeños: "Anticristo: En falsas leyes y opiniones vanas / anegaré la tierra, el mar y el viento, / intimidando que yo soy el Mesías / que prometieron tantas profecías" (18). Acto seguido, asesina a su propia madre y se pone manos a la obra. En ambos casos, queda patente el rol de Adversario que ejerce de protagonista, por lo tanto situándole en la línea de los demonios del Siglo de Oro.

Lo llamativo, sin embargo, de estas obras de espectáculo y Tramoya es la cercanía al Gracioso que exhibe este personaje. Al ser el protagonista, o Galán, necesariamente el Gracioso gravita hacia él, como indicaba Ruiz Ramón. En ambos casos, el primer personaje, o uno de los primeros, con quien se encuentra el Anticristo es precisamente el Gracioso. En el caso de Lope de Vega, es el primer personaje, y el efecto cómico de su primera conquista en la tierra es evidente:

Titán: Yo soy
quien al mundo vida doy
a quien la gente esperáis.
Baulín: ¡Oh, que blasfemia! [...]
Que seréis loco recelo.
¿Qué dios sois, el sol, la luna? (22)

Queriendo confirmar el poder de su interlocutor, Baulín le pregunta:

Baulín: Pues decid, ¿Cómo se llama
María, que es mi mujer?
Si lo acertáis quiero ver,
y el crédito de su fama.
Titán: Necio, María es su nombre.
Baulín: ¡Voto al sol, que lo acertó! (23)

La primera demostración de poder y de magia de Titán es un puro chiste, y le humilla ante el público, quedando ridiculizado nada más comenzar la obra. Además, hemos de recordar que la Luna (locura), que Baulín incluso mienta, precede al encuentro entre dos personajes nacidos de la figura del Loco, y aunque no sea un Demonio al uso, obedece las mismas reglas.

La escena análoga de Ruiz de Alarcón tiene la misma función. Balan ve llegar al Anticristo con auténtico asombro:

Elías falso: ¡Hombres, Ya vino el Mesías!

(Vase)

Balan: ¿Quién hay que no se alborote
con lo que está sucediendo?
¡Voto a mí, que va rompiendo
el aire como un virote!

[...]

Señor, en efecto ¿es él
el verdadero Mejía?

Anticristo:

Sí, Balan.

Balan

¿Mi nombre sabe?

Judío I

El demonio se lo dijo.

Anticristo:

¿Dúdaslo?

Balan

Ya yo colijo
que en quien tanto poder cabe
que endevina el pensamiento
y sin conocerme el nombre
me sabe y arroja un hombre
como bala por el viento,

es el divino Mejía,
 prometido al pueblo hebreo.
 Anticristo: ¿Créelo así?
 Balan Así lo creo.
 Anticristo Pues con esta empresa mía
 que en la mano te retrato,
 quedas por mío.

(Pega la palma de la mano derecha con la de Balan, y él muestra en ella esta señal: P)

Balan ¿Qué es esto?
 ¡Voto a Moisés, que me ha puesto
 en la mano un garabato
 que borrallo es por demás! (24-25).

Como primer converso al culto del Anticristo, Balan deja bastante que desear empleando un lenguaje popular (Mejía, endevina), y quejándose por la marca que le deja en la mano. Sin embargo, la culminación cómica de la relación transcurre en el segundo acto, en el que Balan piensa que puede volar al igual que su falso Mesías, pero cae hiriéndose de gravedad: "Balan: ¡Ay de mí! / El Mesías no es mesías; / decirlo vos, piernas mías, / pues por creerle, os perdí" (60). Así le encuentran los santos Cristianos de la obra, y convenciéndole a convertirse al Cristianismo, sanan sus piernas. En esto, reaparece el Anticristo:

Anticristo: Pues ¿cómo, infame judío,
 tan fácil y desleal
 me has quebrantado la fe?
 Balan Porque con la cruz cobré
 lo que no con tu señal.
 Anticristo Todas fueron trazas mías por probar tu
 pecho impío.
 Balan Pues vuélvome a ser judío,
 y adórote por Mesías (65-6).

A partir de este momento, Balan se pasa la obra reconvirtiéndose una y otra vez entre Judaísmo y Cristianismo para deleite del público. Resulta curioso tanto esfuerzo en la conversión de alguien que confunde la religión con las apariencias, como apunta un soldado Cristiano en el tercer acto: "No está el serlo [Cristiano] en el vestido" (90), recordando al disfraz santo tan extensamente empleado por el demonio. Las relaciones Titán-Baulín y Anticristo-Balan llegan a la misma conclusión, que es reducir al Anticristo, un ser soberbio que trata de usurpar un rol que no es suyo (al igual que Lucifer), a los términos más zafios posibles para poder reírse de él. No en balde el Diccionario de Autoridades define la

locura “disparate, desatino y necedad grande” (DA). El Padre Robert King explica que “the devil is flawed” (citado en Hamilton), y Méndez subraya que “para proseguir en su lucha, el demonio, el gran Engañador, se engaña a si mismo con la ilusión de que alguna vez logrará la victoria absoluta” (277). En ninguna obra queda más clara la soberbia cegadora que raya en lo absurdo y que está inspirada por el Demonio, que en las dos versiones de la historia del Anticristo.

En este artículo hemos visto algunos de los aspectos físicos del Demonio en escena, pero a esta examinación habría que añadir una visión de la técnica escénica, o tramoya, tan clave en la presentación del personaje. Javier Rubiera enfatiza por qué el demonio se hizo tan popular como figura dramática: “la transformación (de los cuerpos y de las cosas), la posibilidad de alterar las formas, el continuo juego con unos signos en cambio perpetuo. Esa posibilidad, diabólica, de que las cosas pueden ser otras, de que cualquier elemento se pueda cargar y descargar semánticamente de modo mágico, es algo también nuclear en la esencia del teatro” (citado en Domínguez Matito 318). El Demonio, como recurso escénico, solamente funciona por su conexión a lo físico y lo terrenal, al igual que el Gracioso, y de algún modo su atractivo sensorial queda plasmado en su deseo de fomentar los pecados. El Demonio anima a los personajes a sentir lujuria, a comer y a beber en exceso, a matar y a exaltar su propio orgullo, y como espectadores también quedamos invitados a compartir esas tentaciones. Sin el apoyo sensorial, esta vía de comunicación con el público no quedaría clara y el Demonio resultaría un fantoche sin el menor poder de persuasión. Rubiera subraya que “el demonio sabe manejar a las mil maravillas, y siempre con el permiso divino, algo que es consustancial a la cosmovisión de la época barroca: el engaño de los sentidos” (citado en Domínguez Matito 318). Sin embargo, el aspecto del Demonio y sus entradas en escena nos remiten a lo sobrenatural expresado a través de técnicas de lo más artificiosas —sería muy complicado operar pescantes sin que se vean las cuerdas, muy difícil voltear un bofetón sin que se vean los goznes, e imposible observar a alguien entrar y salir de un escotillón sin saber que lo único debajo del escenario es la estructura del tablado. De algún modo, estas obras quieren conectar con el terror que inspira la idea del demonio, o del mal, a través de sus poderes, tales como volar y transformarse en formas horribles. Sin embargo, la técnica también nos distrae de estos poderes que evidentemente no son reales —por muchas anécdotas acerca de públicos asustados y hasta que los mismos actores creyeran ver diablos de más en *Doctor Faustus*; y por mucha suspensión de la incredulidad que ejerzamos, nadie creería de verdad estar viendo al mismísimo Demonio en persona en escena, mucho menos en el Siglo XX-XXI. La técnica escénica nos distancia de la obra y nos convierte

en observadores críticos, riéndonos del Demonio y de sus engaños, incrédulos ante los errores de los protagonistas, y planteándonos nuestra posición en relación a las tramas fantásticas ante nuestros ojos. Hemos visto a ese demonio en proceso de constante transformación, engañando en forma de ángel y luego convertido en bestia horrenda, pero como Aparicio Maydeu subraya con referencia a *Las cadenas del demonio* de Calderón, también “el público se ha reído [...] por un momento se han sentido espectadores de una escena de entremés o de comedia burlesca, y el caso es que han visto todos que el Demonio no es tan fiero *como lo pintan*” (citado en Domínguez Matito 498-9). La lógica vía de investigación futura sería constatar cómo profesionales del teatro contemporáneos han respondido ante el reto del personaje a la hora de subirle a la escena ante un espectador moderno, encajando el precario equilibrio de terror y humor que encarna el Demonio en estas obras.

“Este trabajo ha sido elaborado en la Universidad de Salamanca durante una estancia financiada por la Cátedra de Altos Estudios del Español, adscrita al Campus de Excelencia Internacional / Studii Salamantini /”.

NOTAS

1 Alfredo Rodríguez López-Vázquez ha estudiado el caso de la autoría de *El condenado por desconfiado* y *El burlador de Sevilla*, ambas obras atribuidas a Tirso, en sus ediciones para Cátedra.

2 Véase entre otros los trabajos de Valbuena Prat (1956), Wardropper (1983), de la Granja (1989), Gómez-Villegas (2006), González Fernández (en Ibañez 2005, Domínguez Matito 2012), McKendrick (en Diago y Ferrer, 1991), Moreno Mendoza (2010), Oliveira (2010), Alcázar (2010), Rice (en González et al, 2010), Garrot Zambrana (2010), Rodríguez López-Vázquez (2011), Aparicio Maydeu (en Domínguez Matito, 2012), Rubiera (en Domínguez Matito, 2012).

3 Dado que hay una continuidad de pregunta y respuesta en el diálogo con Eva, podemos asumir que el mismo actor encarna a Lucifer y a la Serpiente, y no que haya un segundo actor interpretando a la Serpiente (aunque no es imposible). ¿Propone el autor un cambio de vestuario o de caracterización, una transformación dentro o fuera de escena?

4 Claude Chauchadis examina la autoría de esta obra en su artículo *El honor, la religión y el mercader. Estudio comparativo de dos comedias de santos: Fray diablo y el diablo predicador, El diablo predicador y mayor contrario amigo*. Alfredo Rodríguez López-Vázquez también ha examinado este aspecto de la obra en *Epitheatro, hipotheatro y metateatro en el Siglo de Oro*. Ambos coinciden en que Lope de Vega probablemente no sea el autor de la obra.

5 El estudio clave sobre la figura del Galán sería la obra de Couderc (2006).

6 Harry Levin nos describe a este personaje en términos poco halagüeños:

"The disreputable name and vagabond career of an actual Georg Faust can be traced from one German university to another, sceptically pursued by accusations of charlatanism and suspicions of pederasty" (130).

7 Esta figura ha sido ampliamente estudiada, entre otros por Gómez Gómez (2005) y Lázaro Carreter (1988).

OBRAS CITADAS

Alcázar, Jorge. (2010), 'El pacto con el demonio en Ruiz de Alarcón, Mira de Amescua y Calderón', en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*. México: El Colegio de México-Universidad Autónoma Metropolitana, AITENSO. 563-578.

Arellano, Ignacio (1995). *Historia del Teatro Español del Siglo XVII*. Madrid: Cátedra.

Calderón de la Barca, Don Pedro (1973). *Obras completas, Tomo II, Comedias*. Madrid: Aguilar.

— (1982). *Entremeses, jácara y mojigangas*. Madrid: Castalia.

— (1999). *El diablo mudo*. Kassel: Reichenberger.

— (2011). *El mágico prodigioso*. Madrid: Cátedra.

Caro Baroja, Julio (1991). *De los Arquetipos y Leyendas*. Madrid: Istmo.

— (1995). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza.

Casa, Frank P., Luciano García Lorenzo, German Vega García-Luengos, (2002) *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*. España: Castalia.

Cazal, Françoise, Christophe González & Marc Vitse (eds). (2002). *Homenaje a Frédéric Serralta: el espacio y sus representaciones en el teatro español del Siglo de Oro: actas del VII Coloquio del GESTE, Toulouse, 1-3 de abril de 1998*. Madrid-Frankfurt am Main-Pamplona: Iberoamericana-Vervuert-Universidad de Navarra.

Cervantes, Miguel de (1966). *Teatro Completo, Volumen II*. Barcelona: Iberia.

— (1978). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha II*. Madrid: Castalia.

Chauchadis, Claude (1978). 'El honor, la religión y el mercader. Estudio comparativo de dos comedias de santos: *Fray diablo y el diablo predicador, El diablo predicador y mayor contrario amigo*'. *Criticón*, Núm 2: 1-17.

Cilveti, Ángel L. (1977). *El demonio en el teatro de Calderón*. Valencia: Albatros Ediciones.

Couderc, Christophe (2006). *Galanes y damas en la comedia nueva: una lectura funcionalista del teatro español del Siglo de Oro*. Madrid: Iberoamericana.

Diago, Manuel V. y Teresa Ferrer (eds.) (1991). *Comedias y comediantes: Estudios sobre el teatro clásico español*. Valencia: Universitat de València.

Domínguez Matito, Francisco y Juan Antonio Martínez Berbel (eds). (2012). *La Biblia en el teatro español*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo.

Fernández Merino, A (1881). *Calderón y Goethe: Relaciones entre 'El mágico prodigioso' y el 'Fausto'*. Madrid: Estab. Tip. de los Señores M.P. Montoya y Compañía.

Fernández Rodríguez, Natalia (2007). *El pacto con el diablo en la comedia barroca*. Oviedo: Universidad de Oviedo.

Garrot Zambrana, Juan Carlos (2010). 'Le Diable comme auteur et metteur en scène, dans les *Auto Sacramentales* de Calderón de la Barca', *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*. Mars 2010: 111-30.

Granja, Agustín de la (1989). 'La música como mecanismo de la tentación diabólica en el teatro del Siglo XVII': 79-94, en VV.AA. (1989). *Música y Teatro*. Madrid: CNTC.

Gómez Gómez, Jesús (2005). 'Una visión sobre el personaje del gracioso en la crítica actual', en Luciano García Lorenzo (ed). *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid: Fundamentos: 11-22.

Gómez-Villegas, Nicanor (2006). 'Implicaciones teológicas de 'el pacto con el demonio' en la tradición literaria áurea'. *Hipertexto*, 4: 75-98.

González, Aurelio, Serafín González & Lillian von der Walde Moheno (eds). (2010). *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro [Actas del Congreso celebrado los días 15-18 de octubre de 2007]*. México: El Colegio de México-UAM-AITENSO.

González Fernández, Luis (1998). 'The physical and rhetorical spectacle of the devil in the Spanish Golden-Age Comedia'. Unpublished doctoral thesis, Queen Mary and Westfield College.

Hamilton, Andy (2011). *Andy Hamilton's Search for Satan*. Hotsauce TV.

Huerta Calvo, Javier (1996). 'La figura del loco en los Autos Sacramentales'. En torno al teatro del Siglo de Oro, Instituto de Estudios Almerienses: 149-72.

Isabel Ibáñez (ed). (2005). *Similitud y verosimilitud en el teatro del Siglo de Oro. Vraisemblance et ressemblance dans le théâtre du Siècle d'Or. Coloquio internacional organizado por el Laboratorio de investigaciones Lenguas y Literaturas Románicas E.A. 1925 (Pau, 21 y 22 de noviembre de 2003)*. Pamplona: EUNSA.

Lázaro Carreter, Fernando (1988). 'Los géneros teatrales y el gracioso en Lope de Vega'. *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 7: 223-230.

Levin, Harry (1954). *The Overreacher: A Study of Christopher Marlowe*. London: Faber & Faber.

Marlowe, Christopher (2005). *Doctor Faustus*. ed. David Scott Kastan, New York: W. W. Norton & Company.

Méndez, Sigmund (2000). *El mito Fáustico en el drama de Calderón*. Kassel: Reichenberger.

Mira de Amescua (ed. Ángel Valbuena Prat) (1984). *El esclavo del demonio*. Madrid: Cátedra.

Moreno Mendoza, Arsenio (2010). 'La figura del demonio en el teatro y la pintura del Siglo de Oro español'. *Atrio* 15-16 (2009-2010): 149-56.

National Theatre (2012). *Damned by Despair*. Programa de mano.

Olveira, Antonio (2010). 'Los diablos de las artes plásticas y del teatro barroco: precedentes del arquetipo del vampiro contemporáneo'. *Contraluz: revista de investigación teatral*, 4: 50-71.

Pageard, Robert (1958). *Goethe en España*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Parker, A.A. (1959). 'La teología sobre el demonio en el drama Calderoniano'. *Estudios Escénicos, Cuadernos del Instituto del Teatro*, 4: 7-48.

Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.) (1988). *Códice de Autos Viejos*. Madrid: Castalia.

Rodríguez López-Vázquez, Alfredo (2011). 'Epiteatro, hipoteatro y metateatro en el Siglo de Oro'. *Revista Sobre Teatro Áureo*, Número 5: 143-61.

Rojas, Fernando de (1991). *La Celestina: Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*. Madrid: Castalia.

Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan (2011). *El anticristo*. Barcelona: Red ediciones.

Ruiz Ramón, Francisco (1996). *Historia del Teatro Español (Desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

Sánchez Moguel, Antonio (1881). *Memoria acerca de 'El mágico prodigioso' de Calderón y en especial de las relaciones de este drama con el 'Fausto' de Goethe*. Madrid: Tipografía de la Correspondencia Ilustrada.

Tausiet, María y James S. Amelang (2004). *El diablo en la edad moderna*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.

Tirso de Molina (atribuida a) (2005). *El burlador de Sevilla*. Madrid: Cátedra.

Tirso de Molina (atribuida a), Luis Vélez (2008). *El condenado por desconfiado / La Ninfa del cielo*. Madrid: Cátedra.

Valbuena Prat, Ángel (1956). *Historia del Teatro Español*. Barcelona: Noguer.

Valdivielso, José de (1975). *Teatro Completo, Volumen I*. Madrid: Ediciones y Distribuciones Isla.

Vega, Félix Lope de (1916). *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española, Obras dramáticas, Tomo II*. RAE: Madrid.

____ (1963). *Obras de Lope de Vega VIII, Autos y Coloquios I*. Madrid: Atlas.

____ (1964). *Obras de Lope de Vega IX, Comedias de Vidas de Santos*. Madrid: Atlas.

____(2012). *El maestro de danzar / La creación del mundo*. Madrid: Gredos.

____(2012). *El anticristo*. España: Antígona.

Vergara, Juan de, Lope de Rueda (2006). *Tres coloquios pastoriles*. Salamanca: Instituto Biblioteca Hispánica del Cilengua.

VV.AA. (1652). *Flor de las mejores doce comedias de los mayores ingenios de España, sacadas de sus verdaderos originales*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.

Wardropper, Bruce W. (1983). 'El pacto diabólico callado en No hay cosa como callar, de Calderón', en A. David Kossof, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossof, Geoffrey W. Ribbans (eds.). *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Providence, Istmo: 697-706.

**EL VERSO EN LA PROSA:
APROPIACIONES GARCILASISTAS EN *DEL AMOR Y OTROS*
DEMONIOS DE GARCÍA MÁRQUEZ Y EN *EL QUIJOTE***

Jorge Wiese-Rebagliati
Universidad del Pacífico

Uno de los rasgos de la novela *Del amor y otros demonios* (2012) de Gabriel García Márquez que más pueden llamar la atención de un lector contemporáneo es la inclusión de versos de Garcilaso de la Vega, el poeta toledano, en la prosa del premio Nobel colombiano. No ocurre lo mismo con el lector del *Quijote*, quien está habituado a que Miguel de Cervantes incorpore en la suya textos poéticos de diferente origen: versos de romances (caballerescos o no), y versos –y aun estrofas– de Ariosto, Ercilla, Juan de Mena, Jorge Manrique y, con mayor frecuencia, Garcilaso de la Vega¹.

Que García Márquez y Cervantes hayan coincidido en esta preferencia por Garcilaso es un dato que merece explorarse, así como la circunstancia de la inclusión de versos en la prosa de ambas novelas. ¿Cómo deben leerse los textos así configurados? ¿Cómo verso? ¿Cómo prosa? Y, asunto no menos importante: ¿cumplen los versos así interpolados alguna función? ¿Cumplen varias? Nos proponemos presentar estas cuestiones y aventurar algunas explicaciones.

Gabriel García Márquez incluye versos de Garcilaso fundamentalmente en el discurso de uno de los personajes de su novela: el Padre Cayetano Delaura. Delaura “[...] estaba convencido de que su padre era descendiente directo de Garcilaso de la Vega, por quien guardaba un culto casi religioso” (81). La remisión petrarquesca de su apellido –“De + Laura”², Laura es la amada de Francesco Petrarca– y la circunstancia de que el amor vivido entre Delaura y Sierva María sea un amor sexualmente no consumado, permiten clasificar la relación entre los amantes como amor cortés o cortesano³.

Delauro, enviado por el obispo local a exorcizar a la posesa Sierva María, se convierte, de hecho, en preceptor de la marquesita criolla, a quien instruye en esa especial variante de la experiencia amorosa que es el petrarquismo internacional mediante la memorización de los cuarenta sonetos de Garcilaso de la Vega⁴. Al principio de la relación, los versos de Garcilaso le sirven a Delaura para cortejar a Sierva María. Luego, cuando esta logra apropiarse de ellos, los versos se convierten en una de las formas más intensas del erotismo, en tanto una sexualidad contenida pero no menos radical expresa el juego erótico de los amantes con las variaciones fantásticas de una verbalidad desbocada⁵.

García Márquez describe el fenómeno así:

Una noche fue ella quien tomó la iniciativa con los versos que aprendía de tanto oírlos: *"Cuando me paro a contemplar mi estado y a ver los pasos por do me has traído"*.

Y preguntó con picardía:

"¿Cómo sigue?"

"Yo acabaré, que me entregué sin arte a quien sabrá perderme y acabarme", dijo él.

Ella lo repitió con la misma ternura, y continuaron así hasta el final del libro, saltando versos, pervirtiendo y tergiversando los sonetos por conveniencia, jugueteando con ellos a su antojo, con un dominio de dueños. Se durmieron de cansancio⁶. (García Márquez, 2012:127)

En total, García Márquez incluye en *Del amor y otros demonios* nueve citas de Garcilaso. Salvo una, de la canción III (Canción III, vv. 17-18), todas son de sonetos (Soneto I, vv. 1-2; Soneto I, vv. 9-10; Soneto II, v. 1; Soneto II, v. 2; Soneto II, vv. 7-8; Soneto II, v. 12; Soneto V, vv. 13-14; Soneto X, v. 1). El texto más citado es el Soneto II *"En fin a vuestras manos he venido"*, con cuatro ocurrencias. Puede ser interesante notar que García Márquez escoge los versos de posiciones clave del soneto⁷:

- a) Inicio de poema:
Oh dulces prendas, por mi mal halladas (Soneto X, v. 1). También en Soneto I, vv. 1-2 y Soneto II, v. 1.
- b) Final del segundo cuarteto:
para que sólo en mí fuese probado
cuánto corta una espada en un rendido. (Soneto II, vv. 7-8)
- c) Inicio del primer terceto:
Yo acabaré, que me entregué sin arte
a quien sabrá perderme y acabarme (Soneto I, vv. 9-10)

- d) Inicio del segundo terceto:
Basten las que por vos tengo lloradas (Soneto II, vv. 12)
- e) Final de poema:
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero. (Soneto V, vv. 13-14)

En un solo caso, García Márquez cita un fragmento de verso, no un verso o un “dístico” completo. Lo hace cuando une tacto y voz al describir los escarceos eróticos de los amantes:

“Repíte conmigo”, le dijo: “*En fin a vuestras manos he venido*”.
Ella obedeció: “*Do sé que he de morir*” (García Márquez, 2012: 128)

Como puede comprobarse al comparar los textos de García Márquez y de Garcilaso, Sierva María no repite el verso, sino que pasa al siguiente verso del Soneto II. Y lo cita solo en parte, pues el verso completo es este:

do sé que he de morir tan apretado (Soneto II, v. 2)

Finalmente, una observación relativa a la percepción de los versos en la prosa. Salvo en un caso, el ya citado de la página 127, donde no solo se hace mención al recitado de los versos, sino que efectivamente ocurre una recitación, por la disposición gráfica de los versos en la prosa de García Márquez puede deducirse que el escritor colombiano subsume los versos en la prosa, sin considerar, por ejemplo, pausas versales. Gráficamente, los “dísticos” de las citas de los sonetos se muestran sin blancos tipográficos, lo que hace que la secuencia de los dos endecasílabos no se perciba como tal⁸. El fenómeno se aprecia con bastante claridad en la cita del único texto de Garcilaso no extraído de un soneto. Examinémoslo. Delaura y Sierva María se muestran, respectivamente, sus heridas: la de Sierva María, producto de la mordedura de un perro; la de Delaura, producto de la mordedura de Sierva María:

Sierva María quiso ver la herida. Delaura se quitó la venda, y ella tocó apenas con el índice el halo solferino de la inflamación como si fuera una brasa, y rió por primera vez.

“Soy más mala que la peste”, dijo.

Delaura no le contestó con los Evangelios sino con Garcilaso:

“*Bien puedes hacer esto con quien pueda sufrirlo*”. (García Márquez, 2012: 90)

La última cita, presentada con la fluidez continua de la prosa, corresponde al discurso escandido de dos heptasílabos de la Canción III de Garcilaso:

bien pueden hacer esto
en quien puede sufrillo (Canción III, vv. 17-18)

Presentar los versos como prosa es, por supuesto, una opción artística perfectamente válida⁹. Considerando que los espacios en blanco son marcadores metalingüísticos o metapoéticos (pues suponen del lector una competencia adquirida) y que su uso resulta perfectamente consciente en un narrador de los siglos XX y XXI, esta parece ser la elección de García Márquez.

Miguel de Cervantes imbrica frecuentemente versos en su prosa. Si bien provienen de diversas fuentes, probablemente sea Garcilaso el autor lírico más citado por Cervantes. Para circunscribir el universo de remisiones, nos referiremos solo a la segunda parte del *Quijote*.

En total, he contado once citas de Garcilaso (podría haber alguna más), procedentes de diversas obras: la Elegía I, las Églogas I, II y III, y los Sonetos V, X, XI y XXIII. A diferencia de la apropiación hecha por García Márquez, donde la cita era solamente mimesis del discurso reportado de un amante o de una pareja de amantes, el repertorio de usos cervantinos es mucho mayor.

Por ejemplo, Cervantes incluye la cita garcilasista también en el discurso del narrador. Es lo que ocurre, por ejemplo, en la narración de la historia de Quiteria y Basilio, en el Capítulo XXI:

[...] y ella, *más dura que un mármol*, y más sesga que una estatua [...] (*Quijote*, II, xxi, 804-805)

Aquí, lo resaltado evoca el famosísimo verso 57 de la Égloga I en el que Salicio se queja de la indiferencia de Galatea:

¡Oh más dura que mármol a mis quejas! (Égloga I, v. 57)

El Soneto XI es también evocado por el narrador en el siguiente fragmento:

Divididos estaban caballeros y escuderos, éstos contándose sus vidas y aquellos sus amores [...] (*Quijote*, II, xiii, 726)

Que evocan a los siguientes versos:

agora unas con otras apartadas
contándoos los amores y las vidas (Soneto XI, vv. 7-8)

Ciertamente, y con varias funciones, la cita de Garcilaso se incluye en el discurso de los personajes del *Quijote*.

Don Quijote usa los versos de la Elegía I (vv. 202-204) de Garcilaso como remate de un discurso sobre las virtudes del caballero pobre cuyo valor trata inútilmente de transmitir al ama y a la sobrina:

[...] sé que la senda de virtud es muy estrecha, y el camino del vicio, ancho y espacioso, acaba en muerte, y el de la virtud, angosto y trabajoso, acaba en vida, y no en vida que se acaba, sino en la que no tendrá fin; y sé, como dice el gran poeta castellano, que

*Por estas asperezas se camina
de la inmortalidad al alto asiento,
que nunca arriba quien de allí declina* (Quijote, II, vi, 677)

En otro fragmento de la obra, Don Quijote refuerza su condición de caballero culto mezclando la cita garcilasiana (en este caso, de la Égloga III, v. 17: “Mas la fortuna, de mi mal no harta”) con metáforas militares para expresar movimientos de ánimo:

-Levántate, Sancho- dijo a este punto Don Quijote, que ya veo que *la fortuna, de mi mal no harta*, tiene tomados los caminos todos por donde puede venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. (Quijote, II, x, 707)

Es decir, un rasgo del hablar del caballero Don Quijote consiste en incluir discurso reportado, frecuentemente garcilasista. No parece que exista algún tipo de distribución especial de la incorporación a este hablar caballeresco de los originales de Garcilaso como verso o como prosa, pues el verso aparece tanto en el remate del discurso solemne – ya se apreció en el discurso del Capítulo VI- como en una parodia; y la prosificación, también.

Obsérvese la parodia del Soneto V “Escrito está en mi alma vuestro gesto” en el romance que Don Quijote compone y canta ante Altisidora, el duque, la duquesa y toda su corte:

[...]

las imágenes no deja
bien impresas en el alma

[...]

Dulcinea del Toboso
del alma en la tabla rasa
tengo pintada de modo
que es imposible borrarla. (Quijote, II, xlvi, 1001-1002)

Considérese, también, la parodia, esta vez del Soneto X de Garcilaso “Oh dulces prendas por mi mal halladas”, que se presenta cuando Don Quijote llega a la casa de Don Diego de Miranda y la encuentra llena de tinajas del Toboso, lo que causa que el caballero manchego evoque a su amada Dulcinea:

[...] y muchas tinajas a la redonda, que por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y suspirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:

-¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!

“Oh tobosesca tinajas, que habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura!” (Quijote, II, xviii, 771)

Garcilaso es piedra de toque de la parodia también cuando otro personaje, no don Quijote, quiere imitar burlonamente la apropiación garcilasista hecha por el propio Quijote, como cuando Altisidora se dirige a este con las palabras de Salicio en la Égloga I, solo que aquí con variación de género, pues es Altisidora quien se dirige a Don Quijote:

¡Oh más duro que mármol a mis quejas! (*Quijote* II, lxx, 1193)

Recuérdese que este mismo verso fue incorporado al discurso del narrador en el Capítulo XXI.

Dos formas masivas de apropiación, una en prosa y otra en verso, deben también registrarse, para completar este inventario. La primera es una paráfrasis de la Égloga III (vv. 65 ss.). En el Capítulo VIII de la segunda parte, Sancho cuenta que Dulcinea ahechaba trigo. Don Quijote lo niega y afirma que se dedica a “otros ejercicios y entretenimientos, que muestran a tiro de ballesta su principalidad” (688). Y a continuación rehace, resumiéndola, una escena que a Garcilaso le tomó 215 versos describir:

Mal se te acuerden a ti, ¡oh Sancho!, aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta las labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas y se sentaron a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro, sirgo y perlas contextas y tejidas. (*Quijote*, II, viii, 688)

La segunda es una incorporación poética en toda regla de un discurso ajeno en uno propio. Cervantes se apropia de la segunda estancia de la Égloga III y la transforma en la segunda estancia de una breve canción

que, al son de un arpa, cantó “un hermoso mancebo vestido a lo romano” ante el túmulo de Altisidora, en el Capítulo LXIX de la segunda parte:

-En tanto que en sí vuelve Altisidora,
muerta por la crueldad de Don Quijote,
y en tanto que en la corte encantadora
se vistieron las damas de picote,
y en tanto que a sus dueñas mi señora
vistiere de bayeta y anascote,
cantaré su belleza y su desgracia,
con mejor plectro que el cantor de Tracia.

*Y aun no se me figura que me toca
aqueste oficio solamente en vida
mas con la lengua muerta y fría en la boca
pienso mover la voz a ti debida.
Libre mi alma de su estrecha roca,
por el estigio lago conducida,
celebrándote irá, y aquel sonido
hará parar las aguas del olvido. (Quijote, II, lxix, 1186)*

De esta impresionante apropiación de Garcilaso por Cervantes cabría decir mucho. Baste observar que la octava “cervantina” (la primera), con la repetición del sintagma “En tanto que” evoca también al Soneto XXIII “En tanto que de rosa y azucena”, el Soneto del Carpe Diem. El nuevo Orfeo, que con evocación ariostesca al mejor plectro¹⁰ termina el último verso, empata bien con el viaje por la laguna Estigia de la octava “garcilasista” (la segunda).

La gravedad de las octavas reales y la dignidad de los temas tratados contrastan con el evidente propósito burlón de la ejecución pragmática a la que se ha prestado el mancebo. Garcilaso es aquí el gran precedente, el acervo literario culto por antonomasia, vuelto instrumento de la burla imaginada por los duques, más efectiva cuanto más prestigioso sea el modelo.

Podríamos extendernos más sobre el uso que Cervantes les da a los versos de Garcilaso en su novela, pero creo que lo presentado ofrece una idea de la versatilidad, del “dominio de dueño” –en la feliz expresión de Gabriel García Márquez– con que Cervantes se apropia de los versos –y aun las estrofas– de Garcilaso de la Vega para su propia prosa.

En síntesis, y para empatar con las reflexiones iniciales, podría afirmarse que García Márquez utiliza los versos de Garcilaso como discurso reportado mimético, pues caracteriza con este la lengua, primero, de un personaje, el padre Cayetano Delaura, y, luego, la de su amada, Sierva María de Todos los Ángeles. Y de manera especial, caracteriza a una situación pragmática particular, la secuencia de sonetos erótica¹¹, un

prolongado y paroxístico acto amoroso planteado verbalmente, como podría corresponder a los esquemas del amor cortés o del petrarquismo internacional. Para lograr este efecto, García Márquez no necesita recurrir a toda la obra de Garcilaso, sino a unos cuantos versos característicos. Los versos de Garcilaso—citados frecuentemente por completo—se prosifican. Y se entiende que así sea, pues se presentan solo como elementos del diálogo amoroso de los protagonistas o como alusiones a una recitación que, salvo en un caso, solamente se menciona. De todas maneras, para que la intención mimética funcione, las citas poéticas deben por lo menos identificarse como versos, aunque propiamente no se perciban como tales.

Al contrario, Cervantes despliega un amplísimo conocimiento de la poesía de Garcilaso, que no se circunscribe a los sonetos, sino que también abarca a las églogas y a las elegías. La apropiación de los textos de Garcilaso por el narrador quizás resulte una posibilidad negada a un narrador del siglo XX o del siglo XXI como García Márquez (a menos que quiera imitar a Cervantes)¹². En cambio, para el escritor del Siglo de Oro, resultaba absolutamente natural incorporar poesía a la lengua del narrador. Además, Cervantes incluye la cita de Garcilaso en una amplia gama de formas de hablar: el discurso literario-caballeresco de Don Quijote (a su vez, mezcla de la pluma y la espada garcilasescas), la parodia de este discurso por otros personajes, como Altisidora y los duques, y los discursos “serios” (como el que Don Quijote pronuncia ante el ama y la sobrina en el Capítulo VI de la segunda parte). Si bien en muchos casos los versos se prosifican y, por lo tanto, dejan de ser versos, en otros los versos se incorporan como tales: la prosa se suspende y cede el lugar a una secuencia que debe leerse respetando las pausas versales y manteniendo los énfasis fónicos típicos de la cadena fónica rítmica. El *Quijote* está lleno de estos cambios de cadena fónica prosaria a cadena fónica rítmica. Los cambios imponen en la lectura una ralentización del tempo y una atención más demorada. Garcilaso es un referente privilegiado en esta dinámica.

NOTAS

1 Cuando no están incorporados al texto de *Del amor y otros demonios* o al *Quijote*, los versos de Garcilaso se citan por la edición de Antonio Gallego Morell (Garcilaso de la Vega 1972).

2 El valor connotativo de los nombres de los personajes de la novela de García Márquez ha sido advertido por varios estudiosos (Montes Doncel 1080 y Penuel 44-45, por ejemplo). Montes Doncel explica así el nombre del protagonista, Cayetano Alcino del Espíritu Santo Delaura y Escudero: “El simbolismo de los nombres característico de García Márquez se manifiesta en la elección del pastoril Alcino (uno de los interlocutores de la Égloga

tercera de Garcilaso), en el sobrenombre religioso ‘del Espíritu Santo’, en correspondencia con el de la amada (‘de Todos los Ángeles’), en el apellido de resonancias petrarquistas, Delaura, y por último en la referencia caballeresca al ‘Escudero’.” (Montes Doncel 1080). Podría agregarse que los nombres religiosos ofrecen connotaciones interesantes que van más allá que la mera correspondencia formal. En efecto, el sintagma “de Todos los Ángeles” remite a la condición de *donna angelicata*, de mujer ángel, de intermediaria o mediadora entre Dios y el hombre, que es característica privilegiada de la Beatriz dantesca, lo que resulta una atribución irónica si la hubiere: si es “de Todos los Ángeles”, es también de una parte de este conjunto, es decir de los ángeles caídos, de ahí la ambigüedad del amor, que es, en realidad, también, “un demonio”; correspondientemente, el sintagma “del Espíritu Santo” remite al Pentecostés y al don de lenguas asociado a él. Nada más apropiado para el bibliotecario borgiano que es Delaura (González 404). Finalmente, “Escudero” evoca la primera estrofa del famoso poema sobre Garcilaso de Rafael Alberti: “Si Garcilaso volviera, / yo sería su escudero; / que buen caballero era [...]” (“Con él” en: *Marinero en tierra*, a su vez en: Alberti 175). Égloga pastoril, soneto amoroso y actividad “épica” están aludidos en el nombre del clérigo enamorado, vuelto así cifra de la obra y de la vida de Garcilaso de la Vega.

3 Otis H. Green caracteriza así a este tipo de amor: “El amor cortesano se llamaba en provenzal ‘amors, fin amors’, bon amors’, y no responde ‘ni a la *caritas*, ni al amor platónico, ni al amor puramente carnal o lujurioso. Es un tipo de amor característico de los trovadores [...] un amor divorciado de la posesión física, basado en el deseo de alcanzarla, practicado por gente de categoría y considerado como fuente de toda virtud y bien’ [Denomy]. Su novedad reside en tres factores básicos: primero en el poder ennoblecedor del amor humano; segundo en la elevación de la amada a un puesto de preeminencia sobre el amante; y tercero en la concepción del amor como ‘un deseo insaciado y siempre creciente’ [Denomy].” (Green 97)

4 Según Denis de Rougemont, con Petrarca, “el lenguaje del Amor se ha convertido por fin en retórica del corazón humano” (De Rougemont 186). A partir de Petrarca, experiencia y expresión no solo son equivalentes (como ocurre en el ideal dantesco formulado en el Canto XXIV del *Purgatorio*: “I’ mi son un che, quando / Amor mi spira, noto [...], (Alighieri, *Purgatorio*, XXIV, 52-53), sino intercambiables. El texto es el tejido de la vida. Catherine Bates explica el final del proceso: “For Petrarch the idea was less to persuade the Lady than to praise her [...] the Lady (as an idealized object) eventually came to mirror the sonnet speaker as an equally idealized object [...] When (transitive) desire for the Lady thus turns into the (intransitive) desire to write, what had essentially been an unproductive relation suddenly becomes an extremely productive one: a fertile field –indeed, a constantly self-replenishing site– for the generation of poetry.” (Bates 114) Rafael Lapesa (Lapesa 74) sostiene que “lo más íntimo de esta [la obra garcilasiana] tomó cuerpo en los moldes trazados por el lírico de Arezzo”. Garcilaso es el representante hispánico más señero del petrarquismo internacional.

5 La asociación entre el amor y la verbalidad podría resultar tema mucho más importante que lo que puede apreciarse a primera vista en el texto de García Márquez. Ya Julio Ortega, en 1995, había notado la condición de parábola hermenéutica de *Del amor y otros demonios*. Dentro de esta línea, Aníbal González sostiene que *Del amor y otros demonios* reescribe *El banquete* de Platón: “¿Amor? ¿Demonios? ¿Rabia? ¿Qué tienen que ver estos términos los unos con los otros? ¿Qué significa su aparición conjunta en esta novela, vinculada además a temas como la poesía (evocada por la figura tutelar de Garcilaso) y de la medicina (simbolizada por Abrenuncio)? A mi juicio, la relación y el sentido de estos (y otros) elementos de esta novela se explica si la entendemos como una suerte de reescritura de las ideas e incluso de algunos personajes y metáforas del *Simposio* de Platón” (González 395). Considerada esta novela como una reflexión artística sobre el amor y la escritura, la secuencia sonetística –salvo una, todas las citas de Garcilaso encontradas en la narración son de sonetos- no debe juzgarse entonces como mero elemento decorativo o ancilar, sino como el ápice del vínculo entre erotismo y arte verbal.

6 El relato citado evoca la parte final del Canto V del *Infierno* de la *Divina Comedia* (Alighieri, *Inferno*, V, 127-138) cuando el amor de los amantes surge –o se vuelve patente- durante la lectura de la historia de Lanzarote y Ginebra. Allí, sin embargo, la lectura cesa para dar paso a la actividad amorosa, pues Dante afirma que luego del primer beso no siguieron leyendo. En el caso de Cayetano y Sierva María, la lectura (la lectura en voz alta o, más bien, la ejecución, la recitación) no es mera alcahueta (“Galeotto fu il libro”, Alighieri, *Inferno*, V, 139), no es solo causa, sino que se identifica, propiamente, con la misma actividad amorosa, equivalente a un acto sexual, que acaba en un cansancio post verbal –el sueño- (equivalente a uno “post coital”).

7 Cuando no están incorporados al texto de *Del amor y otros demonios* o al del *Quijote*, cito los versos de Garcilaso de la Vega por la edición de Antonio Gallego Morell (1972).

8 “Un verso [...] debe ir señalado como tal por uno de los medios convencionales, por ejemplo, la forma gráfica. Sin esta señal, un renglón aislado [o una sucesión de palabras sin blancos de página] no tiene metro ni revela la presencia de ritmo [...]” (Bělič 42)

9 La aplica Cervantes en la primera línea del *Quijote*: “En un lugar de la Mancha” (I,1, p. 35), sintagma extraído del *Romancero general* de 1600 transformado en prosa. Considérese la siguiente observación: “ ‘En un lugar de La Mancha’ será siempre un octosílabo si se lee como verso (aunque esto requeriría, probablemente, no considerarlo aisladamente sino en una serie, con otros segmentos de discurso considerados como versos).” (Wiesse, “Sentido y ámbito. Una apostilla a la teoría de la literatura de Eugenio Coseriu” 350) Pero Cervantes pide que se lea como prosa.

10 Con el verso “forse altri canterà con miglior plettro” de Ariosto (*Orlando furioso*, XXX, 16, 8) Cervantes termina la primera parte de su *Quijote*.

11 La secuencia de sonetos se presenta como una posibilidad de composición desde las *tenzoni* toscanas (como la de Dante y Forese Donati, por ejemplo). Fueron frecuentes en el Renacimiento: *Les Regrets* de Du Bellay (1558) o *Astrophil and Stella* (1582) de Sir Philip Sydney son ejemplos de estas (Cfr Kennedy 101). Especial relieve debe otorgarse a la secuencia de sonetadas, o sonetos burlescos, frecuentes en el ambientillo literario aurisecular (Cfr. Laskier Martín 156-171). A su modo, son secuencias de sonetos las que preceden y rematan el texto novelístico de la primera parte del *Quijote* (Cfr. Wiesse, "Función del soneto en el *Quijote*" 328-335). Sin duda, puede considerarse el intercambio performativo entre Cayetano Delaura y Sierva María -una secuencia caprichosa de fragmentos de sonetos- un homenaje irónico a esta tradición.

12 Quizás el ensayo contemporáneo presente menos constricciones. George Steiner intercala versos en su prosa con pertinencia y elegancia (Cfr. Steiner 1989, 180 y Steiner 2001, 324, por ejemplo).

OBRAS CITADAS

Alberti, Rafael. *Obras completas. Poesía I*. Ed. Jaime Siles con aportaciones críticas de Gonzalo Santonja. Barcelona: Seix Barral – Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2003.

Alighieri, Dante. *Commedia. Volume primo. Inferno*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori (I Meridiani), 2003.

Bates, Catherine. "Desire, discontent, parody: the love sonnet in early modern England". *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Ed. A. D. Cousins, Peter Howarth. Cambridge: Cambridge UP, 2011. 105-123.

Bélič, Oldřich. *Verso español y verso europeo. Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Santafé de Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2000.

Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Francisco Rico, Joaquín Forradellas (Instituto Cervantes). Estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Instituto Cervantes – Crítica, 1998.

De Rougemont, Denis. *El amor y Occidente*. Barcelona: Kairós, 2002.

García Márquez, Gabriel. *Del amor y otros demonios*. 1994. Bogotá: Norma, 2012

González, Aníbal. "Viaje a la semilla del amor. *Del amor y otros demonios* y la nueva narrativa sentimental". *Hispanic Review*, 73.4 (2005): 389-408

Green, Otis H. *España y la tradición occidental*. Tomo I. Madrid: Gredos, 1969.

Kennedy, William J. "European beginnings and transmissions: Dante, Petrarch and the sonnet sequence". *The Cambridge Companion to the Sonnet*. Ed. A. D. Cousins, Peter Howarth. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 84-104.

Lapesa, Rafael. *La trayectoria poética de Garcilaso*. Madrid: Revista de Occidente, 1968.

Laskier Martín, Adrienne. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: U of California P, 1991.

Montes Doncel, Rosa Eugenia. "Garcilaso en voces contemporáneas". *AISO. Actas*, IV, 1996. 1079-1085

Ortega, Julio. "Del amor y otras lecturas". *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 539-40, 1995. 273-280

Penuel, Arnold M. "Symbolism and the Clash of Cultural Traditions in Colonial Spanish America in García Márquez's *Del amor y otros demonios*" en: *Hispania*, 80.1 (1997): 38-48

Steiner, George. *Real Presences*. Chicago: The U of Chicago P, 1989.

_____. *Grammars of Creation*. New Haven and London: Yale UP, 2001.

Vega, Garcilaso de la. *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas. Obras completas del poeta. Acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*. Ed. Antonio Gallego Morell. Madrid: Gredos, 1972.

Wiesse-Rebagliati, Jorge. "Sentido y ámbito. Una apostilla a la teoría de la literatura de Eugenio Coseriu". *Analecta Malacitana*. Número monográfico. Anejo LXXXVI de la revista de la sección de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Málaga: *Eugenio Coseriu (1921-2002) en los comienzos del siglo XXI*. Coord. Jesús Martínez del Castillo, 2012. 331-358

_____. "Función del soneto en el Quijote". *Anales Cervantinos*, Vol. XLV, 2013. 325-340

DEL FRANCÉS AL ESPAÑOL: SOBRE DOS POEMAS DE JOSÉ MARÍA DE HEREDIA

Pauline de Tholozany
Clemson University

Je n'ai qu'une langue et ce n'est pas la mienne.

-Derrida, *Le Monolinguisme de l'autre*

No tengo más que una lengua, y no es la mía: con esta frase Derrida empieza su reflexión sobre la relación que uno tiene con su idioma natal. El idioma no es mío porque lo comparto con otros. Sin embargo, lo tengo, y precisamente lo tengo porque existe independientemente de mí. Y aunque existe fuera de mí, y es parte, por eso, de las cosas que puedo tener, el idioma no puede sustraerse de uno: es, al mismo tiempo, parte de y ajeno a nuestro ser.

Lo que Derrida quiere mostrar con esta paradoja es la relación imposible entre el sujeto y su idioma. El idioma nos constituye como individuos, pero existe en una zona exterior a nosotros, idioma al que él llama "la prothèse d'origine": la prótesis de origen. La metáfora describe el lugar conceptual imposible que ocupa el idioma: es algo añadido al sujeto, pero también es parte de él.

Quizás esta relación compleja del sujeto con su idioma se complica cuando alguien tiene más de un idioma materno. Este tema es común hoy porque el bilingüismo ha sido muy estudiado por lingüistas en el siglo XX, y porque hubo escritores bilingües famosos que publicaron novelas en sus idiomas. La negociación entre dos idiomas no era ajena en el siglo XIX tampoco; lo que es cierto sin embargo es que era mucho menos comentada. El poeta de quien me ocupo, José María de Heredia,

es un ejemplo de lo que se podría llamar un bilingüismo “silencioso” típico del XIX. Creció en Cuba y pasó la mayoría de su vida en Francia, donde su vínculo con la cultura (y no el idioma)¹ hispánica era conocido y comentado profusamente –él era considerado el “representante” de esa cultura en Francia, en un período en el cual el gusto y la moda valorizaban la cultura hispánica en novelas y poemas. Pero muy rara vez Heredia o los críticos contemporáneos de su obra llamaron la atención sobre su bilingüismo y su uso del francés en detrimento del español. Lo que voy a analizar aquí es una rara ocurrencia en su obra: dos poemas en los que utiliza el español – y en el segundo poema, comenta su relación con el francés y el español.

José María de Heredia, primo del famoso poeta cubano José María Heredia, nació en Cuba en 1842 – tres años después de la muerte de su primo. Por su familia paterna, tenía ancestros que se distinguieron durante la conquista del nuevo mundo, y que se instalaron en Santo Domingo en el siglo XVII–; quizás por eso, el tema de la conquista y de los conquistadores resultó relevante en su poesía. Los Heredia huyeron a Cuba durante las insurrecciones al final del siglo XVIII; poseían plantaciones al sur de la isla, donde José María pasó los primeros años de su vida. Su madre era francesa, de nobleza bretona, y José María creció hablando francés y español. Los Heredia lo enviaron a Francia para completar sus estudios en 1851, cuando tenía 11 años. Regresó a Cuba solo una vez, de 1859 a 1861, para estudiar filosofía y literatura en la Universidad de la Habana. Murió en 1905.

Heredia pasó la mayoría de su vida en Francia, publicando poemas en los periódicos literarios y participando en los grupos de escritores más famosos de su tiempo – conocía a Flaubert, era amigo de Théophile Gautier y Leconte de Lisle. Aunque escribió exclusivamente en francés, conservó toda su vida un fuerte vínculo con el idioma y la cultura hispánica. Sus poemas frecuentemente describen a los conquistadores y sus armadas² (en Perú y México). También hizo traducciones –como *La Historia de la conquista de la Nueva España, de Bernal Díaz del Castillo*. Su obra consiste principalmente en un libro de poemas, *Les Trophées*, publicado en 1893. El libro se compone de cinco secciones sobre varias épocas de la Historia (La Grecia y Roma antiguas, el medievo, el renacimiento, y la conquista española del Nuevo mundo). La mayoría de los poemas habían sido publicados en periódicos y colecciones parnasianas en los treinta años que precedieron a la publicación del libro completo. Aunque el imaginario español de la conquista sea muy importante en *Les Trophées*, no hay ningún poema en el libro que hable de Cuba. Las escasas veces que Heredia evocó Cuba en su obra, lo hizo usando el español, y también fue siempre a través de la figura de su primo y homónimo cubano, José María Heredia. El recuerdo de Cuba en la poesía de Heredia (el francés)

siempre pasa por los filtros del idioma español y del arte del poeta cubano, como si Heredia no pudiera pensar a Cuba en francés.

El primer poema que voy a discutir es uno de juventud, titulado "Sonnet" (Apéndice 1), y que en realidad es una traducción y una variación sobre el famoso *Himno del desterrado* de Jose María Heredia (el cubano) escrito en 1825, durante su travesía de los Estados Unidos a México. El poema original tiene 28 estrofas, y describe la tristeza del poeta exilado de su tierra de origen; el *Himno* también lamentaba la situación política de Cuba, "vendida" al "tirano insolente". La estrofa 21, que el poeta francés elige para empezar su poema, marca una diferencia de tono con el poema de su ilustre primo: las últimas estrofas del *Himno* introducen más optimismo en su visión de la situación política, y el poeta imagina una lucha gloriosa que termina con la libertad de Cuba ("Cuba! Al fin te verás libre!").³

En su soneto, Heredia (el francés) cita la estrofa del *Himno del desterrado* que empieza esta transición entre el lamento y la esperanza:

*Vale más a la espada enemiga
Presentar el impávido pecho,
Que Yacer de dolor en un lecho,
Y mil muertes muriendo sufrir.*

La primera estrofa del poema es una traducción en francés del texto español; el poema fue probablemente escrito durante los dos años que Heredia pasó estudiando en La Habana. Mientras que el *Himno del desterrado* estaba claramente centrado en el exilio del poeta y el destino político de Cuba, el *Sonnet* es mas vago: el "amour de la patrie" en particular es ambiguo en la primera estrofa, porque la expresión no se encuentra en el poema original. No se sabe en el poema francés si se trata de Francia o de Cuba, pero ambas serían paradójicas: si la patria es el país del cual somos ciudadanos, y si Francia era la "patrie" de la cual habla, la paradoja aquí sería que Heredia "el francés" nació sujeto español, y no volvió a ser ciudadano francés hasta 1893, diez años antes de su muerte (el mismo año en que fueron publicados *Les Trophées*). Una segunda hipótesis sería que "la patrie" se refiera a Cuba; aunque Cuba estuviera bajo gobierno español, Heredia (el cubano) la había llamado su "patria" en su Oda al Niágara. Pero para Heredia (el francés), aunque Cuba hubiera sido su tierra de origen, el destino político de la isla no le preocupó mucho durante su vida. Si se trata de Cuba en este poema, sería la única vez que hable de la isla en su obra.

No estoy tratando aquí de leer el poema como un recuento biográfico, sino como un juego sobre la imposibilidad de definir, para Heredia, un idioma suyo y relacionado de manera estable con una nacionalidad; la

imposibilidad de esa situación aquí se parece a lo que Derrida describe en *Le Monolinguisme de l'autre*. Judío nacido en Argelia, Derrida era francés hasta la ocupación alemana de Francia durante la segunda guerra mundial, un período durante el cual se decidió despojar a los judíos de Argelia de la nacionalidad francesa. Escribe:

No dudo tampoco de que esas "exclusiones" terminan por dejar su marca en esta pertenencia o no pertenencia de la lengua, en esta afiliación a la lengua, en esta asignación a lo que se llama con toda tranquilidad una lengua. Pero, ¿quién la posee, exactamente? ¿Y a quién posee? (30)⁴

La cuestión de la nacionalidad esta relacionada con la del idioma; se puede perder una nacionalidad, pero no habrá la misma ruptura con el idioma apareado con esta nacionalidad. Porque la lengua posee al sujeto al mismo tiempo que el sujeto la tiene, la supresión o el cambio de nacionalidad complica la relación con el idioma: la ley excluye al joven Derrida del grupo de "franceses" sin darle otra pertenencia. Con Heredia, que solo usó el francés en toda su obra, que casi nunca escribió en español, y que es considerado por todos como un poeta francés, la paradoja es que no fue ciudadano francés hasta el final de su vida. Derrida describe, en el *Monolinguisismo del otro*, este paradoja de la pertenencia cultural por nacimiento: "Algún día habrá que consagrar otro coloquio a la lengua, la nacionalidad, la pertenencia cultural *por la muerte*, por la sepultura." (26)⁵

Esta imposibilidad de evocar a Cuba sin hacerlo en español y por el recuerdo de José María Heredia se ve particularmente en el segundo poema que voy a comentar, y que es un homenaje a José María Heredia enteramente escrito en español. Heredia lo escribió al final de su vida, y es el único poema que escribió en español. La primera estrofa rompe con la tradición parnasiana y con los poemas escritos en francés porque toma una posición política; asocia a Heredia (el cubano) con la lucha por la independencia de Cuba, una lucha descrita como heroica: "campeón glorioso", "sueño de amor y de esperanza." Esto es raro en la obra de Heredia también porque su descripción de los conquistadores españoles en *Les Trophées* siempre fue muy positiva, y los héroes en estos poemas eran los españoles. La segunda estrofa no habla solamente de Cuba sino de "América Latina," una frase rara para el período, y que reconoce una unidad cultural a los territorios en cuestión; en la tercera estrofa, Heredia trata de su relación con las lenguas española y francesa.

La tensión entre los espacios francés y cubano se ve particularmente en la estructura del poema. Las primera y cuarta estrofas mencionan el punto de origen del poema – y también el lugar desde donde escribe el poeta: "Desde la Francia." Las segunda y tercera estrofas, en contraste,

aluden al destino geográfico de los versos: “A ti, de Cuba campeón glorioso.” La figura de Heredia (el cubano) no es solamente asociada al idioma español sino también a la isla de Cuba, aunque paradójicamente el poeta cubano pasó muy poco tiempo en Cuba. La quinta estrofa extiende esta perspectiva geográfica, haciendo de Heredia (el cubano) el “pintor ... de la esplendente América Latina.”

Además de esta tensión geográfica entre los dos poetas y los dos países, el poema dramatiza otra tensión, una que sería de naturaleza lingüística. Francia y el francés están asociados a un tipo de poesía lírica cuyo tema principal sería el heroísmo (primera estrofa: “la sublime Libertad que, bella, sobre los mundos de Colón destella”; Estrofa 8: “el habla de la Francia en que dije el valor de los mayores, al evocar los Conquistadores en su viril, magnífica arrogancia”). El vocabulario asociado a Francia y al heroísmo que describe el francés es uno de resplandecimiento: “destella,” “luz divina,” “diadema.”

La paradoja aquí es que ese heroísmo que necesita el idioma francés es en realidad un heroísmo hispánico, el de la conquista española del Nuevo mundo (Colón y los conquistadores). Así que el poema no describe un mundo binario en el cual el español y el francés estarían separados y servirían cada uno para una función distinta y aislada. Idiomas y culturas se comunican entre ellos, y el hecho de que el heroísmo de la conquista sólo se pueda describir en francés se puede entender “à la Derrida,” es decir como una prueba de que este idioma, que uno tiene sin que sea el suyo, infiltra también al mundo y a sus culturas, de cualquier idioma que ellas sean.

Esta mezcla de valores, esta borrosa frontera entre los conceptos, se ve también en la evocación de Francia como figura maternal al principio del poema (“madre bendecida”). Esta figura maternal evoca también el valor lingüístico de este idioma materno – además, la conexión familiar francesa de Heredia venía del lado materno de su familia. Pero eso no significa que Francia encarne un solo valor: la estrofa 8 insiste, al contrario, en el idioma francés como único medio para evocar la “viril, magnífica arrogancia” de los conquistadores. El idioma “materno” concentra dos funciones aparentemente opuestas: Francia es una figura femenina y maternal, y al mismo tiempo, el francés es el único medio capaz de expresar la virilidad de los conquistadores.

La misma tensión se encuentra con el idioma español, “la lengua de mi infancia.” La figura relacionada al idioma materno sería la de Francia, pero el idioma asociado a la infancia no es el francés sino el español. Además, esa misma estrofa se construye sobre una tensión de otra naturaleza, es decir de naturaleza temporal: porque es con el “idioma de mi infancia” que el poeta evoca el “sepulcro” del Heredia cubano. El español aquí evoca la infancia y la muerte, y el idioma de nuevo se

pone en un lugar in-decible, entre el nacimiento y la muerte, entre el tiempo en el cual está atrapado y la intemporalidad de las palabras del poeta (“eres inmortal porque tu voz no ha muerto”).

Creo que ambos Heredia son ejemplos de una negociación complicada entre el idioma, la pertenencia cultural, y la pertenencia nacional en el siglo 19. También ambos, por sus legacías, suscitan preguntas sobre lo que Derrida llamo “la pertenencia cultural *por la muerte*.” En un periodo cuando el concepto de la nación emergía con revoluciones, cambios de regímenes políticos, y cambios económicos, lo que significaba ser “ciudadano” resultaba muy complicado – y poco comentado, incluso por los que, como Heredia, tenían un estatuto ambiguo. No hay mucha evidencia de que José Maria de Heredia lamentara el hecho de no ser francés. No le impidió vivir en Francia y participar en la vida artística y cultural del país, como si era, de hecho, ciudadano. Un año después de recibir la nacionalidad francesa (y quizás por eso pidió la nacionalidad), fue elegido en el panteón lingüístico y cultural de la prestigiosa *Académie française*, cuya misión hasta hoy es de “définir la langue française par l’élaboration de son dictionnaire qui fixe l’usage du français” (definir el idioma francés por la elaboración de su diccionario que fija el uso del francés). Una paradoja más, pues, para un poeta cuya relación con sus idiomas no fue “fija” sino fluida, inaprensible, elusiva.

Apéndice 1

Soneto sin fecha, probablemente escrito en los años 1860.

*Vale más a la espada enemiga
Presentar el impávido pecho,
Que Yacer de dolor en un lecho,
Y mil muertes muriendo sufrir.*

J. María Heredia

Sonnet

Il vaut mieux présenter au fer victorieux
Un cœur brûlant du saint amour de la patrie,
Que de voir lentement sa jeunesse flétrie,
Et, sans force, gémir sur un lit douloureux.

Il faut savoir prouver dans ces temps malheureux,
Que toute noble ardeur n’est pas encore tarie,
Et le soldat frappé, dans son âme aguerrie,
Doit défier la mort en regardant les cieux.

De la prison du corps, immortelle, son âme
S'échappe de ses yeux en un long trait de flammes,
Car il voit sans trembler l'éternité venir.

Qu'importe de laisser un mortel souvenir ?
– La récompense est pauvre, et, dans sa dernière heure,
On doit viser plus haut, et l'espérer meilleur !

José Maria de Heredia, "Sonnet." En "Sonnets de jeunesse," *Oeuvres poétiques complètes, édition critique par Simone Delaty*. Vol. 2. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1984, p. 29.

Apéndice 2

Poemas escritos en 1903, para el centenario del nacimiento de José María Heredia.

A José Maria Heredia (sic)

I

Desde la Francia, madre bendecida
De la sublime Libertad que, bella,
Sobre los mundos de Colón destella
En onda ardiente de pujante vida;

A ti, soldado de coraza unida
Por la virtud que el combatir no mella,
A ti, creador de la radiante Estrella
De la Isla riente por el mar mecida.

A ti, de Cuba campeón glorioso
Que no pudiste ver tu venturoso
Sueño de amor y de esperanza cierto,
Con entusiasmo en mi cantar saludo,
De pié, tocando tu vibrante escudo
Que es inmortal porque tu voz no ha muerto.

II

Desde la Francia madre generosa
De la Belleza y de su luz divina,
Cuya diadema de robusta encina
Tiene la gracia de viviente rosa;
A ti, pintor de la natura hermosa
De la esplendente América latina,
A ti, gran rey de la Oda, peregrina
Por tu gallarda fuerza melodiosa;

A ti, cantor del Niágara rugiente
 Que diste en versos su tronar al mundo,
 Y el cambiante color iridiscente
 De su masa revuelta en lo profundo
 Del hondo abismo que al mortal espanta
 Grande Heredia, otro Heredia aquí te canta!

III

Y abandonando el habla de la Francia
 En que dije el valor de los mayores,
 Al evocar los Conquistadores
 En su viril, magnífica arrogancia;

Hoy recuerdo la lengua de mi infancia
 Y sueño con sus ritmos y colores,
 Para hacerte corona con sus flores
 Y envolver tu sepulcro en su fragancia.

Oh! Sombra inmensa que la luz admira!
 Yo que cogí de tu heredad la lira
 Y que llevo tu sangre con tu nombre,
 Perdón si balbuceo tu lenguaje,
 Al rendir, en mi siglo, este homenaje
 Al Gran Poeta con que honraste al Hombre!
 Paris, 8 Décembre 1903.

José Maria de Heredia. "A José Maria Heredia." En *Oeuvres poétiques complètes, édition critique par Simone Delaty*. Vol. 2. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1984, p. 194-195.

NOTAS

1 Jules Lemaître, por ejemplo, habla en *Les Contemporains: études et portraits littéraires* (1886) de las orígenes "espagnoles et créoles" de Heredia, y de sus ancestros "conquistadores" (35). El imaginario cubano, aquí, no es asociado a un idioma sino a una idea particular de la cultura creole: Lemaître evoca una infancia en un paisaje de flora intacta, una visión romántica de la naturaleza, y una fascinación para los conquistadores. Las orígenes creoles de Heredia explican, para Lemaître, "la grandesse de ses sentiments et l'opulence de ses vers"; asocia Heredia a una cultura, pero el idioma español y el facto que era el idioma materno de Heredia no es mencionado.

2 *Les Trophées*, su único libro de poemas, tiene siete partes; la última se llama "Les conquérants de l'or." En este serie de poemas, Heredia celebra conquistadores famosos: Vasco Núñez (1475-1519), Pascual de Andagoya (1495-1548), y, más que todos, Francisco Pizarro (ca 1471-1541) – que, significativamente, deletrea "François Pizarre."

3 José Maria Heredia, "Himno del desterrado."

4 Je ne doute pas que de telles "exclusions" viennent laisser leur marque sur cette appartenance ou non-appartenance de la langue, sur cette affiliation à la lanque, sur cette assignation à ce qu'on appelle tranquillement une langue. Mais qui la possède, au juste? Et qui possède-t-elle? (35)

5 Un jour il faudra consacrer un autre colloque à la langue, à la nationalité, à l'appartenance culturelle, par la mort cette fois, par la sépulture (30)

OBRAS CITADAS

Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre, ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.

Derrida, Jacques. *Monolingüismo del otro o la protésis de origen*, trans. Horacio Pons, Buenos Aires: Manantial, 1997.

Heredia, José María. "Himno del desterrado." *Poesía completa*. Ed. Carmen Alemany Bay. Madrid: Editorial Verbum, 2004, 171-174.

____de. *Les Trophées*. En *Oeuvres poétiques complètes, édition critique par Simone Delaty*. Vol. 1. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1984.

____de. "Sonnet." En "Sonnets de jeunesse," *Oeuvres poétiques complètes, édition critique par Simone Delaty*. Vol. 2. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1984, p. 29.

____de. "A José Maria Heredia." En *Oeuvres poétiques complètes, édition critique par Simone Delaty*. Vol. 2. Paris: Société d'édition Les Belles Lettres, 1984, p. 194-195.

Lemaître, Jules. *Les Contemporains: études et portraits littéraires*. Paris: Lecène et Oudin, 1886.

LOS TRABAJOS DEL POETA: POEMA EN PROSA, FLUJO LÍRICO Y MODERNIDAD POÉTICA EN ¿ÁGUILA O SOL?

Dina L. Rivera

Universidad de Connecticut, Storrs

¿Qué yerba, qué agua de vida ha de darnos la vida,
dónde desenterrar la palabra,
la proporción que rige al himno y al discurso,
al baile, a la ciudad y a la balanza?

Octavio Paz, "Himno entre ruinas"

Octavio Paz, sagaz lector de Baudelaire, escribe entre 1949 y 1950 cuarenta y nueve poemas en prosa que, tras diversos avatares editoriales –publicación de los primeros dieciséis en la revista *Sur* en 1949, del "ciclo" completo como libro en 1951¹– terminarán por ocupar un lugar tanto física como retóricamente central dentro de lo que podría considerarse como la temprana "biografía poética" del autor, el volumen *Libertad bajo palabra* [1935-1957]². Redactados durante sus años de residencia en el París de la postguerra –y, no incidentalmente, en una suerte de contrapunto creativo con *El laberinto de la soledad*³–, el conjunto consta de tres secciones complejamente interrelacionadas: "Trabajos del poeta", originalmente llamada "Trabajos forzados", "Arenas movedizas" y "¿Águila o sol", que además de culminar el ciclo con una suerte de manifiesto poético, proporciona el título global que de modo tan económico como sugestivo resume una de las problemáticas centrales –la suspensión y la dualidad– de la totalidad de la serie.

La lectura que propongo parte del gesto que me gustaría denominar *genérico* que estos poemas en prosa articulan dentro de *LBP*. Especie de simultánea ruptura y puente, la apelación que en *¿Águila o sol?* se hace

al híbrido –podríamos decir, con Jonathan Monroe, *dialogico*⁴– género del poema en prosa, así como su concurrente problematización de la “soberanía del sujeto lírico” (Monroe 24), desempeña una función crucial en la formulación de uno de los más importantes programas poéticos hispanoamericanos del pasado siglo que, a la distancia de poco más de cien años del nacimiento de su autor, resulta de gran interés volver a visitar, independientemente de cualquier impulso conmemorativo.

Como indica Enrico Mario Santí en su análisis de la historia editorial de *LBP*⁵, el proceso de evolución y cambio de esta colección presenta un cuadro bastante complejo, producto, en parte, de las cuidadosas revisiones sucesivas de su autor. Me interesaría primero solo considerar, en ese contexto, la lectura de *LBP* no únicamente en términos de una sucesión de poemas y secciones individuales, sino de la “figura” total que propone su misma estructura, especie de indirecto y sinuoso retrato de aquello que Wordsworth entendía como el “growth of a poet’s mind” durante su temprana etapa creativa⁶. En ese sentido, quisiera llamar la atención a la peculiar función –como mencioné, a la vez ruptura y puente– que ciertos aspectos de esta “sección” de poemas en prosa, preludiada por un notable paratexto, parecería desempeñar, no solo dentro de la misma colección, sino como novedoso elemento de una poética que Paz articula a esas alturas de su proceso de desarrollo artístico.

A pesar de lo que podría considerarse como una mayor atención crítica otorgada a la obra lírica más tradicional de Paz en detrimento de este sector de su producción⁷, a lo largo de las últimas décadas han aparecido varios estudios dedicados íntegramente al análisis de *¿Águila o sol?* o de sus respectivas secciones desde muy diversas perspectivas. Este conjunto de poemas en prosa, por algunos considerado como “Momento clave del poema en prosa mexicano y de la propia obra de Octavio Paz” (Helguera 42), como “etapa capital” (Krysinski 654) o inicio “de una nueva etapa” en la producción literaria del autor (Herpoel 224), constituye, en opinión de otro investigador, “the first sustained effort, across several texts, to grapple with the complexities of the ‘mission’ of the modern poet through meta-poetry in contemporary Mexican literature” (Chávez 15), así como “Paz’s most important contribution to the history of the genre in Mexico” (20). Entre otras propuestas, se han explorado tanto algunos aspectos de las relaciones entre los textos pacianos y los *Petites poèmes en prose* de Baudelaire⁸, como los rasgos formales que cimientan la clasificación de los mismos dentro del género del poema en prosa⁹. Un detallado análisis riffaterriano ha identificado en *El laberinto de la soledad*, por otra parte, el “hipotexto” de *¿Águila o sol?*, y en este una minuciosa exploración de la identidad mexicana y de lo que Paz denominaría como su propio “subsuelo psíquico”, representado en numerosas alusiones textuales al mundo pre-colombino¹⁰. Una lectura de la sección “Trabajos

del poeta", considerada como texto independiente, la interpreta como respuesta desde la vanguardia tardía a las ansiedades de la modernidad y sus pavorosas "tecnologías del ser"¹¹. Se ha sugerido, incluso, una lectura en clave mística, de "unión con la Palabra" por las vías purgativa, iluminativa y unitiva, de esta colección de poemas en prosa¹².

Los anteriores acercamientos proponen interesantes ángulos de lectura con respecto a estos textos, en los que también otros investigadores han identificado la articulación de un "arte poética" (Krysisnky 656, Herpoel 231), especialmente en el caso de los dos que cierran la serie, "Himno futuro" y "Hacia el poema (Puntos de partida)". A pesar de la existencia de algunos estudios que se ocupan del tema¹³, sin embargo, parecerían persistir todavía algunas grandes interrogantes en lo que atañe a una importante cuestión genérica. Como mencioné, un breve texto o paratexto abre esta "sección" del *LBP*:

Comienzo y recomienzo. Y no avanzo. Cuando llego a las letras fatales, la pluma retrocede: una prohibición implacable me cierra el paso. Ayer, investido de plenos poderes, escribía con fluidez . . .

Hoy ludo a solas con una palabra. La que me pertenece, a la que pertenezco: ¿cara o cruz, águila o sol? (*LBP* 223)

En mitad del camino de la lectura de *LBP*, en el umbral mismo de esta sección, se plantea un problema tan urgente como inesperado. En "Asueto", en la primera parte de la colección, se invocaba por ejemplo la "Palabra, voz exacta / ... herida y fuente: espejo", una "invisible luz fría / cavando en mis abismos, / llenándome de nada, de palabras, / cristales fugitivos / que a su prisa someten mi destino" (*LBP* 92), el imaginario "líquido" de poemas como "Arcos" y "Manantial". No obstante, en medio del flujo temporal y lírico, en la suerte de *agón* que propone esta "biografía poética", surge un bloqueo, se invoca una temible obstrucción en el proceso de escritura, cifrada en el lanzamiento al aire de esa moneda-fórmula verbal que cierra el texto. Inevitablemente, lo anterior invita a una reflexión en torno a cómo entender la naturaleza y causas de esa obstrucción y de ese combate "a solas con una palabra", sobre todo en términos del proyecto o proceso poético que articula *LBP*. Más importante aún, cabe preguntarse por qué apela Paz precisamente al poema en prosa para expresar y en cierta medida, como se verá, "resolver" ese bloqueo. En términos más generales, se trata de interrogar la aportación de un género como el poema en prosa a una situación de escritura como la antes descrita y, concretamente, qué *historia* invoca un poeta —o este poeta— al recurrir a este género en tan especiales circunstancias.

Importa recordar, por una parte, diversos elementos contextuales de esta etapa de la producción de Paz, no solo en términos de la rica tradición mexicana de poesía en prosa trazada por Luis Ignacio Helguera¹⁴, sino

más específicamente, las circunstancias de creación de estos textos en el París de finales de la década de 1940. Como puntualiza Saul Yurkiévitch:

[A]lrededor de los años 50 la poesía de Paz cambia de tono y de registro. En el breve proemio de *¿Águila o sol?*, el poeta que antes manejó las palabras fluidamente . . . se encuentra trabado, inmovilizado. . . . Son los años del mundo desmoronado de la última posguerra, del gran agujero existencial. Las bombas no sólo llenaron de cráteres a Londres y Berlín . . . también vaciaron de sentido las vidas de los más lúcidos sobrevivientes. (267-8)¹⁵

Rachel Galvin, quien descubre en estos textos una suerte de espacio intermedio, un “middle province” entre el trasfondo mexicano y la circunstancia parisina, recuerda concretamente su diálogo con la propuesta baudeleriana de los *Petite poèmes en prose* e identifica en ellos “a direct response to the bleak, impoverished cityscape of postwar Paris” (Galvin 49). Ciertamente, tanto la circunstancia geopolítica como el vínculo con el “precursor” baudeleriano constituyen aspectos de gran interés en el proyecto de Paz. Importa sobre todo dado el muy peculiar giro que este autor dará a la “moneda en vuelo” de su *¿Águila o sol?*, que retoma dos de los aspectos fundamentales que Baudelaire imprimiría a su apropiación-consolidación del poema en prosa como género: la autorreflexión sobre la actividad de la creación poética y la representación de la experiencia de la urbe moderna, especialmente en lo que toca a la integración de sus sectores, voces o figuras marginales¹⁶.

Quisiera anticiparme a algunos aspectos de mi propio análisis notando aquí que desde la perspectiva del citado diálogo con la colección de Baudelaire, el “espacio intermedio” creado en estos *proemas*¹⁷ pacianos ofrece una singular oportunidad para representar ciertos aspectos de una modernidad –mexicana, o quizás más propiamente, latinoamericana– que podría caracterizarse, siguiendo a Néstor García Canclini, como “híbrida”¹⁸ ya para 1950. Como se recordará, inspirado en el modelo creado por Aloysius Bertrand, la aspiración de Baudelaire sería la de “tenter quelque chose d’analogue, et d’appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d’une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu’il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque” (Baudelaire 160). El resultado, la colección de cincuenta poemas en prosa mejor conocida como *Le Spleen de Paris*, aspiraría a adaptarse “aux mouvements lyriques de l’âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience” (160) de esa “vida moderna y más abstracta” que su autor contribuiría a codificar de maneras tan determinantes.

Para Paz, escribiendo desde la misma ciudad a casi un siglo exacto de la redacción de *Le Spleen de Paris*, la “herencia” temática de la experiencia urbana del *flâneur* baudeleriano –matizada por numerosos filtros e

influencias, entre ellos el surrealismo— asumiré el carácter peculiar de una búsqueda¹⁹, que inevitablemente modifica la experiencia del “sobresalto” metropolitano del antecesor parisino. Las ambientaciones urbanas que aparecen a lo largo de *¿Águila o sol?* —por lo general neutras con respecto a un espacio-tiempo concreto y atravesadas de alusiones a un mundo burocrático y oficinesco— a la par que la intervención de figuras como la “Mariposa de obsidiana”, la “Dama Huasteca” y hasta el curioso “florista” de “El ramo azul”, apuntan a algunos de los rasgos de esa “diferencia” y a los híbridos contextos imaginarios y geográficos de la colección. El mismo problema poético planteado en *¿Águila o sol?* —el alegado bloqueo y la mencionada “lucha con la palabra”, nacidos, quisiera proponer, del percibido imperativo de “desmontar”, entre otras cosas, un hipertrofiado sujeto lírico— coincide con las experiencias de “pérdida de la aureola” de los *Petite poèmes* baudelerianos²⁰ tanto como diverge de ellas. Paz es un poeta latinoamericano autoexiliado en medio de un París rodeado de los escombros materiales, políticos y filosóficos de una segunda Guerra Mundial, inmerso en una reflexión que tendrá como resultado *El laberinto de la soledad* y la producción de unos poemas en prosa que interpelan diversas tradiciones literarias, notablemente, la nacional y la francesa. Romper el bloqueo, encontrar la “palabra pura” y, sobre todo, reestablecer el flujo lírico de una nueva poesía —no solo parte de esa tradición poética, sino especialmente mexicana y latinoamericana— significará pensar México y su propia actividad creadora a partir de ese “espacio intermedio” convertido en panorama de una modernidad singularmente compleja y recurriendo a una de sus más nuevas “especies” literarias, la del poema en prosa.

Antes de entrar en un análisis más pormenorizado de los textos que componen *¿Águila o sol?*, quisiera acercarme desde un ángulo más formal al asunto de la aportación específica del poema en prosa a la situación de escritura —la prohibición, el bloqueo— que he venido discutiendo. Muchos investigadores se han dado a la tarea de analizar este paradójico género en un intento de precisar su carácter, que Charles Simic denomina como de “pura creación literaria”, “the monster child of two incompatible strategies, the lyric and the narrative” (citado en Zawacki 300). En su ensayo “Poetry Without Verse”, Tzvetan Todorov, al hablar de los poemas en prosa de Baudelaire como su “consagrador” genérico, sugiere que parecería que este autor “had only been attracted to the genre insofar as it enabled him to find an appropriate form (a ‘correspondence’) for a thematics of duality, contrast, and opposition” (Todorov 64). Figura de la hibridez y de la violación de lo que Jameson llamaría el “contrato genérico” (Halpern 5), el poema en prosa, en palabras de Jonathan Monroe, “has the distinction of being the only genre whose very name designates it as a space in which such [generic / discursive] conflicts are

the center of attention" (Monroe 29).

En adición al diálogo genérico establecido con los *Petite poèmes en prose* de Baudelaire y considerado desde la anterior perspectiva, no debe sorprender, pues, que Paz haya recurrido al poema en prosa para representar una situación de impasse, una ambivalencia o tensión igualmente consignada en la fórmula del "¿Águila o sol?" que la sección lleva por título. Si, como indica Todorov, siguiendo a Suzanne Bernard, la "esencia del género" queda plasmada en el oxímoron que lleva por nombre (Todorov 61), podría pensarse en el mismo como una suerte de "correlato objetivo" de una situación de contradicción creativa, como un espacio privilegiado, a medio camino –o en un nuevo camino– entre poesía y prosa, entre el reclamo de un yo poético "soberano" y la voz del otro y de los otros, la aparente "aristocracia" del verso y lo que Monroe llama la engañosa apariencia "democrática" de la prosa (Monroe 24). Entre los contradictorios impulsos de "detener el tiempo en torno a la imagen" y de "contar una historia" (Zawacki 300), el poema en prosa parecería constituir la perfecta "trastienda" genérica, quizás una especie de remedo metafórico de un subconsciente del lenguaje²¹ en el que dirimir algunas rotundas cuestiones, entre ellas, como sugiere Rob Halpern, las vías de circulación aún accesibles a la opacidad constitutiva de la poesía lírica dentro de una "realidad social crecientemente mediatizada" (2), así como el desafío del "entorno periodístico" a la prosa literaria (13).

En su estudio *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*, Monroe ha propuesto ver en el poema en prosa un género rigurosamente dialógico en el que se escenifica "the partial restoration of lost voices whose prosaic speech and everyday struggles . . . have been considered unworthy of literary attention" (10). Según Monroe, el poema en prosa cumple una función "fundamentalmente polémica" dentro del sistema de los géneros (15) y precisa que, desde una perspectiva "utópica", "the prose poem's incorporation of marginalized prosaic discourse may be seen as gesturing toward a salutary reinsertion of the 'sovereign' lyrical subject into a sociopolitical context..." (24). Como indica Jesse Fernández al discutir la propuesta de Monroe en el contexto del estudio preliminar a su antología del poema en prosa hispanoamericano:

el poema en prosa sigue demostrando su potencialidad en los momentos 'críticos' de la historia social. Al recurrir al poema en prosa, el escritor llama la atención, en términos estéticos, a las limitaciones de otros géneros (sobre todo el de la poesía en verso) para representar dichos conflictos de una manera simbólica. Una vez ... han sido resueltos o superados, los poetas pueden dedicarse a la tarea de poner sus intuiciones en forma versificada, la cual requiere mayor serenidad, al igual que una mayor exactitud expresiva. (73)

Me gustaría proponer, entonces, que la maniobra que realiza Paz a través de *¿Águila o sol?*, anunciada en la dramática declaración del “bloqueo”, en su apelación al género mismo y en el tratamiento pormenorizado a lo largo de los textos de la serie, podría traducirse en términos de una apropiación simbólica de los caracteres del poema en prosa descritos por Monroe, entre otros, con el fin de conjurar una nueva poética, cuyo “manifiesto” figuraría en los dos textos que cierran la sección, “Himno futuro” y “Hacia el poema (puntos de partida)”. Se declara en el primero, por ejemplo, que: “No basta ser la cumbre monda, el hueso pulido . . . No basta la lengua para el canto. Hay que ser la oreja, el caracol humano en donde Juan graba sus desvelos, María sus vaticinios . . .” (LBP 294). Anunciando la irrupción de la historia y sus otros dentro del fluir circular de “Piedra de sol”, en “Hacia el poema” se advierte que es necesario “Arrancar las máscaras de la fantasía, clavar una pica en el centro sensible: provocar la erupción. . . . En las plazas cantan los hombres y las mujeres el canto solar, surtidor de transparencias. Me cubre la marejada amarilla: nada mío ha de hablar por mi boca. . . .” (296-7).

Poniendo entre paréntesis algunas consideraciones sobre la tónica quizás demasiado enfática de estos dos textos –señal probable de que se alcanzan aquí los límites del poema en prosa para ingresar plenamente en el manifiesto–, interesa notar que la propuesta de la nueva poética apunta a un gesto de incorporación de otras voces, de un dialogismo que, como sugiere Monroe, involucre el rechazo de “literature’s (especially poetry’s) dream of itself as a pure other, set apart in sublime isolation, like the idealist/lyrical self...” (19). Como ha apuntado Herpoel, “Cuando se exponen los principios básicos, los puntos de partida de la nueva poética, también figura entre ellos el abandono del soliloquio. . . .” (231). La consideración del éxito o, más bien, de la posibilidad misma de realizar rigurosamente este proyecto –más allá de sus extraordinarias cristalizaciones poéticas en el resto de LBP, si es legítimo así considerarlas– cae fuera de los límites de este ensayo. Quisiera aquí únicamente enfocarme en los términos en que el mismo se articula a lo largo de esta sección de LBP.

Las estrategias para “disolver” el bloqueo, renovar el flujo poético y acceder a la “palabra pura” en *¿Águila o sol?* asumen, me parece, tres vertientes principales que corresponden a cada una de las secciones del ciclo. Al ingresar a la primera, “Trabajos del poeta”, se hace evidente ante todo una profunda diferencia con respecto al típico imaginario paciano, que autores como Ramón Xirau y Guillermo Sucre han caracterizado como “lúcido” y “solar”²². Por el contrario, se trata aquí de una catábasis hacia un mundo caliginoso, de chapoteos y aguas estancadas en el que, como indica Herpoel, “Ha desaparecido por completo el sosiego de textos anteriores y la intensa rebeldía frustrada . . . recuerda al mejor

Rimbaud. No extraña desde luego que se tildara el texto de ‘algo como una *Saison en Enfer*’ mexicana” (Herpoel 225). Por debajo de la “lucidez solar” borbotea una virtual *chora* semiótica²³ que es también el espacio de la tradición literaria, de las funciones sociales adscritas a los géneros y de ese proteico “yo poético”, a medias hercúleo y a medias dantesco. El tragicómico descenso introduce una notable confrontación ya en el primero de los textos:

A las tres y veinte como a las nueve y cuarenta y cuatro, desgredados al alba y pálidos a medianoche, pero siempre puntualmente inesperados, . . . se presentan Tedeoro y Tevomit, Tli, Mundoinmundo, Carnaza, Carroña y Escarnio. . . . La nube preñada de palabras viene, dócil y sombría, a suspenderse sobre mi cabeza, balanceándose, mugiendo como un animal herido. Hundo la mano en ese saco caliginoso y extraigo lo que encuentro: un cuerno astillado, un rayo enmohecido, un hueso mondo. Con esos trastos me defendiendo, apaleo a los visitantes, corto orejas . . . (LBP 225)

Comenzando con ese primer encuentro, la “escena primaria” del bloqueo y la lucha por la “palabra pura” se desarrolla en esta sección a través de dieciséis poemas en prosa que constituirán virtuales *rounds* de una batalla simbólica por limpiar o desmontar una retórica y una materia lingüística inútil o desvirtuada, así como las diversas *personas* y discursos autoritarios que las emplean o posibilitan. Lo anterior involucra, como sugerí, los burlescos tormentos y agresiones del “yo poético”, que en estos poemas en prosa tanto sufre como desacata la materia lingüística y la tradición literaria. Precisa Cynthia Peña con respecto a estos intercambios que,

el poema en prosa es esencialmente dialógico porque, con el lirismo propio de la conciencia lírica de la primera persona critica la supuesta objetividad de la prosa. Por otro lado, el énfasis en la anécdota y en el efecto de la narración por una tercera persona en un contexto social, critica, a la vez, la subjetividad del lirismo. (15)

Los “efectos de lo real” y las “artimañas” de lo narrativo –elementos de ambientación en esta lucha–, aparecen ya desde el comienzo, pues ante la citada procesión declara la voz poética: “Finjo no verlos y sigo mi trabajo, la conversación un instante suspendida, las sumas y las restas, la vida cotidiana” (LBP 225). Esta estrategia es notoria a lo largo de “Trabajos del poeta” y especialmente en el poema en prosa III, especie de espejismo de la narrativa “realista” –“A eso de las once advertí que me había fumado el último cigarrillo”, “Caminé unos trescientos metros contra el viento helado” (228)– que enmarca el primer encuentro, fugaz y frustrado, con la Palabra: “Recorrí dos calles más, tiritando, cuando

de pronto sentí –no, no sentí: pasó, rauda, la Palabra” (228).

La otra cara de esa estrategia, como mencioné, radica en la incorporación de una serie de “personas”, máscaras o actitudes que si bien recuerdan –a menudo cómicamente– las variadas labores del héroe, apelan también a otros campos de significación, a las figuras del profeta, el científico, el demiurgo y el déspota, así como figuraciones tanto orgánicas como inorgánicas de la materia poética. Se trata de un auténtico catálogo de encarnaciones de autoridad “vática” o social con ecos cuasi-burlescos de numerosos discursos, notablemente de los de la autoridad científica, poética, religiosa y política. Así, en el poema II se nos ofrecen observaciones y detalles empíricos sobre los “visitantes” de la primera sección:

He dicho que en general se presentan de negro. Debo añadir que de negro espeso, parecido al humo del carbón. Esta circunstancia les permite cúpulas, aglutinaciones Algunos, hechos de una materia parecida a la mica, se quiebran fácilmente, basta un manotazo. Heridos, dejan escapar una sustancia pardusca (227).

Quedan así aludidos y satirizados lenguajes como los del antropólogo, el zoólogo y el botánico. Daniel Chávez ha comentado la progresión de las etapas de esta tarea de desmontaje como parte del proyecto vanguardista tardío de Paz, que comienza con la burla a la “episteme de la ilustración” (Chávez 29), se ensaña con el romanticismo y culmina con los propios principios “creacionistas” de Huidobro:

In the aesthetics of Romanticism, the poetic self organized the emotions and perceptions of the world to the point of identifying the political ideals of the author with the representation of her/his emotions. . . . In contrast, in avant-garde poetry the social function called “poet” and the textual representation of her/himself in the poem, experience a complete dissociation.

If Huidobro’s poetry rebelled against the mimetic impositions of Romanticism by creating poetic objects and neologisms in *Altazor*, Paz’s poems suggest these “Creationist” powers came back to haunt the self highlighting its fragmented quality and isolating it further. (23, 26)

A esos intercambios se suma la extraordinaria variedad de escenarios que representan de maneras más o menos orgánicas o abstractas la confrontación con la palabra, que comprenden episodios de insomnio (IV), el descenso a la ecolalia del poema V –con su “Jadeo, penduleo desguanguiado, jadeo” (LBP 230)–, una visita a la “cocina” del poeta y toda clase de fenómenos somáticos en el poema VIII, incluyendo el extrañamiento de los objetos circundantes, la propia transformación del

poeta en plaza de toros, toro y torero, además del gigantismo: "Me estiro, mis pies salen de mi cuarto, mi cabeza horada las paredes. Me extendo por lo inmenso como las raíces de un árbol sagrado" (232). Otros notables episodios incluyen la fallida cacería del "Cris" en XI y la purgación que se escenifica en X: "Vómito de palabras, purgación del idioma infecto, comido y recomido por unos dientes cariados, basca donde nadan trozos de todos los alimentos que nos dieron en la escuela y de todos los que, solos o en compañía, hemos masticado desde hace siglos" (255), además de la significativa serie de encarnaciones demiúrgico-ascético-proféticas comprendidas entre las secciones XII-XV.

Con el poema XV y el burlesco despliegue de discursos, escalas de autoridad y personajes que lo precede, se alcanza casi el final de esta sección. Los "trabajos del poeta", "trabajado" a su vez por el lenguaje, han recorrido una amplia gama de posibles confrontaciones con la palabra común y poética, desvirtuada por la costumbre y el abuso, por las manipulaciones del poder, por las propias trampas de su tradición y por las hipóstasis de un yo poético que, se sugiere, demasiadas veces ha aspirado a confundirse con ellas. Lo anterior queda representado en el proceso de apoteosis, divinización y ascesis de los últimos cuatro poemas, al final del cual la voz poética hará una invocación: "¡Pueblo mío, pueblo que mis magros pensamientos alimentan con migajas, con exhaustas imágenes penosamente extraídas de la piedra!" (238).

Por una parte, en una historia como la hispanoamericana, donde poder, retórica y política tantas veces se han aliado, lo anterior no deja de aparecer como "castigo" de tales aspiraciones. Al mismo tiempo, se reconoce el potencial "utópico" de esa voz poética, disecada por la falta de "lluvia", cuya mejor y única opción radica en la transformación representada en el poema XVI. Allí, los "trabajos del poeta" se transforman en "labores de parto" y la voz, en cierto sentido feminizada, da a luz un hijo-grito, explosión precursora del "surtidor", la "marejada amarilla" que brota en el último de los textos que cierra la serie: "[T]ú, mi Grito, surtidor de plumas de fuego, herida resonante y vasta como el desprendimiento de un planeta del cuerpo de una estrella, caída infinita en un cielo de ecos, en un cielo de espejos que te repiten y destrozan y te vuelven innumerable, infinito y anónimo" (239).

Luego de la lucha con la "palabra" desvirtuada y de los vapuleos a la soberanía del "yo lírico" en "Trabajos del poeta", se reestablece al final de esta sección inicial una primera forma del flujo, encarnado en ese "hijo-grito" "innumerable, infinito y anónimo". La tarea de las próximas dos secciones será, en cierto modo, concretar y enriquecer la experiencia de ese recién nacido, ayudarlo a alcanzar la "madurez", podría decirse, por medio de la incorporación de diversas experiencias en distintos puntos del campo social. Es importante notar que el "bloqueo", sin embargo,

no se ha disuelto todavía: como proclama el título del texto que cierra el ciclo, "Hacia el poema (Puntos de partida)", por encima de las riquezas y hallazgos de estos poemas en prosa, la meta "real" parecería encontrarse en el pleno restablecimiento de la poesía, en un flujo lírico transformado, es cierto, pero flujo *lírico* al fin. Esta suerte de discreta teleología es, me parece, fundamental al proyecto paciano en esta etapa y lo que quizás más la distingue de la propuesta de Baudelaire dentro de este género.

La segunda sección de *¿Águila o sol?*, "Arenas movedizas", pone en marcha varios aspectos de ese trabajo de incorporación que Monroe llama "the restoration of lost voices" (10) peculiar al poema en prosa²⁴. Se desarrolla aquí, igualmente, la representación de algunos elementos de una experiencia tanto urbana como rural que componen una suerte de "presente imaginario" de esta sección. Desde la puesta en escena de lo que Rob Halpern denomina como "the dynamic of social surrender" (3) entre un campesino y la figura del hablante poético en el primer texto, pasando por representaciones de la vida de pequeños burócratas y funcionarios, de intercambios de café, así como de algunas andanzas eróticas, en esta segunda parte se codifican tanto como se cuestionan los espacios de una modernidad "híbrida", donde el pueblo pequeño convive con la gran oficina, así como con el imaginario de la época colonial. El trabajo que se desarrolla a lo largo de esta sección es, me parece, doble, pues incluye tanto la recuperación de esos espacios y voces perdidas –de su riqueza, su potencial violencia imaginaria– como su crítica, a menudo dirigida contra los aspectos de inautenticidad y "solipsismo" de esas vidas de rutina y aislamiento²⁵. Hay en "Arenas movedizas" un motivo de búsqueda ansiosa que Herpoel describe, por ejemplo, como de "huida y persecución" que, entiende, forma parte de un "autoanálisis del poeta" (225). Por supuesto, el título mismo de la sección alude a una condición de "estancamiento dinámico", de territorio peligroso en el que sería muy fácil hundirse²⁶. Tan contradictorio impulso forma parte del esfuerzo por disolver, finalmente, el "bloqueo" poético, abandonando o condenando los aspectos cuestionables o inauténticos de los diversos espacios sociales que se atraviesan, con el fin de liberar los cauces de la nueva poética.

El primer texto de esta sección, "El ramo azul", coloca abruptamente al lector en unas coordenadas tiempo-espacio mucho más específicas que en la sección anterior: "Del piso de ladrillos, recién regado, subía un vapor caliente. Una mariposa de alas grisáceas revoloteaba encandilada alrededor del foco amarillo. Salté de la hamaca" (240). Alacranes, jarras de peltre y huaraches configuran la ambientación que concreta la escena, en la que intervienen, además, varios giros lingüísticos que, según creo, operan como marcas de "integración" de esas voces recuperadas por el poema en prosa: "¿Onde va, señor?" (240), "Nose haga el remilgoso", "Ah,

qué mañoso es usted...” (242). Se desarrolla aquí un encuentro entre la voz en primera persona –a caballo entre hablante lírico y narrador–, ahora encarnada en un obtuso “citadino” y un persistente sujeto, “pequeño y frágil”, ataviado con sombrero de palma y machete de campo. Este desea sacarle los ojos –que insiste en que son azules– al primero, para satisfacer un “capricho” de su novia, que “quiere un ramito de ojos azules” (242). Este texto le da otra vuelta de tuerca a la inversión de la “dinámica de rendición social” que Baudelaire, por ejemplo, pondría en escena en “Assommons les pauvres!” Podría decirse que aquí la “voz lírica” se inicia en un proceso de aprendizaje al confrontar una experiencia de “poesía salvaje” en un contexto social muy distinto de los experimentos imaginarios de la primera sección y donde ciertamente se la instruye contra las tentaciones del color folklórico y el paternalismo.

El proceso de “restauración de voces perdidas” y de representación de una peculiar experiencia de la modernidad se desarrolla a lo largo de la segunda sección además, como indiqué, por medio de varias referencias y figuraciones –a menudo de corte fantástico– relativas al mundo del pequeño funcionario y de la vida del café. Así, en “Maravillas de la voluntad”, se describe el ritual de don Pedro, que cada día llega puntualmente al negocio, saluda a los comensales y bebe su café, murmurando un rosario de “Ojalá te mueras” (257). En “Visión del escribiente”, el mundo burocrático aparece filtrado por la violencia profética del hablante, quien luego de referir sus rutinas –“Y llenar todas estas hojas en blanco que me faltan con la misma, monótona pregunta: ¿a qué horas se acaban las horas? Y las antesalas, los memoriales, las intrigas, las gestiones ante el Portero” (258)– anuncia que:

No es la espada lo que brilla en la confusión de lo que viene. No es el sable, sino el miedo y el látigo. Hablo de lo que ya está entre nosotros. En todas partes hay temblor y cuchicheo, susurro y medias palabras. . . . El vientecillo se levanta de las praderas del pasado y se acerca trotando a nuestro tiempo. (261)

Se trata de una visión apocalíptica que también participa en la configuración de ese presente y que prefigura la “explosión” que deberá arrasar con “las moratorias, las disculpas y los exculpantes” (260) de una realidad social atrofiada.

“Antes de dormir” propone, por otra parte, una suerte de desdoblamiento del yo y registra esos fragmentos del tejido social que parecen vivir incrustados en la primera persona lírica: “Te llevo como un objeto perteneciente a otra edad, encontrado un día al azar y que palpamos con manos ignorantes: ¿fragmento de qué culto, dueño de qué poderes ya desaparecidos, portador de qué cóleras o qué maldiciones . . .?” (243). El motivo del desdoblamiento del “yo” se repite en “Encuentro”;

en "Un aprendizaje difícil", se presenta la crónica de la salvaje "doma" y proceso de "formación social" del hablante, quien con bárbara ironía declara, "Los beneficios de la educación se prolongan durante toda la vida y, a veces, más allá de su término terrestre" (265). En todos estos casos, me gustaría proponer, se trata de un proceso de indagación de los límites del "yo lírico", así como de los diversos espacios sociales a los que se le expone. Simultáneamente se traza, pues, el retrato y la crítica de esos espacios, así como las evoluciones –más o menos fracasadas– del hablante dentro de ellos.

Esta sección concluye con "Cabeza de ángel", en la que se desarrolla la sangrienta fantasía de un "yo" ahora trocado en el de una niña que se extasía ante unos cuadros "muy lindos de martirios y degüellos de santas y niños" (269). Atravesando varios planos temporales y niveles narrativos, la voz se entrega a toda clase de juegos macabros inspirados en el tormento, el voyeurismo y la sustitución de su propia cabeza decapitada. En una ambientación que parecería cubrir desde los tiempos de la Colonia hasta una alegre celebración contemporánea de fiestas patrias, este texto invoca los terrores de la historia así como el nacimiento de una religiosidad híbrida y de una especial relación popular con la muerte, es decir, explora un espacio múltiple, tan fundamental como a veces pavoroso, que forma parte también de la "educación" del yo poético y el impulso de inclusión, especialmente en un contexto mexicano. Figura también aquí como personaje, debo añadir, un "indito" que es un ángel y ayuda a la niña en su búsqueda, rebanando y sustituyendo cabezas, y que representa otra marca de la "inclusión" del poema en prosa, si bien los potenciales "utópicos" del género parecen más bien manifestarse los textos de la tercera y última sección.

En "¿Águila o sol?" que, como indiqué, cierra el ciclo, el énfasis de la representación recae en el pasado –tanto en el retorno del "yo" poético a espacios de infancia, como en las diversas encarnaciones de elementos del mundo precolombino presente, sin embargo y todavía vital–, así como en la formulación de un espacio imaginario utópico y a la vez posible. Luego de los "trabajos de limpieza" –del lenguaje, de crítica de espacios sociales– de las anteriores secciones, se alcanza una especie de período de reconstrucción y se apela a los cauces –del pasado personal y nacional– que alimentarán la nueva poética. La sección comienza con "Jardín con niño", supuesta visita al jardín de la infancia, "lugar amado por la melancolía y las lagartijas", a la vez "sitio sagrado, el lugar infame, el rincón del monólogo" (273). Moviéndose entre pasado, presente y futuro, la voz poética aspira largamente "el aire cargado de porvenir. Vienen oleadas de futuro, rumor de conquistas, descubrimientos ...", si bien aparece, al cerrar el texto, la imagen de un "hombre encorvado" que "escribe trabajosamente, en camisa, entre pausas furiosas, estos

cuantos adioses al borde del precipicio" (274).

Una parecida oscilación temporal se manifiesta en otros textos de esta sección, donde figura, por ejemplo, "La higuera" que, durante la infancia y la "adolescencia feroz" "llegaba hasta mi encierro y tocaba los vidrios de mi ventana, llamándome. Yo salía y penetraba en su centro: sopor visitado de pájaros ... entraña de fruto golpeando plenitud" (283). Se trata, nuevamente, de un espacio personal de la "memoria" de un yo poético que activa el recuerdo y la simultánea proyección futura que, en este caso, se traduce en una larga serie de promesas de "luchas y un gran combate solitario contra un ser sin cuerpo. . . . Te prometo el coro de los amigos, la caída del tirano y el derrumbe del horizonte" (284). La representación más notable de esta exploración de la temporalidad del yo aparece en "Viejo poema", donde una "escalinata musical" induce una suerte de desdoblamiento y paseo a través de diversas épocas, comenzando con una visita a "alguien que conozco [que] juega un solitario empezado en 1870" (286) y culmina con una admonición: "Quédate si quieres a rumiar al que fuiste. Yo parto al encuentro del que soy, del que ya empieza a ser, mi descendiente y antepasado, mi padre y mi hijo, mi semejante desemejante. El hombre empieza donde muere. Voy a mi nacimiento" (287).

Según entiendo, se escenifican aquí momentos en el desarrollo del nuevo "yo" lírico y de los términos de la nueva poética, no considerados, por supuesto, como una evolución lineal ni rigurosamente coherente. Lo que propongo es más bien una apreciación de lo que podría llamarse el "soliloquio" de este "yo" que, a través de diversas situaciones textuales y sociales ha visto complicarse su soberanía y que pugna todavía por encontrar la vía para disolver el "bloqueo", situación que finalmente se resolverá mediante la apelación a los causes enriquecedores de la historia y de otras voces. A lo largo de esta sección se repiten los motivos de búsqueda y exploración en una clave tal vez menos sombría que en la sección anterior, aunque todavía, en ocasiones, amenazante. Así, por ejemplo, en "Paseo nocturno" se descubre que "El monólogo te asecha a cada paso, con sus exclamaciones, con sus signos de interrogación, sus nobles sentimientos Prosigue: nada tienes que decirte a ti mismo" (275); en "Salida" se concluye, por otra parte, que "Al cabo de tanta vigilia, de tanto roer silogismos, de habitar tantas ruinas y razones en ruinas, salgo al aire. Busco un contacto. Y desde ese trampolín me arrojo, cabeza baja, ojos abiertos, a ¿dónde?" (276).

Antes de examinar la respuesta que los textos parecen dar a esa pregunta, quisiera retomar otra de las estrategias que se desarrollan a lo largo de "¿Águila o sol?", que consiste en la representación poética y la inclusión de elementos y figuras de un pasado –de algún modo también "presente"– precolombino, así como del mismo paisaje mexicano.

Dos textos en particular, “Mariposa de obsidiana” y “Dama huasteca”, articulan este aspecto, como en la invitación, en el primero, a tomar “mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos . . . Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino” (283). Desde otra perspectiva, el trabajo con el paisaje en textos como “Llano” o “Valle de México” refuerza el proceso de afianzamiento, de concreción de este espacio de modernidad, simultáneamente contemporáneo y antiguo, donde se declara que: “Soy el espacio puro, el campo de batalla. Veo a través de mi cuerpo mi otro cuerpo. La piedra centellea. El sol me arranca los ojos. En mis órbitas vacías dos astros alisan sus plumas rojas. . . . Asómate a su canto, arrójate a la hoguera” (292). Estos episodios, quisiera añadir, comparten el espacio con una visión utópica –con ribetes, más bien, de pesadilla– llamada “Eralabán”, “constelación de islas en mitad de un verano de vidrio” donde “el lenguaje consiste en la producción de objetos hermosos y transparentes y la conversación en un intercambio de regalos, el encuentro feliz entre dos desconocidos hechos el uno para el otro . . .” (276). Nótese, sin embargo, que si un naufrago es descubierto “paseándose melancólico por la orilla, inmediatamente lo llevan al puerto y lo devuelven a su tierra, con la lengua cortada” (276).

Si desde algún sitio, en realidad, es posible vislumbrar la “utopía” –o algo que se parezca un poco más a la dicha– ese espacio parece estar vinculado, en estos momentos y en esta propuesta, a una transformación simultánea del ser, entendido como portavoz de una nueva realidad, y del “yo” lírico, puesto al servicio de la nueva poesía –no sin algunas contradicciones, como es de esperarse. Los términos se articulan en textos como “Un poeta”, donde se advierte que “El saber no es distinto del soñar, el soñar del hacer. La poesía ha puesto fuego a todos los poemas. Se acabaron las palabras, se acabaron las imágenes. Abolida la distancia entre el nombre y la cosa, nombrar es crear, imaginar, nacer” (288). Más adelante, en “El sitiado”, el “soliloquio” del yo poético vuelve a hacer balance y auto-crítica y a expresar un impulso “visionario”:

¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! Peregrinaciones, sacrificios, combates cuerpo a cuerpo con mi alma Todo canta, todo da frutos, todo se dispone a ser. Pero yo me defiendo. Aún no acabo conmigo.

Entre extenderse y erguirse, entre los labios que dicen la Palabra y la Palabra, hay una pausa, un centelleo que divide y desgarrar: yo. Aún no acabo conmigo. (293)

Este proceso de aparente atenuación del “yo” lírico en beneficio de la poesía y la palabra pura culmina, como he mencionado, en los dos textos que cierran el ciclo, “Himno futuro” y “Hacia el poema (Puntos de partida)”. En el primero se manifiesta una aparición redentora: “Desde

la baja maleza que me ahoga, lo veo brillar, alto y serio. Arde, inmóvil, sobre la cima de sí mismo: chopo de luz, columna de música, chorro de silencio" (295). Tal visión cuasi-mística del "himno libre de hombre libre" incluye, por supuesto, imágenes que en algunos años vendrán a figurar en el extraordinario comienzo (y conclusión) de "Piedra de sol". A las alturas de este texto se declara todavía que "No es tiempo. No ha llegado el Tiempo". En el cierre, sin embargo, apelando al lenguaje de la invocación litúrgica, se eleva un ruego: "tú, dura pirámide de lágrimas, llama tallada en lo alto del desvelo, brilla en la cima de la ira y canta, cántame, cántanos: pino de música, columna de luz, chopo de fuego, chorro de agua. ¡Agua, agua al fin, palabra del hombre para el hombre!" (295). Es decir, en estos dos textos se han ido articulando no solo el proceso de necesaria reconsideración y atenuación de la soberanía del yo lírico, sino que se dramatiza el final del "bloqueo" poético y el restablecimiento del flujo, esas imágenes de "liquidez" que reaparecen, aún más intensamente, en "Hacia el poema". Allí se invoca "El chorro de agua" (296), el "surtidor de transparencias" (297), acompañado, por supuesto, de lo que en esta propuesta son sus corolarios: "Y si yo no existo, existes tú" (296) y "Todo poema se cumple a expensas del poeta" (297).

En este momento histórico –y sin olvidar los compromisos tanto como los rechazos de la compleja trayectoria política de Octavio Paz²⁷–, este proyecto poético se hace eco, tal vez, de algunos otros que también apostarían por las reivindicaciones colectivas y cuestionarían asimismo la soberanía del sujeto lírico, no sin volver a confrontar, a veces, las ambigüedades de la expresión poética y de los canales de la circulación del poder simbólico. Como he tratado de argumentar a lo largo de estas páginas, la extraordinaria articulación del "problema" poético que se plantea Paz, así como su labor simbólica de resolución apelando a las características de un género como el poema en prosa, estructuran decisivamente los textos que he examinado. Como también he intentado demostrar, los peculiares rasgos formales del género hacen una espléndida contribución a la expresión de una situación de bloqueo. En conjunción con la "herencia temática" del mismo, posibilitan además la representación del desafío a esa persona lírica, la confrontan y enriquecen con las formas de la prosa y con sus variados canales "modernos" de circulación, que en el último texto del ciclo se evocan con resonancias de manifiesto, si bien, como he tratado de indicar, la meta "última" sea la restitución de un transformado flujo lírico.

El trabajo de incorporación de esas voces y espacios a menudo reclamados por el poema en prosa cumple también una función singular, ayudando a articular una experiencia de la modernidad alterna al enfatizar desde otro género las formas del nuevo programa poético –"Nada mío ha de hablar por mi boca"– y al ofrecer al "yo" lírico nuevo campo de

exploración para lo que la *New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics* describe como las especiales aptitudes del poema en prosa de investigar “something not accessible under the more restrictive conventions of verse” (“Prose Poem” 978). Por último, cabe recordar lo señalado por Monroe y Fernández en torno al poema en prosa como un posible “marcador” de un período de crisis, y de su posible desplazamiento una vez reestablecidos, en el caso de Paz, los canales del flujo poético. Qué implicaciones en términos de expresión literaria y jerarquía genérica podría tener lo anterior es materia de otra reflexión –e incluso si tal teoría es justificable. Importa aquí simplemente observar que parecería ajustarse a ciertos elementos de este caso y que la apelación al género, fueran cuales fueran sus motivos, dio espléndidos frutos literarios.²⁸

NOTAS

1 Véase Santí (“Introducción” 39 y 225).

2 Me referiré en adelante a la edición consultada de *Libertad bajo palabra* por las siglas *LBP*.

3 Como declaró Paz en una entrevista con Rita Guibert, “I wrote *The Labyrinth [of Solitude]* first as a confession or to relieve my feelings, and immediately afterwards I wrote *Eagle or Sun?*” (“Octavio Paz” 243). Véase también la tesis de Linda Janet Burk, citada en la bibliografía.

4 Véase el estudio de Monroe citado en la bibliografía.

5 Véase Santí (*El acto* 79-119 e “Introducción” 9-68).

6 Anthony Stanton, quien en otro contexto se ha referido a secciones de la obra de Paz como “biografías espirituales” (citado en Peña 58), reporta la descripción que hizo el autor de *LBP* como “una suerte de ... diario ideal que retratase y reflejase la evolución y maduración de un espíritu y de una conciencia.... Me inspiré en Baudelaire y en los grandes libros de poemas de la tradición moderna” (“Genealogía de un libro” 16). En su citada introducción a la edición crítica, el mismo Santí se refiere a *LBP* como “un viaje simbólico en forma de búsqueda –versión del *bildungsreise* romántico ...” (“Introducción” 56).

7 El mismo Paz declaró, en la citada entrevista con Guibert que “that book [*Eagle or Sun?*] shared the same fate as Basho’s (it didn’t get a single review)” (“Octavio paz” 240), apreciación que, según una nota aparecida en *La jornada virtu@l* en 2001, compartía la Fundación Octavio Paz, que la consideraba como “una de las obras menos estudiadas por los especialistas en la obra paciana”. *La jornada virtu@l*. (sábado 29 de diciembre 2001): N.p. Red. 11 jul. 2015.

8 Véase Galvin.

9 Véase Peña.

10 Véase Burk.

11 Véase Chávez.

12 Véase Conde Ortega.

13 Véanse, en particular, los estudios de Burk y Peña. Puede consultarse también el ensayo de Carmen Ivette Pérez, "Octavio Paz y el poema en prosa surrealista" incluido en la bibliografía.

14 Véase el estudio de Helguera citado en la bibliografía.

15 Recuerda Jason Wilson también que "Paz has written about those years in post-war Paris. He describes a time of despair and depression, with no shared ideals and nothing to believe in" (Wilson 26).

16 Como sucintamente declara Todorov, por ejemplo, quien se refiere a "the question of poetic form [and] the theme of the city, both considered by Baudelaire as the distinctive characteristics of the prose poem" (Todorov 67). Véase también Johnson (79).

17 Utilizo aquí el neologismo acuñado por Francis Ponge para referirse a su propia producción dentro del género (Fernández 24).

18 Véase el texto de García Canclini citado en la bibliografía.

19 Para una concepción de la obra poética de Paz como marcada por el signo de la búsqueda o *quest*, véase el trabajo de J. Wilson (especialmente las páginas 46-50) citado en la bibliografía.

20 Véase Halpern.

21 En su estudio *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*, John I. Simon propone, por ejemplo, que "the prose poem, because it is the freest of all poetic forms, is particularly suited to the pouring out of the poet's unconscious, and, in one sense, then, the development of the prose poem mirrors a growing exploration of the individual and, by extension, collective unconscious, which this genre is free to render in its primary, unrefined state" (2).

22 Véase Sucre 183, Xirau 102.

23 Según la definición de Julia Kristeva: "The chora is a modality of significance in which the linguistic sign is not yet articulated as the absence of an object and as the distinction between real and symbolic" (94).

24 Cabe notar que, como indica Cynthia Peña, algunos de los textos de esta segunda sección se alejan del polo del "lirismo" para acercarse al de la "narratividad", llegando a bordear, en ocasiones, la forma del cuento. Véase el estudio citado en la bibliografía, especialmente las páginas 107-118, donde Peña examina esta cuestión, concluyendo que se trata claramente de modalizaciones de ambos dentro del género del poema en prosa.

25 Cabría preguntarse si en esta sección, y como parte del trabajo de "limpieza de campo" poético, Paz no estará indirectamente tratando de sentar las "líndes" de su propio proyecto. Interesan a este respecto, por ejemplo, sus

declaraciones sobre *LBP* como “una ruptura no sólo con mi poesía anterior sino con la poesía que en ese momento se escribía en México. Ruptura en dos sentidos: por la introducción del coloquialismo ... y, por otro lado, por el alejamiento del tema social a la manera de la poesía *engagée* ...” (“Genealogía de un libro” 16).

26 Burk propone con respecto a la interpretación del título, por otro lado, que el mismo “reflects the instability of these pieces which shift from the poetic to the prosaic and back again” (94).

27 Véase, sobre este particular, el texto de Rodríguez Ledesma citado en la bibliografía.

28 Quisiera agradecer el apoyo económico ofrecido por El instituto: Institute of Latina/o, Caribbean, and Latin American Studies de la Universidad de Connecticut, que facilitó la presentación de una versión preliminar de este trabajo en un coloquio internacional dedicado a la obra de Octavio Paz celebrado en marzo del 2014.

OBRAS CITADAS

Baudelaire, Charles. “À Arsène Houssaye.” *Baudelaire: Œuvres complètes*. Paris: Robert Laffont, 1980. 162. Impreso.

Burk, Linda Janet. “¿Águila o sol?”: *A Riffaterian Analysis of the Prose Poems of Octavio Paz*. Tesis. University of Illinois at Urbana-Champaign, Urbana, 1994. ProQuest Dissertations and Thesis. Red. 17 ago. 2015.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989. Impreso.

Chávez, Daniel. “Technologies of the Self and the Body in Octavio Paz’s ‘The Works of the Poet’”. *Revista Hispánica Moderna* 60-1 (2007): 15-33. Impreso.

Conde Ortega, José Francisco. “Octavio Paz: ¿Águila o sol?” *Casa del tiempo* I.V.2 (marzo 2014): 24-28. Red. 22 jul. 2015.

Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia (Estudio crítico y antología)*. Madrid: Hiperión, 1994. Impreso.

Galvin, Rachel. “Neither Heads nor Tails: The Middle Province in Octavio Paz’s ¿Águila o sol?” *World Literature Today* (September-December 2004): 47-51. Red. 22 jul. 2015.

Halpern, Rob. “Baudelaire’s ‘Dark Zone’: *The Poème en Prose* as Social Hieroglyph; or The Beginning and the End of Commodity Aesthetics.” *Modernist Cultures* 4 (2009): 1-23. Red. 6 jul. 2015.

Helguera, Luis Ignacio. “Estudio preliminar.” *Antología del poema en prosa en México*. Selección y notas, L. I. Helguera. México: Fondo de cultura económica, 1993. 7-61. Impreso.

Herpoel, Sonja. "Hacia un nuevo orden. A propósito de *¿Águila o sol?* de Octavio Paz". *Neophilologus* 76.2 (1992): 224-233. Impreso.

Johnson, Barbara. "Disfiguring Poetic Language". Ed. Mary Ann Caws y Hermine Rifatterre. *The Prose Poem in France: Theory and Practice*. New York: Columbia UP, 1983. 79-97. Impreso.

Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Tr. Margaret Waller. New York: Columbia UP, 1984. Impreso.

Krysinski, Wladimir. "Intensidad y altura en la búsqueda del presente." *Revista canadiense de Estudios Hispánicos* 16.3 (1992): 653-667. JSTOR. Red. 30 mar. 2013.

Monroe, Jonathan. *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca / London: Cornell UP, 1987. Impreso.

Paz, Octavio. *Libertad bajo palabra*. Ed. Enrico Mario Santí. 1988. 8a edición. Madrid: Cátedra, 2009. Impreso.

_____. "Genealogía de un libro: Libertad bajo palabra". Entrevista con Anthony Stanton. *Vuelta* 145 (diciembre 1988) 15-21. Red. 23 sep. 2015.

_____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974. Impreso.

_____. "Octavio Paz." *Seven Voices: Seven Latin American Writers Talk to Rita Guibert*. Entrevista con Rita Guibert. Trans. Frances Partridge. New York: Alfred A. Knopf, 1973. 183-275. Impreso.

Peña, Cyntia Marcela. "*¿Águila o sol?* de Octavio Paz y Variaciones sobre tema mexicano de Luis Cernuda: El poema en prosa y el planteamiento de una poética. Concordancias y discordancias." Tesis. Texas Tech University, Lubbock, 2002. ProQuest Dissertations and Thesis. Red. 1 ago 2015.

Pérez, Carmen Ivette. "Octavio Paz y el poema en prosa surrealista". *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico* 7.26 (1993): 233-267. Impreso.

Phillips, Rachel. *The Poetic Modes of Octavio Paz*. London: Oxford UP, 1972. Impreso.

"Prose poem." *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger, et al. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993. 977-979. Gale Virtual Reference Library. Red. 28 mar. 2013.

Rodríguez Ledesma, Xavier. *El pensamiento político de Octavio Paz: Las trampas de la ideología*. México: U Autónoma de México / Plaza y Valdés, 1996. Impreso.

Roggiano, Alfredo, ed. *Octavio Paz*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979. Impreso.

Santí, Enrico Mario. *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1997. 79-119. Impreso.

____. "Introducción". *Libertad bajo palabra*. Por Octavio Paz. Ed. Enrico Mario Santí. 1988. Madrid: Cátedra, 2009. 9-68. Impreso.

Simon, John Ivan. *The Prose Poem as a Genre in Nineteenth-Century European Literature*. New York: Garland Publishing, Inc. 1987. Impreso.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de cultura económica, 1985. Impreso.

Todorov, Tzvetan. "Poetry Without Verse". Ed. Mary Ann Caws y Hermine Rifaterre. *The Prose Poem in France, Theory and Practice*. New York: Columbia UP, 1983. 60-78. Impreso.

Wilson, Jason. *Octavio Paz, A Study of his Poetics*. Cambridge: Cambridge UP, 1979. Impreso.

Xirau, Ramón. *Poesía y conocimiento. Borges, Lezama Lima, Octavio Paz*. México: Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1978. Impreso.

Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana: Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz*. Madrid: Barral Editores, 1973. Impreso.

Zawacki, Andrew. "Accommodating Commodity: The Prose Poem." *The Antioch Review* (2000): 286-303. Red. 6 jul. 2015.

CARTUCHO DE NELLIE CAMPOBELLO: LA REVOLUCIÓN ENMASCARADA FRENTE A LA REBELIÓN DE LOS ÓRGANOS SIN CUERPO

Josebe Martínez
Universidad del País Vasco

Campobello y el momento histórico

Según muestran sus libros y biografías Nellie Campobello, *la centaura del norte*, se percibía a sí misma como la pura encarnación de la lucha revolucionaria que había engendrado al nuevo México¹ y, *Cartucho* corporiza, de manera insólita, el dolor de esa contienda: deconstruye el relato posrevolucionario hegemónico para mostrar que la percepción del “ser mexicano” como unidad, y de la nación como ente único, son meros fetichismos. Solo existen órganos sin cuerpo.

Cuando se publica *Cartucho*, en 1931, Campobello gozaba de prestigio y posibilidades económicas. Se había podido reinventar al abrigo del río revuelto de la Revolución, cuyos valores consideraba un deber patrio recuperar, y defendía la identidad de esta como propia.

Nellie contaría 31 años aunque resulta muy difícil saber la verdad sobre Nellie Campobello, si por verdad se entiende un registro de datos objetivos o testimonios autobiográficos, porque aquellos que preguntaran tanto entonces como a lo largo de su vida, iban a tener la respuesta fluctuante que las circunstancias requirieran (y así lo muestran las entrevistas de V. Strickland Najera, 1980; E. Carballo, 1985; I. Mathews, 1997).

Seguramente, en una sociedad establecida, asentada, con una historia reciente menos agitada que la mexicana, le hubiera sido más difícil acceder a los niveles sociales, económicos y culturales a los que aspiraba esta niña pobre, hija natural, y madre soltera, que vivía apadrinada por hombres

ricos. Campobello no desentonaba tanto del los clanes que la acogían y le permitían inventarse un padrastrito gringo en lugar de mencionar al padrote mexicano. Lo podían admitir porque no pocos eran iguales; incluso la rancia aristocracia que añoraba el porfiriato. Muchos de los que se sentían impunes por sus logros revolucionarios venían de sustrato miserable, o tenían algo que ocultar o se habían enmascarado para llegar al poder. Los nuevos ricos, criados al abrigo de la Revolución, creaban un país nuevo en el que también se fabricaban pretéritos gloriosos. Todo el mundo se confeccionaba un precedente para legitimar sus aspiraciones y derechos.

Fueron los años presidenciales de Obregón (1920-1924), de Calles (1924-1928) y de este como “Jefe Supremo de la Revolución” sobre cuatro presidentes consecutivos². Años en los que a la difícil tarea de implementar las reformas establecidas por la Constitución de 1917 y afrontar la reacción de la “guerra cristera” (1926-1929), sucedió el freno a la reforma agraria y el cambio de rumbo del gobierno posrevolucionario. Esto último después de que la crisis norteamericana de 1929 mostrara la dependencia mexicana de Estados Unidos, forzando toda una serie de medidas intervencionistas a nivel económico. La Revolución parecía alcanzar algunos de sus mejores logros en el ámbito cultural, pues la lucha tuvo como consecuencia un México espléndidamente creativo³, de poderosa repercusión internacional.

Desde 1914 había ganado la partida presidencial el constitucionalismo, en una línea que castigaría al villismo, el otro frente revolucionario. Al fin y al cabo Villa era para Carranza, el jefe constitucional, un jaguar; y Carranza era para Villa un *perfumado*. Villa caería asesinado durante el mandato de Obregón, sucesor de Carranza, en 1923, a instancias del propio gobierno, y su memoria solo fue rescatada del olvido para ser denostada.

El propio general y senador Jesús Agustín Castro, personaje que le garantizaba una vida cómoda en esas fechas a Nellie Campobello, se había visto recompensado generosamente en el México posrevolucionario por haber sido general de división constitucionalista en Chihuahua, zona villista por antonomasia, y haber combatido el villismo. Paradojas vitales para una ferviente villista, como Campobello, que viviría auspiciada por el *perfumado* hasta que este cae en desgracia dentro del propio carrancismo, por oponerse a la candidatura de Obregón en 1928 (Jesús Vargas y Flor García, 2013).

En estas circunstancias se escribe *Cartucho*. Para entonces Nellie ya

había entrado de lleno en el mundo de la cultura: dedicando su vida a la danza y la escritura. No importaba cómo debía llamarse, quienes habían sido sus padres o cuándo había nacido. Lo relevante era que una mujer pobre, autodidacta, y provinciana, impartía clases en la Escuela Nacional de Danza, institución que habría de dirigir durante más de cuatro décadas. Años en los que renovó la concepción de la danza en México, partiendo de lo esencial, la búsqueda de lo mexicano.

En 1931 se publica *Cartucho*, y como Nellie indica:

Yo, que deseaba hablar de la Revolución [...] sospechaba que repetirían las mismas mentiras y calumnias [...] acerca de nuestra guerra civil y sus protagonistas [...] suplantando hechos de armas del general Francisco Villa y de sus hombres.

Me propuse desde aquel momento, aclarar, hablar las cosas que yo sabía, y así lo expuse a mis amigos [...] Las narraciones de *Cartucho*, debo aclararlo de una vez para siempre, son verdad histórica, son hechos trágicos, vistos por mis ojos de niña en una ciudad, como otros ojos pudieron ver hechos análogos en Berlín o Londres durante la Guerra Mundial [...]⁴.

El testimonio de Nellie Campobello

Para Campobello testificar es, como se apreciaba en la cita, un acto beligerante que confronta las categorías de lo real y lo verdadero como construcciones históricas, mostrando que están sujetas a códigos de referencialidad convencionales; y señalando, de paso, en la impiedad de su relato, que los traumas colectivos están determinados también por una cultura, o una tradición.

Los traumas individuales y colectivos pautan al unísono su obra; en la cual, la recolección del ayer nacional de guerra y olvido, implica también la recopilación del ayer familiar, tejido en sí mismo con todo un ensamblaje de relaciones sociales y sentimentales. Un núcleo fuertemente emocional, formado por una red de vivencias en la esfera más vulnerable, por íntima e infantil, del ser humano.

Vivencias que han de salir a la luz como parte de eventos generales y públicos, en hechos que competen al más alto grado de convivencia civil; dando lugar a la transferencia de una experiencia íntima a un escenario de nivel institucional. Por ello *Cartucho* tiene un complejo recorrido de ida y vuelta, ya que implica a la vez la personificación de un fenómeno nacional y la nacionalización de un conflicto privado que ve la luz en una conflagración pública. A diferencia de las obras de Azuela, por

ejemplo, no se trata de la relación ficticia de nos hechos de armas, sino que, como señala Max Parra, presenta un hecho subjetivo pero de igual trascendencia: reproduce “la percepción y el impacto psicológico que tuvieron los sucesos de sangre y de muerte en la conciencia personal y colectiva” (1998:167). Y, de hecho, la crítica en general percibe *Cartucho* como una producción autobiográfica; prueba de ello es que la mayoría de los artículos se centran específicamente este carácter de la obra, o hacen hincapié en dicha faceta (Kemy Oyarzun (1996); Max Parra (1997); Elena Poniatowska (2000); Teresa Hurley (2003); Gabriella de Beer (2008); Mariana Libertad Suárez (2011); Kristine Vanden Berghe (2012)).

La autora no acepta la “elaboración” que el presente está haciendo del pretérito, por ello irrumpe contando su propia vivencia, a través de esa herida cerrada en falso que supone la versión oficial. Intentando plasmar el exceso de la rebelión, mediante una exuberancia plástica que abruma por el espectáculo impúdico que presenta una niña que todavía no conoce el sentido de finalidad redentora que debiera tener todo relato histórico clásico (M.H. Abrams, 1972; Northorp Frye, 1977; Domenik La Capra, 2005). Campobello actúa como un agente provocador, nunca agente conciliador de su presente político mexicano.

La controversia entre versión oficial y contramemoria se gesta en el propio epígrafe que inaugura la segunda edición de *Cartucho*:

“A Mamá, que me regaló cuentos verdaderos en un país donde se fabrican leyendas y donde la gente vive adormecida de dolor oyéndolas”

Doris Meyer (1988), Faverón Patriau (2003) y Kristine Vanden Berghe (2012), diferencian “cuentos verdaderos” de “leyendas fabricadas”: el primer término haría referencia a la narración auténtica y el segundo a las malas interpretaciones partidistas sobre los hechos de la insurgencia. Así aparece en los textos de Campobello: mientras el concepto de “cuento” guarda connotaciones positivas, y aluden a la versión auténtica y popular, (“Mi tío abuelo[...] narra como si fuera un cuento”; En el prólogo a *Mis libros* señala sobre las novelas de la Revolución que “estaban plagados de leyendas o composiciones truculentas [...] engendros diabólicos” (p. 352) emparentadas con los “calumniadores organizados” (p. 340).

Jorge Aguilar Mora (2000: 6) considera, por el contrario, que ambos, cuentos y leyendas, son términos correlativos: de los cuentos verdaderos surgen las leyendas. “Con los cuentos verdaderos se fabrican leyendas y es tanto el dolor que estas producen que sus escuchas terminan casi perdiendo el sentido”.

Obviamente el sintagma “cuentos verdaderos” viene asociado a la autenticidad simbolizada en madre de la autora, a quien se atribuye la oralidad propia del pueblo. Y a quien Campobello confiere toda credibilidad, máxime conociendo la carga de autoridad que la autora imprime al adjetivo “verdadero” en su producción: factor de causalidad esencial en su vida y obra, según se desprende de esta (y manifiesta reiteradamente en sus entrevistas a V. Strickland Najera, 1980; E. Carballo, 1985; I. Mathews, 1997). Frente a dicha asociación paradigmática que todo lector de sus libros reconoce, por la beligerancia de la autora en su defensa; la contraposición de la frase “en un país donde se fabrican leyendas” se resuelve como una oposición: no ya por la antinomia verdadero vs fabricado, que parece entrañar la división entre auténtico (espontáneo, genuino, natural) vs falso (construido, pensado, ideológico); sino entre cuento y leyenda, donde este último término connota la emanación poderosa de la épica oficial, explicativa de la historia: *Le grand récit*, según la denominación establecida por F. Lyotard (1979).

Ya que el epígrafe sustituye al “Inicial” escrito por la autora y a la nota editorial “Integrales” de 1931, cabría leerlo a la luz de los primeros; puesto que el espíritu del contenido del libro de la segunda edición se mantiene fiel al libro de la príncipe, el epígrafe no disentería de los escritos elididos. Sí supondría un distanciamiento del lenguaje vanguardista que muestran los escritos preliminares (ya no estaba de moda en 1940) pero, por supuesto, no de su espíritu: según señala el editorial “Integrales” *Cartucho* supondría “un desafío a los escritores que con el membrete de ‘realidad’ fotografían los reportajes de segunda mano que escupen rotativas mercenarias”. De igual manera en el “Inicial” Campobello indica cómo las crónicas de sus fusilados “Parecían cuentos. Pero no son cuentos”. Serían los “cuentos verdaderos” de la segunda edición⁵. Faverón-Patriaú (2003) incide al respecto en que Campobello no intentaría distinguir epistemológicamente entre testimonio y ficción, sino establecer una frontera moral entre la voluntad de reflejar la historia, por un lado, y la intencionalidad de victimizarla en manipulaciones partisanas, por otro.

Manifestaciones partisanas que pertenecen a la historia revolucionaria, necesaria porque servía de pilar discursivo al poder gubernamental, pero molesta en cuanto a que tenía la potestad de cuestionarlo constantemente, entrando en juego entonces las manipulaciones victimizadoras haciendo que la producción cultural sobre la Revolución derivara hacia la mitificación de la misma, no a su análisis o cuestionamiento. El olvido del presente que se pretende hacer durante el Maximato se ampara en el mito

compensatorio de una insurrección lograda, idealizada y redentora, que legitimaría una actualidad de abuso y dictadura. Se apela a la Revolución con el propósito de recordar la entidad del Estado y la modernidad de su propuesta constitucional a través de narrativas que se convierten en verdades históricas y devienen en líneas hegemónicas de pensamiento.

La literatura sobre el conflicto es prestigiada como “viril”⁶ frente a las otras producciones. La conflagración sigue estando presente, de una forma ya mitificada, ya apropiada, ya domesticada por el poder, para legitimar a un régimen cargado de contradicciones y excesos. La realidad de las maniobras presidenciales, el descarrilamiento de los ideales revolucionarios, los abusos y los crímenes quedan solapados bajo el poder mesiánico y fundacional, apocalíptico y genético de la omnipresente Revolución.

Llegaría un punto en los años sucesivos a la conflagración en el que toda carga provocadora de la misma se somete a un proceso de vaciado hasta lograr, primero, la masa homogénea que sustantive al poder y, paulatinamente, conformar una insustancialidad consumible convertida en comedia ranchera⁷. La autora arremete contra la totalidad tanto como contra la banalidad. Su acometida se dirige a la visión fundacional que olvida a gran parte de sus víctimas, identificando tres aspectos importantes del proceso revolucionario: el primero, que tal proceso revolucionario no se había conseguido llevar a cabo; el segundo que los que entonces ocupaban el poder no tenían legitimidad para autorizarse como los únicos o los mejores; y, en tercer lugar, que la Revolución no debía ser un señuelo manejado por el poder para evitar enfrentar los asuntos políticos de manera justa.

En ese contexto, la escritura sobre la misma era marcial, guiada por el ethos del liderazgo oficial, producida por prohombres o intelectuales patrios, de uno u otro calado, pero por hombres que conferían a su escritura el poder de alcance político estatal.

Se confiere a la escritura el poder de explicación de una realidad histórica impresionante y nueva, y se la considera capaz de gestionar mecanismos que diluciden, realcen y asienten el devenir histórico. Estos planteamientos reflexivos inherentes a lo que fue la narración del proceso revolucionario no resistirían la tentación de una línea oficialista que, surgida de la rebelión, no quería ser deudora de sus principios, aunque tampoco podía renunciar a la misma porque a ella se debía. Si al comienzo de la propia insurrección esta se encontraba ausente de la producción literaria, poco después absorbería el interés del discurso

hasta quedar neutralizada.

Las novelas sobre la Revolución se escriben desde la Revolución institucionalizada. Son obras que, años después del embate bélico, tratan de poner en papel lo que fuera la marea revolucionaria. El interés de sus autores es histórico y político tanto o más que literario. Por el carácter mismo de esta novela, sucesora de la costumbrista que reinaba en las primeras décadas del XX, el corte de las mismas es muy tradicional. No incorporan audacias narrativas que están ya en la literatura mundial (el Ulises de James Joyce se había publicado en 1922, Faulkner funda el mítico Yoknapatawpha en 1929, Proust inicia *En busca del tiempo perdido* en 1913... Breton, Tzara, Kafka, Gide, Huxley, Fitzgerald, Hemingway, Dos Pasos, etc.). Lo novedoso fue la materia. Qué duda cabe que la década de los treinta parecía ser un buen momento para una novela revolucionaria bajo el auspicio de un gobierno surgido de la insurrección. Tal vez de forma espontánea, tal vez como estrategia política, la literatura sobre la Revolución fue un elemento de conexión y cimentación fundacional. La novela crea un tejido de sensibilidad cultural hacia este pretérito revolucionario reciente, poniendo en claro sus logros, fracasos y valores, postulando además, por unos criterios sociales simbólicos: héroes, ideales, motivos, sacrificios, luchas y razas que resultaban seminales en el nacimiento de la nueva nación. Un nuevo México que no dejaba de ser como su novela: producto de la caótica, fragmentada, manipulada, intervenida Revolución.

Cartucho se escribe en 1929, ya habían tenido lugar la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) conflictos que habían sido conocidos planetariamente a través de los reportajes de guerra, a través de las imágenes con las que la prensa o el cine podían hacer participar al mundo del desarrollo de las conflagraciones. El horror o las heroicidades de las contiendas se recogían en los periódicos o en cintas cinematográficas, como sucedió con la propia Revolución Mexicana.

La cobertura mediática de la conflagración, tanto en prensa, como en fotografía y en cine, mantiene usualmente, como la propia narrativa literaria, un carácter épico, y una perspectiva semántica, totalizadora. Es una forma oficial y común de percibir el conflicto. Al igual que el cine, la narrativa del ciclo revolucionario, establece pautas de relato sobre dicho fenómeno social en los cauces de una semántica guiada por modelos formalmente canónicos. La reflexión, o la interpretación de la insurrección podía hacerse desde distintos lugares epistémicos, pero siempre, como se ha mencionado, mediante un discurso tradicional en

sus técnicas. A pesar de la ruptura “viril” de su contenido, el concepto de novela se sumergía en el costumbrismo decimonónico.

Esta escritura tradicional, basada en el mimetismo de la forma, vendría provocada por un afán de realismo. Actitud que nos plantea dos cuestiones intrínsecas a los conceptos de realismo y de escritura: En primer lugar el hecho probado de que la noción de realismo no deja de ser una construcción cultural sobre la manera de interpretar el referente. Como señalan Goodman (1976) y Mitchell (1986) el concepto de realismo está determinado por un sistema de representación estandarizado para una cultura o persona en un tiempo dado. Por otra parte, la segunda cuestión que se plantea es el hecho de que la escritura, como signo convencional y arbitrario, por muy realista que se presente, es percibida comúnmente como menos susceptible de imitatio natural y más proclive a la invención o ficcionalización. Esto último supone que en un contexto realista a la escritura se le ha de pedir tanto la verdad como la eficacia comunicativa; exigiéndosele un mimetismo similar a la imagen, con lo cual la verosimilitud por semejanza que comporta una pintura o una fotografía ha de ser resuelta en literatura por una interpretación sujeta al lenguaje de los signos, con lo que el acceso a la verdad parece mediatizado desde el concepto mismo de autoría⁸.

La ciudadanía mexicana llegaba al referente de la Revolución a través de las distintas memorias y relatos sobre la misma, relatos que, como hemos mencionado anteriormente, en líneas generales, adoptaban una imagen estereotipada, generalizadora, consensuada con la que se inducía a la ciudadanía a identificarse. Campobello rompe este proceso de naturalización y aprehensión del ayer, creando fisuras en el relato cliché del conflicto. Sumergirse en la Revolución no significa vivirla de la manera en que su recuerdo estaba siendo programado desde el poder, sino radicalizar un tipo de experiencia literaria que multiplica y evidencia las contradicciones de un relato hegemónico.

Frente a la línea enunciativa que mantiene la versión de la rebelión mediante una visión costumbrista y pintoresca, la escritura de esta autora se desvela como otra forma de narrar lo sucedido: ni lineal, ni marcial, y con una marcada distancia emocional, aunque el mundo que recorra sea precisamente el de la intimidad de la vida doméstica, y sentimental. Con relación a lo anterior hay que señalar un proceso interesante y revelador respecto a la percepción del ayer: La escritura costumbrista, cuyos recursos de ambiente, escenario y estereotipos, así como linealidad argumental crean los efectos de realidad, y por tanto la

persuasión de verdad, se revelaría como gestora de patrañas, que sirve para quienes “fabrican leyendas” según sus palabras. Mientras que su visión vanguardista, desmitificadora y audaz se resuelve como una versión de la verdad histórica, no como una manipulación de la misma.

El espectáculo de los órganos sin cuerpo

La estrategia representacional de Campobello le permite un acceso diferente al referente, un abordaje de la realidad entroncado con otras formas de expresión, como la performatividad del trauma, la imaginería icónica o, más estrictamente, con la estética del espectáculo. Ella es quien inicia con sus instantáneas los “espectáculos de la Revolución” como forma de narrar la misma, en una línea argumental que podría entroncar con la estética del terror, aunando literatura e historia, que accede a los hechos a través del espectáculo. Escribe para un público que desea la teatralidad y la sorpresa a través de su relato de escenas e imágenes cuya vistosidad incita a nuevas reflexiones sobre la Revolución.

Tradiciones occidentales y prehispánicas; modernidad europea y vanguardia mexicana se dan la mano en su mirada: ni escenario, ni paisaje, la descripción abrupta y estridente del dolor olvidado de la guerra, desde la mirada incontestable del testigo, porque ella estuvo allí.

Cartucho está inmerso en una tradición de narrativa oral que presenta los momentos espectaculares, es la narración de la historia antes de que la fecharan los historiadores, como manifiesta el personaje narrador de “Los funerales de la Mamá Grande” obra fundacional de Macondo, de García Márquez. Jorge Aguilar Mora, en su entusiasta introducción a *Cartucho*, señala que *Cien años de soledad* no hubiera sido posible sin *Pedro Páramo* y *Pedro Páramo* no hubiera sido posible sin *Cartucho*. Blanca Rodríguez (1998) indica que Nellie Campobello rescata el pretérito y lo presenta bajo un nuevo lenguaje, el de la conversación familiar y las mujeres, para plasmarlo en el relato corto, precediendo a *Revueltas*, *Rulfo* o *Arreola*, en crear un cuento partiendo de las vivencias del hombre anónimo de la Revolución. El lenguaje de *Cartucho*, popular, y de tradición oral, fluye espontáneamente, Campobello no tiene que fingirlo, solo tenía que recurrir a su mundo; no necesita emularlo como lo hubieron de hacer otros autores educados. De hecho es mucho más veraz, por genuino, el lenguaje de *Cartucho*, que el lenguaje forzado que emplea la autora, por ejemplo, en el prólogo a *Mis libros*, donde las pretensiones literarias conllevan una afectación poco plausible.

Aguilar Mora, ahondando en la relación entre Campobello, Rulfo y Márquez alude al uso de la palabra y el silencio, a la brevedad de la frase, a la ironía sutil, o al carácter oral de sus relatos. Pero, además del lenguaje telúrico y popular, y de la maestría del silencio y la palabra, habría que añadir algo que comparte con los autores mencionados: el concepto de historia y la intuición sobre la relevancia de los momentos memorables forman un componente esencial tanto en la obra de esta autora como en la de Rulfo, o en la de Márquez; la historia fuera del mundo de los historiadores, anterior al mundo letrado y dentro de la tradición de lo espectacular como recurso de transmisión y memoria popular. La dispersión de la memoria es otra característica que comparten Campobello y Rulfo, según Mary Louise Pratt (2004). Una memoria fuera del tiempo fechado: los personajes solo recuerdan la hora de sol, el momento de la lluvia o el día de la semana, es un tiempo popular. Esta estrategia de “popularización” que utilizan estos autores es un recurso que les permite la “desculturización” del relato, la “desmodernización” del mismo; pienso que el mismo objetivo se persigue en *Cartucho*, no creo que tal recurso se deba exclusivamente a la infantilización del relato, como sugiere Kristine Vanden Berghe (2012).

Así en *Cartucho*, en su narrativa del espectáculo, podemos apreciar que lo bello o lo feo que percibió el ojo lo convierte en sublime a través de la palabra. Textos estridentes, elocuentes, para mostrar la memoria silenciada. Una palabra que expone lo externo, lo que sucedió a la vista, a partir del interno proceso de escritura que consigue llegar a conmovernos. A pesar de ser un hecho local y circunstancial logra proyectarlo en el foro general, y en el infinito de las interpretaciones mentales del lector.

Por otra parte, su narrativa exhibe el dolor del conflicto de una manera que ha de afectar la sensibilidad del lector, sumergido en un entorno social que estaba evaluando la estética y consensuando la belleza. Un lector sumido en el moderno Estado mexicano, expuesto en *Cartucho* al ejercicio estético de lo sublime a través de la beldad guerrera de hombres belicosos y exultantes; la de Campobello podría ser considerada una literatura viril; pero supera el modelo de literatura viril tan alabado en ese momento, para adentrarse en un territorio de modernidad que ninguno de sus contemporáneos había explorado. La estética y la ética se funden en *Cartucho* para trasladar la emoción que puede provocar la visión de lo inenarrable.

La plasmación del ayer nacional como espectáculo, a través de una estética y retórica del terror que, alejándose de lo bello, logra conmocionar

mediante la narración de lo sublime, de lo intolerable podría tener en los grabados de Posada su equivalente plástico (E. Morton, 1949), y en Burke dentro de la escritura o en Francisco de Goya en la pintura sus predecesores en la tradición occidental. El político y filósofo irlandés Edmund Burke (1729-1797) narra la Revolución Francesa alrededor del espectacular aguillotinado de la familia real y la persecución de sus herederos. Goya, en sus grabados muestra la anécdota sucinta, el personaje avieso, los hechos consumados, los monstruos vencedores que pueblan los atomizados dibujos de los desastres de la guerra de 1808 (S. Sontag, 2003). Una mirada que entronca con Leonardo Da Vinci y su intencionalidad dramática al pintar el fragor de la batalla, o con los estertores movimientos de los caballos de los frisos atenienses; o con la descripción de Héctor, en la *Iliada*, o con la salida de Eneas a la caída de su ciudad, en la guerra de Troya. Y, por supuesto, con toda la descripción hallada en las crónicas de conquista, en Bernardino de Sahagún, en José de Acosta, en Alvar Núñez Cabeza de Vaca, en los informes de Tezómoc, donde se relatan los sacrificios religiosos aztecas, los destazamientos, los rituales de las guerras precolombinas; también entroncaría en esta línea de brevísima descripción e inmenso impacto con Bartolomé de Las Casas y su relato de los inenarrables abusos cristianos sobre la población indígena americana.

Pese a todo lo anterior, la tradición cultural, sin embargo, nos confiere una forma de percibir la literatura en la cual el bosquejo de lo raro quedaba enmarcado en los libros no realistas. Campobello desencaja la mirada heredada potenciando una lectura que capta y construye escenas en las que lo real permanece como referente último (“esto ha sido”) pero cuya interpretación entra ya en el ámbito de la autoría. La retórica que imprime a la stampa, elaborando la perspectiva y el detalle, confecciona un retrato con potencial retador, a base de distorsión y provocación. Un relato que impide al lector consumirlo únicamente como placer estético, y que obliga a ser leído como un texto social.

El potencial retador lo consigue a partir de la memoria fotográfica, que recoge los vestigios de esa rebelión en esa calle: inmortalizando pedazos de realidad, instantes eternizados y marcados por la elaboración de la perspectiva y el detalle, que dotan a la toma del significado personal. La marca de estilo es lo que diferencia a esta autora de los otros narradores, la creación de una forma propia de ver con el lenguaje. Escritura e imagen están imbricados en cada relato de la conflagración, en la que no se detiene en mostrarnos el mensaje inmediato u obvio de una visión

panorámica y asumida del evento, sino en los detalles que, de hecho, se han obviado, desapercibidos, en todo un ciclo novelístico sobre la misma. Como ya señaló Dennis J. Parle (1985:201), uno de los pioneros en el estudio de *Cartucho*: “A diferencia de otras novelas del subgénero [de la Revolución] la conciencia estilística y efecto son centrales al tema de la novela y la experiencia”.

Cartucho se escribe en 1929, ya habían tenido lugar la Primera Guerra Mundial (1914-1918) y la Revolución Rusa (1917) conflictos que habían sido conocidos planetariamente a través de los reportajes de guerra, a través de las imágenes con las que la prensa o el cine podían hacer participar al mundo del desarrollo de las conflagraciones. El horror, la violencia, o las heroicidades de las contiendas se recogían en los periódicos o en cintas cinematográficas, como sucedió con la propia Revolución Mexicana.

La palabra de Campobello graba la imagen con signos verbales. *Cartucho* es el álbum familiar de la infancia, sus estampas componen una serie iconográfica sobre el sistema vital de su mundo, en el que cuenta la presencia de la madre, los hermanos, las vecinas, los soldados; tanto como la ausencia, la elipsis de la figura paterna... todo el retablo emocional y social de su momento elaborado a través de la retórica que compone la perspectiva de su mirada. Inmersa en una tradición de visualizar y narrar que va de lo ancestral indígena, o la plaza medieval castellana⁹ a lo colonial barroco; que cuenta tanto con la premodernidad popular como con el elitismo de las vanguardias contemporáneas a la obra.

Todas estas tradiciones intervienen en su escritura haciendo que, icónicamente, podamos hablar de cada texto como una representación. La autora presenta un juego de perspectivas que transmiten la realidad mediante una técnica nada mimética, sino arbitraria, que revisa el ayer e interviene, cuestionándolo, al mediatizar voluntariamente la construcción simbólica de la Revolución. La autora no niega la convención de la palabra como signo, por ello compone y descompone a su gusto el retrato que debería ser fiel reflejo, en cuanto a imagen, de la realidad tratada. Renuncia al mimetismo de la novela revolucionaria, que reproduce clichés del ayer. Ella los altera, descompone o tuerce a su antojo para crear un mundo en el que las cosas son representadas de manera más fiel, a pesar del artificio manifiesto. Nada es natural en las estampas de *Cartucho*, a pesar de la ingenuidad que el ojo de una niña parece sugerir, pero tampoco hay nada de natural en el relato histórico, a pesar de que se le quiera naturalizar desde el poder.

Iconográficamente, las perspectivas que adopta su mirada la

convierten en molesta e indecente: en este juego de aproximaciones y distanciamientos los seres humanos se transforman en chicharrones renegridos indiferenciados, en trozos de carne mugrosa, en muñecos, en changos... visiones terroríficas que el buen gusto consideraría no ya innecesarias, sino peligrosas. Todo ello sumado, además, al hecho de que la autora, en su alejamiento emocional, no recurre al melodrama, que sería bien recibido por un lector acomodado a tal apelación emotiva. Campobello salta todas las censuras impuestas a la mirada para hacer visible lo intolerable, para mostrar el horror sin el recurso a la lágrima. Elimina lo sentimental para conferirle otro tipo de emoción, la conmoción.

En *Cartucho* se aúnan la indagación emocional, la conmoción moral, y la espectacularidad estética, todo ello se lo permite adoptar la narrativa desde los márgenes, desde una vanguardia innovadora. Espectacularidad que propicia los excesos semánticos y los juegos provocadores heredados también de la tradición religiosa. Y aquí no se puede elidir la mirada barroca, cuyo desequilibrio, apertura, exceso y contorsión marca una manera de fabricación estética en la que cabe la fealdad como efecto. La autora busca sin dudar la reacción del espectador, una conmoción forjada en la fealdad indecorosa de lo inenarrable.

La narrativa de Campobello se opone al relato letrado de la Revolución como la fotografía al cine: la captura del instante, la eternización del momento, frente a la continuidad, al flujo de imágenes sintáctica y semánticamente ligadas en un texto fílmico o literario de larga duración. Los relatos de *Cartucho*, como si fueran fotografías, nos obligan a detener la mirada en cada texto, por su autarquía, que no sobrepasa los bordes de un marco único y diferenciado. La secuencia discontinua en que como en un álbum familiar se van sucediendo los relatos no borra la individualidad de cada retrato (Catalina Donoso, 2007; Gabriella de Beer, 2008; Kristine Vanden Berghe, 2012). Los hechos son puntuales y diferenciados, a pesar de pertenecer la misma etapa revolucionaria y de estar consolidados todos ellos por el mismo objetivo representacional de la Revolución. Sin embargo lo que ofrece esta autora es el detenimiento y la diferencia de cada escrito, cerrado en su marco de título y extensión. En su disposición atomizada en la que semánticamente el final del relato recoge el principio del mismo cerrando un círculo que forma una bala, un *Cartucho* de significado estético y político.

Así pues, la técnica narrativa confecciona el significante de una estética cuya base de efecto reside en el formato en el que se encuadra su contenido, que recoge puntualmente un hecho exclusivo. Este formato

nos lleva a explorar otro aspecto de la escritura de Campobello en comparación con la narrativa hegemónica de la Revolución. Y es que si en un análisis que contemple en el registro de la forma (basándonos en conceptos fotográficos de S. Sontag, 1977; R. Barthes, 1980; y M. Hirsh, 1997) las estampas de Campobello se oponen a la narrativa tradicional de tal Revolución como las imágenes audaces y escuetas se oponen al largometraje; en el ámbito del significado, en relación con la representación de la guerra y la experiencia del dolor, el formato sucinto de los relatos, tendría más que ver con la representación de la tortura que con la del combate. La narrativa de Campobello se opone al relato letrado de la Revolución como el concepto de tortura a la definición de guerra. Por ello la primera, la tortura, resulta ubicua en sus retratos.

En la humanidad, ambas, guerra y tortura, tienen por objeto infligir dolor (Scarry, 1994); y guardan los mismos objetivos, la gente y su civilización; pero, frente a la guerra, que es multitudinaria y general, la tortura es individual, sádica y directa, y más dramática, próxima y carnal. La tortura, como aparece en los relatos de *Cartucho*, convierte el dolor absoluto en poder absoluto mediante la dramatización escénica de su performance de autoridad, haciendo del dolor un espectáculo. Veamos, por ejemplo un párrafo de “El fusilado sin balas”:

Gudelio Uribe, enemigo personal de Catarino, lo hizo su prisionero, lo montó en una mula y lo paseó por las calles del Parral. Traía las orejas cortadas y, prendidas de un pedacito, le colgaban; Gudelio era especialista en cortar orejas a las gentes. Por muchas heridas en las costillas le chorreaba sangre. En medio de cuatro militares, a caballo, lo llevaban. Cuando querían que corriera la mula, nada más le picaban a Catarino las costillas con el marrazo. El no decía nada, su cara borrada de gestos, era lejana; Mamá lo bendijo y lloró de pena al verlo pasar.

Después de martirizarlo mucho, lo llevaron con el güero Uribe.

Y al igual que esta se suceden las estampas de tortura. La aparente ingenuidad de la voz narrativa, el juego pretendidamente inocente con el que se urde cada trama, en el que se teje o juega o construye cada narración no deja de ser un artefacto de comunicación, más falaz cuanto más auténtico se nos aparece, ya que una sobrecogedora presencia traumática envuelve los relatos: las espitas de ironía, crueldad y desafecto que parece mostrar el juego con la muerte muestran precisamente las vías de escape de ese texto incapaz de contenerse en un relato canónico exento del detalle doloroso o maligno. Incapaz de moderar el cuerpo del relato de manera ordenada, deja que las vísceras escapen de los cuerpos

y los órganos respiren por sí mismos fuera de sus bolsas. Todo ello en un exceso que consigue reproducir en cada retrato una metáfora de la nación incapaz de sujetarse a pesar de los intentos de suturar el cuerpo que con afán tan sanitario tiene el gobierno nacional: el cuerpo no puede ser único, cerrado, autocontenido y pleno. El cuerpo está abierto, los órganos se escapan o expelen, se retuercen por sí mismos o se sustituyen con prótesis doradas, como se muestra en los relatos de *Cartucho*.

El dramatismo de cada retrato se acrecienta por el carácter testimonial en el tono ingenuo y presencial que hace indiscutible su veracidad; se basa en el significado traumático que el lector sabe que los genera. Y se crea plásticamente mediante los recursos de la perspectiva vanguardista del enfoque y del color, que ilumina las figuras y las situaciones: sangre roja, ojos amarillos, vísceras rosadas, cuerpos negros y calcinados¹⁰. Veamos algunos ejemplos:

En el relato “Cartucho”

José era filósofo. Tenía crenchas doradas untadas de sebo y lacias de frío. Los ojos exactos de un perro amarillo. Hablaba sintéticamente. Hablaba con la Biblia en la punta del rifle.

En “El Jefe de las Armas los mandó fusilar”

Allá en la Segunda del Rayo eran las diez de la noche, un tropel se acerca. Vienen unas sombras en pedazos y luego hechas una comitiva pasan frente a la puerta.

Llevaban tres reos. Los caballos hacían rendijas de luz sobre sus cuerpos, a abrirse las patas de los animales; sus siluetas parecían las más tristes.

En “Las águilas verdes”

El Guachi levantó la mano, quiso hablar pero no le hicieron caso. Insistió y fue inútil. Dijo a gritos: “Un hombre que va a morir tiene derecho a hablar”, pero no se lo permitieron. Tiró con fuerza la vieja del cigarro de macuchi, ésta fue a caer sobre el cercado. Extendió su sarape, se levantó la forja, dejó descubierta su frente, parecía como si se le fuera a sacar un retrato –las cámaras de los rifles de descompusieron la postura-. Cayó pesadamente sobre su sarape gris de águilas verdes. La tropa se movió; todos volvieron la cara al bulto gris que se quedaba allí tirado, apretando contra el suelo las palabras que no le dejaron decir.

En “Las tripas del general Sobarzo”:

[...] vimos venir unos soldados con una bandeja en alto; pasaban junto a nosotras, iban platicando y riéndose. “¿Oigan, qué es eso tan bonito que llevan?” Desde arriba del callejón podíamos ver que dentro del lavamanos había algo color de rosa bastante bonito. Ellos se sonrieron, bajaron la bandeja y nos mostraron aquello. “Son tripas”, dijo el más joven clavando sus ojos sobre nosotras a ver si nos asustábamos; al oír, son tripas, nos pusimos junto de ellos y las vimos; estaban enrolladitas como si tuvieran punta. “¡Tripitas, qué bonitas!, ¿y de quién son?”, dijimos con la curiosidad en el filo de los ojos. “De mi general Sobarzo” [...]

La plástica y metafórica representación de los órganos, de los cuerpos o de las poses conmociona al lector, que observa la destrucción de la estampida revolucionaria. Emoción y conmoción de una estética que renuncia al equilibrio. La belleza de la Revolución es convulsa, al igual que los textos de *Cartucho*, como una imagen barroca exhibe un eje sobre el que sostiene el retablo abigarrado de conceptos estridentes, que captan nuestra mirada. Frente al cliché de la representación revolucionaria costumbrista se despliega la vanguardia.

Esta autora, que se percibe como la encarnación misma de la Revolución (elige nacer con la misma), hace que el dolor de la Revolución se corporeice en su obra. Del mismo modo que en *Cartucho* abundan las imágenes concretas para representar conceptos abstractos (así, la vejez de un personaje se expresa por medio de una frase como “que ya no tiene dientes y se pone anteojos para leer” en el relato “El Kirilí”) (Kristine Vanden Bergh, 2012), el dolor se expresa emblemáticamente con recursos plásticos que provocan el espanto.

El espanto vital se transmuta en espanto visual. Al igual que en una experiencia masoquista la sutura de boca o esfínter emblemiza el afán de plenitud de sujeto único y autocontenido por medio de esta representación en el mundo de lo concreto (Deleuze y Gattari, 2002). De esa misma manera, en el mundo de lo que se ve y se toca, Campobello concretiza el sufrimiento abstracto en vísceras y tortura. Probablemente, conocer las miserias de su vida durante los años de la contienda nos produciría espanto: el horror que nos produce su plasmación simbólica en *Cartucho*.

Esta hipótesis afecta al texto en distintos niveles: en el registro de lo privado, el trauma que genera el relato se cosifica; en el terreno de lo artístico, las imágenes estridentes, que muestran primeros planos del horror de la guerra, retan a la concepción de la literatura como belleza

y ficción; y, a nivel social, muestran la imperfección de aquello que se pretende suturar en el imaginario nacional: las heridas supuran y rompen el homogéneo panorama posrevolucionario oficialmente imperante.

Las estampas aparecen pobladas por órganos desplazados de la corporeidad¹¹ de un ser humano. Las tripas, la mano, la oreja, el ojo, el colmillo de oro, no necesitan del sujeto para desatar toda una cadena de reacciones en el lector, creando el terrorífico significado de lo que Slavoj Žižek (2006) podría denominar un órgano agente. De repente nos muestra cruelmente como la persona se reduce a la combinación de varios elementos anatómicos. La unicidad, la trascendencia, la agencia, la espiritualidad del ser humano queda filosóficamente destruida cuando atisbamos que no es más protagonista que una de sus vísceras. La perspectiva que enfoca el detalle, y hace de un órgano el núcleo del relato, descompone la tradición cultural de percibir al ser humano como una totalidad, un cuerpo contenedor de alma. El efecto de estas determinadas tomas altera la manera tradicional de percibir y por tanto de valorar la realidad, incluso formando un collage vanguardista (T. Weimer, 2010). Es un cuestionamiento de la ontología y trascendencia del ser humano que resulta inquietante y crítica. Crítica que también atañe al cuestionamiento nacional como estado sin fisuras, continente único: el cuerpo nacional, como el cuerpo de los retratados no existe como tal, está destruido, desmembrado, no hay un México, no hay un *ser mexicano*. Frente al fetichismo que siente la mirada por el individuo completo (Deleuze y Guattari, 2002), experimenta repulsa por un texto retador en el que la incongruencia de la escena convierte a las partes en totalidades. La autora, obstinadamente, se empeña en demostrar que hubo una Revolución, explosión, dispersión, que convirtió a los sujetos en objetos. Obstinadamente muestra como la creencia de una nación democrática totalizadora es una construcción banal y vulnerable, en la que no cabe la recomposición, la recuperación del cuerpo social traicionado: solo quedan fragmentos irreconciliables.

El significante en los relatos de *Cartucho* se ve afectado igualmente por el significado fragmentario y disperso: los textos son elementos sueltos, partes que autónomamente se definen como escenas memorables dentro del prolongado movimiento revolucionario. La obra no es un todo que contiene a los elementos, son los elementos los que trascienden por sí mismos sin dejarse atrapar por el afán totalizador de la ideología hegemónica. Campobello destruye la jerarquía del cuerpo social, del cuerpo canónico, mediante los cortes violentos que atomizan cada estampa

mostrando la imposibilidad de trascendencia o visión teológica de la unicidad. Contra la totalización, contra el monopolio de interpretación.

NOTAS

1 “La centauro del norte” le gustaba llamarse, en honor a Pancho Villa, apodado “El centauro del norte”. Campobello, según lo manifiesta en sus libros y entrevistas, se identifica con las premisas revolucionarias villistas, lo que se transmite en su producción, en la que la Revolución está presente. Sus libros: *Francisca Yo!* México D.F.: LIDAN, 1929. *Cartucho; Relatos de la lucha en el Norte de México*. 1ª ed. México: Ediciones Integrales, 1931. *Las Manos De Mamá*. México D.F.: Editorial Juventudes de Izquierda, 1937. *Ritmos Indígenas De México*. México: S.N., 1940. *Apuntes Sobre La Vida Militar De Francisco Villa*. México: E.D.I.A.P.S.A., 1940. *Tres poemas*. México D.F.: Compañía General de Ediciones, 1957. *Mis Libros*. México D.F.: Compañía General de Ediciones, 1960, tratan, al igual que sus artículos periodísticos, de la Revolución, del momento histórico de la Revolución, o de los personajes que la vivieron.

2 Maximato es la época en la que Plutarco Elías Calles, erigido en “Jefe Máximo” del partido que fundaría al inicio del mismo periodo, Partido Nacional Revolucionario (PNR), consolidaría su liderazgo sobre las presidencias sucesivas de Emilio Portes Gil (dic 1928- feb 1930), Pascual Ortiz Rubio (feb 1930-sep 1932), y Abelardo L. Rodríguez (sep 1932-nov 1934), hasta 1936, con el cuarto presidente, Lázaro Cárdenas, en el poder (1934-1940).

3 Elena Poniatowska señala que Campobello “escribe en los veinte, cuando México es espléndidamente creativo y atrae a muchos intelectuales de otros países. Llegan escritores de la talla de D. H. Lawrence autor de *The plumed Serpent* y *Mornings in Mexico*, John Dos Passos, y un poco más tarde, Hart Crane [...] Jean Charlot, Pablo O’Higgins, Emily Edwards, sin hablar de los arqueólogos y antropólogos que se fascinaron con el mundo maya y azteca. Malcolm Lowry escenificó en Cuernavaca su mejor novela, *Bajo el volcán*.” (2000: 146). También menciona las estadías de Maiakowski, Eisenstein o André Breton.

4 Prólogo a *Mis libros*, en *Obra reunida*, 2007: 343.

5 La segunda edición de la obra, en 1940 estaría a cargo de su dilecto colaborador y amante Martín Luis Guzmán. Escritor y editor sumamente meticuloso, interviene en el texto tanto a nivel formal como semántico: añadiendo convencionalismos, moderando el tono popular, elaborando un lenguaje con fuerza virgen en su edición primigenia, o limando significados que, en pro de concepciones canónicas, los privan de nuevas acepciones.

6 En referencia al conocido debate iniciado por Julio Jiménez Rueda y Francisco Monterde. El 21 de diciembre de 1924 Jiménez Rueda publica en El Universal un artículo titulado “El afeminamiento de la literatura mexicana” en el que acusa a la literatura mexicana de no dar cabida al “ambiente masculino de contiendas” con sentencias como las siguientes: “[...] El tipo de hombre

que piensa ha degenerado. Ya no somos gallardos, altivos, toscos [...] es que ahora suele encontrarse el éxito, más que en los puntos de la pluma, en las complicadas artes del tocador” “Extraño verdaderamente me parece que en catorce años de lucha revolucionaria no haya aparecido la obra poética, narrativa o trágica que sea compendio y cifra de las situaciones del pueblo en todo ese periodo de cruenta guerra civil [...]” (p.3) Contestado por Monterde en el mismo periódico el 24 de dic de 1924 “Existe una literatura mexicana viril” en la que afirma que sí se escribe una literatura viril, poniendo como ejemplo *Los de Abajo*, e indicando que es la falta de crítica y difusión lo que hace que dicha producción no sea conocida. Son varios los intelectuales, y autores *estridentistas* y *Contemporáneos* que se suman a la polémica.

7 Sirvan algunos ejemplos sobre el sentir de la época: tenemos, por una parte que, en 1931, año en que se publica *Cartucho*, se estrena la reivindicativa obra de teatro *La Raza de Bronce*, y Diego Rivera pinta los murales del Palacio Nacional. Ese mismo año se rueda *¡Qué viva México!* película inconclusa de Sergei Eisenstein cuyo proyecto y filmación cambiarán la percepción sobre el indio mexicano hacia la digna profundidad con que la dota la cámara del cineasta soviético. La esencia del ser mexicano se había convertido en el objeto de búsqueda y culto del pensamiento nacional según lo demuestra la obra seminal de Samuel Ramos *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), como ejemplo de una época de indagación patria. También en 1931 se realiza la primera película sonora del cine mexicano, la significativa *Santa*, dirigida por Antonio Moreno, basada en la novela homónima de Federico Gamboa. En su producción participaría Fernando de Fuentes, director de *El compadre Mendoza* (1933), la primera cinta mexicana de tema revolucionario, basada en el famoso cuento de Mauricio Magdaleno. Fernando de Fuentes también dirigió *¡Allá en el rancho grande!* (1936), película fundadora del fructífero género de la comedia ranchera, marca mexicana de exportación. La comedia ranchera, inicia, en verdad, la popularización de cierta imagen de México, pero también la visión burguesa y superficial del profundo ímpetu de búsqueda nacional que imprime la Revolución en el pensamiento y la cultura de masas.

8 Aunque los recientes estudios sobre el testimonio cuestionan la verdad de la imagen, pues toda imagen está intervenida, a pesar de su imitación, y la mayoría de los testigos no llevaron cámara consigo, según señalan Frances Guerin and Roger Hallas en la introducción a el libro editado por ellos *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London & New York: Wallflower Press, 2007.

9 Respecto a la tradición oral, Dennis J. Parle también incide en la intencionalidad estética de conseguir la oralidad en la forma, mediante técnicas de repetición, ritmo, etc... semejantes a la rima asonante de arte menor, del género popular del corrido. *Ibid.* 209. Valeska Strickland Nájera (*op. cit.*) estudia los fenómenos fonéticos, el diminutivo, mexicanismos, etc.. que tan acertadamente utiliza Campobello para representar el habla popular del soldado campesino.

10 Nellie Campobello estuvo en contacto con los estridentistas mexicanos,

de hecho, Germán List Arzubide, el poeta estridentista, será quien publique *Cartucho*. Adalbert Dessau explica que la impresión de los brutales hechos que narra “es mayor aun por la técnica surrealista-ultraísta de la autora” en *La novela de la Revolución Mexicana*, México: FCE, 1972/1ª ed. en alemán 1967. p. 347.

11 Debemos, además, tener en cuenta que, como bailarina y coreógrafa, el cuerpo adquiere una relevancia vital para Campobello, según señalan Blanca Rodríguez (1998); y Laura Cázares (2006).

OBRAS CITADAS

Aguilar Mora, Jorge (2000) (prólogo) *Cartucho; Relatos de la lucha en el Norte de México*. México, D.F.: Ediciones Era.

Azueta, Arturo (1963). *La Novela de la Revolución Mexicana*. 4ª ed. Madrid; México; B. Aires: Aguilar.

Beer, Gabriella de (2008). “Biografía, autobiografía y ficción: El caso de Elena Poniatowska y Nellie Campobello.” *América sin nombre: boletín de la Unidad de Investigación de la Universidad de Alicante* “Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano”. 11: 42-8.

Brushwood, J. S. (1973). *México en su novela*. México D.F.:FCE.

Campobello, Nellie (2000). *Cartucho; Relatos de la lucha en el Norte de México*. México, D.F.: Ediciones Era.

(2007) *Obra Reunida*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Carballo, Emmanuel (1985). *Protagonistas de la literatura mexicana*. México D.F.: Ediciones del Ermitaño.

Castro Leal, Antonio (1960). *La novela de la Revolución Mexicana: Selección, Introducción General, Cronología Histórica, Prólogos, Censo de Personajes, Índice de Lugares, Vocabulario y Bibliografía*. México: Aguilar.

Cázares Hernández, Laura, et al.(2006). *Nellie Campobello: La revolución en clave de mujer*. 1ª ed. Toluca; Ciudad de México:Universidad Iberoamericana: Tecnológico de Monterrey; Conaculta-Fonca.

Deleuze y Guattari (2002). *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.

Dessau, Adalbert (1972). *La novela de la Revolución Mexicana*, México: FCE.

Donoso, Catalina (2007). “Retrato Hablado: La austera visualidad de los relatos de Nellie Campobello.” *Revista de crítica literaria latinoamericana*.66: 173-86.

Faverón-Patriau, Gustavo (2003). “La rebelión de la memoria: testimonio y reescritura de la realidad en *Cartucho* de Nellie Campobello” *Mester*, 32(1).

Frye, Northorp (1977). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila editores.

Guerin, F. & Hallas, R. (2007) (EDS.) *The Image and the Witness. Trauma, Memory and Visual Culture*. London & New York: Wallflower Press.

Glantz, Margo (2007). *Nellie Campobello: ¿virilidad? ¿afeminamiento?*. 1ª ed. 4 Vol. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica [et al.].

_____. (2003) "Vigencia De Nellie Campobello." *Anales de literatura española*. 16: 185-201.

Hurley, Teresa M. (2003). *Mothers and Daughters in Post-Revolutionary Mexican Literature*. 197 Vol. Woodbridge, Suffolk, UK ; Rochester, NY: Tamesis.

Keizman, Betina (2011). "Los conflictos de la representación del otro en dos novelas de la Revolución mexicana", en *Mexique: mythes, tabous, stéréotypes au carrefour des identités*, *Amerika*, n° 4.

La Capra, Domenik (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*, Buenos Aires: Nueva Visión.

Linhard, Tabea Alexa (2005). *Fearless Women in the Mexican Revolution and the Spanish Civil War*. Columbia, Mo.: University of Missouri Press.

_____. "A Perpetual Trace of Violence: Gendered Narratives of Revolution and War." *Discourse* 25.3 (2003): 30-47.

Matthews, Irene (1997). *Nellie Campobello: La Centaura del Norte*. 1ª ed. México, D.F.: Cal y Arena.

Menton, Seymour (1990). "Las cuentistas mexicanas En la época feminista, 1970-1988." *Hispania* 73.2: 366-70.

Oyarzún, Kemy (1996). "Identidad femenina, genealogía mítica, historia: "Las manos de Mamá", de Nellie Campobello." *Revista de crítica literaria latinoamericana*. 43: 181-200.

Parle, Dennis J. (1985). "Narrative Style and Technique in Nellie Campobello's *Cartucho*", *Kentucky Romance Quartely*, Vol. 32, n° 2, pp. 201-211.

Parra, Max (1998). "Memoria y guerra en "Cartucho" de Nellie Campobello." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 24.47: 167-86.

_____. (2005) *Writing Pancho Villa's Revolution: Rebels in the Literary Imagination of Mexico*. 1ª ed. Austin: University of Texas Press.

Poniatowska, Elena (2000). *Las siete cabritas*. Tafalla etc.: Txalaparta.

Portal, Marta. *El proceso narrativo de la Revolución Mexicana*, Madrid: Espasa-Calpe, 1980.

Pratt, Mary Louise (2004). "Mi Cigarro, Mi Singer y La Revolución Mexicana: La voz corporal de Nellie Campobello." *Revista iberoamericana*. 206: 253-74.

Pulido Herráez, Begoña (2011). "Cartucho, de Nellie Campobello: la percepción dislocada de la Revolución mexicana", en *Latinoamérica. Revista de Estudios latinoamericanos*, México, 1, pp. 31-52.

Ramos Villalobos, Roxana G.(2002) *Más allá de los pasos de Nellie Campobello*. México D.F.: Instituto Politécnico Nacional.

Rand Morton, F. (1949). *Los novelistas de la revolución mexicana*. México D.F.: Editorial Cultural.

Rodríguez, Blanca (1998). *Nellie Campobello: Eros y Violencia*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Strickland Nájera, Valeska (1980). *La obra de Nellie Campobello*. PhD Dissertation (DAI 41 [1980]:2626A) Northwestern University, Evanston, Illinois. (Ann Arbor, MI: UMI).

Suárez, Mariana L. (2011). "La nación fusilada: una lectura de Cartucho, de Nellie Campobello". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica*, n° 14: 47-62.

Tola de Habich, Fernando. "Nellie Campobello: Cartucho". Mi trato con los fantasmas. Tola-tola.blogspot.mx, 8 ago 2014.

Vanden Bergh, Kristine (2012). ""Cartucho", De Nellie Campobello, Antecedente primitivista de "Pedro Páramo". *Nueva revista de filología hispánica* 60.2: 515-39. .

_____. (2013) "Homo Ludens" en la Revolución: Una lectura de Nellie Campobello. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main; México, D.F.: Vervuert; Bonilla Artigas Editores.

Vargas Valdes, Jesús, y Flor GARCÍA RUFINO (2004). "*Francisca Yo!*", *El libro desconocido de Nellie Campobello*. Ciudad Juárez México: Nueva Vizcaya Editores: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez.

_____. (2013) *Nellie Campobello. Mujer de manos rojas*, Chihuahua, Biblioteca chihuahuense.

Weimer, Tanya (2010). "Las Imágenes Barajadas En "Cartucho" de Nellie Campobello." *Cuadernos Americanos: Nueva Epoca* 4.134: 103-23.

Zizek, Slavoj (2006). *Órganos sin cuerpo. Sobre Deleuze y sus consecuencias*. Valencia: Pretextos.

LA VOLUNTAD Y LA FORTUNA DE CARLOS FUENTES: LAS SIGNIFICACIONES DEL CRIMEN

Monique Plaa

Université Marne-La-Vallée, LISAA EA4120

Cranach, Caravaggio, Goya o Géricault, entre otros, lograron hacer de una cabeza cortada un objeto digno de las representaciones más fascinantes. Fuentes, muy interesado por cuanto sale de los límites estrechamente racionales de nuestro “aquí y ahora”, hizo hablar en una de sus novelas la cabeza cortada del Bosco. El narrador de *La voluntad y la fortuna* es una cabeza cortada, la de Josué, que en las primeras páginas de la novela el lector descubre en la playa de Acapulco donde un machetazo acaba de mandarla a rodar. En las últimas páginas, el lector descubrirá quién ha cortado aquella cabeza y por qué sin embargo este descubrimiento no parece importar mucho ya que el crimen metastaseado ha invadido la totalidad del universo construido por el novelista. Contrariamente a lo que podríamos haber esperado, la cabeza cortada del narrador, nunca centrada en su propio desastre, imprime un sesgo jocoso a un mundo donde el crimen reina bajo una gran diversidad de formas.

En las primeras líneas de *La región más transparente*, Carlos Fuentes escribe que en México no hay tragedia porque todo es ofensa.¹ En *La voluntad y la fortuna*, la cabeza cortada de Josué declara que en lugar de la ausente tragedia, no sólo en México sino en todo el mundo, se halla la radio novela, el culebrón y la película de vaqueros, de modo que, añade Josué, hemos acabado por adoptar la visión simplificadora y maniquea característica de esos géneros. Aunque *La voluntad y la fortuna* dista mucho de ofrecer un enfoque maniqueo, es cierto que Carlos Fuentes modificó su forma de escribir. Muy lejos de las majestuosas operas que conforman algunas de sus novelas, *La voluntad y la fortuna* se caracteriza por la yuxtaposición, por orden cronológico, de breves unidades con numerosas

anécdotas sencillas y truculentas contadas con un tono folletinesco por un narrador que hace de guía y se muestra muy preocupado por llamar y retener la atención del lector. En las primeras novelas de Carlos Fuentes, el crimen tenía la grandeza de las cosas imaginadas y figuradas. Hoy en día, su fuertísima y obsesionante presencia en la realidad mexicana parece haber quitado al crimen algo del prestigio que solía prestarle la escritura de Carlos Fuentes. Ahora, entre teatro de guiñol, picaresca y folletín, el crimen se manifiesta de muchas y diversas formas.

Y como pequeña muestra de esta diversidad podemos mencionar el emblema burlesco de la criminalidad, un tal Rubalcava, un abogado pícaro, con miles de facetas truculentas y mucho talento para progresar en el arte de portarse mal que, termina por dedicarse a matar con mucho gusto: *Aprendió a matar. Se despachó a tiros a numerosos rivales del narco y le agarró un gusto especial a cortarles la cabeza después de matarlos*²; o, en una categoría muy diferente, podemos citar el caso de aquellos niños que pagan por un crimen que no cometieron y llevan, en la cárcel, una vida entre rejas que depende de la buena y sobre todo de la mala voluntad de sus carceleros. En un registro muy diferente, está el crimen de Estado: movido por una exaltación a la Raskolnikov, Jericó, uno de los protagonistas principales de la novela, decide tomar el poder valiéndose del modelo de intentona que le sirvió a Trotsky para triunfar en Petersburgo tal y como se puede leer en el libro de Malaparte.³ Partiendo de la idea de que hay que hacer algo por un país donde la ignorancia y el paro llevan al crimen y donde la criminalidad invade todas las esferas de la vida pública,⁴ muy rápidamente, Jericó se convence de que las muchedumbres son hordas animales que colaborarán a la hora de tomar el poder por poco que se les ofrezca, para compensar su mal estar y su mal vivir, el visto bueno que les permita cometer cuantos crímenes se les antojen - *¿A quiénes quieres arruinar? ¿a quién le quieres hacer pagar sus culpas?*⁵ Para cerrar, apenas abierta, la larga lista de las manifestaciones del crimen, señalaremos la pandilla muy aparatosa de los amigos de un tal Max Batalla que entran y salen de la cárcel al ritmo de los contratos: su forma de ganarse la vida es el crimen y en una ciudad en la que reina el crimen los sicarios van y vienen libremente.

En esta presentación, no nos centraremos en las diversas manifestaciones del crimen ni tampoco en el anclaje de la ficción en la realidad sino que nos preguntaremos cómo, mediante su escritura, Carlos Fuentes, con esta obra cuyo telón de fondo es el crimen generalizado, cuestiona de forma renovada la índole del crimen. Primero pondremos en evidencia e interrogaremos el esquema familiar que, a pesar de una aparente dispersión, se va revelando poquito a poco, al leer al obra. Luego, a partir de este esquema, nos preguntaremos si el síntoma del crimen de los tiempos nuevos no es el deterioro del vínculo que une a

los seres entre sí y, finalmente, nos plantearemos el problema de saber si la elaboración en la novela del personaje de Max Monroy, personaje clave tanto del país como del esquema familiar, no sugiere una relectura del crimen de los orígenes.

La ciudad, como una nueva Babilonia, parece abrumada por miles de manifestaciones criminales que al cabo, y esa revelación posiblemente sea una de las novedades que la novela nos invita a tomar en cuenta, resultarán de una u otra manera relacionadas unas con otras en un esquema familiar que el lector va descubriendo poco a poco. Los protagonistas principales de la novela son dos jóvenes que, por casualidad, se encuentran en el colegio, por casualidad, viven bajo el mismo techo, por casualidad, se separan y se encuentran nuevamente y, por casualidad, se ven tutorados por el mismo profesor de derecho que colocará a uno de los jóvenes con el Presidente de la República e invitará al otro a realizar unas prácticas con el primer empresario del país y, al mismo tiempo, le invitará a visitar la cárcel donde habrá de recoger el material que le sirva para redactar su tesis de derecho. Conforme vamos avanzando en la lectura, con lo que viene insinuado aquí o allí y lo que se aclara allá o acá, con este cabo que parece poder atarse con aquél, resulta finalmente que la casualidad no es realmente lo que se creía en un principio. Así, el lector acabará por entender que el preso Miguel Aparecido, quien se empeña en vivir encerrado para no matar a la persona a quien más tendría que amar, teme matar a su padre, y su padre es precisamente Max Monroy, el mayor empresario del país; un poco más adelante, el lector entiende que los dos muchachos, Josué y Jericó, son hermanos. Finalmente descubrimos que Miguel Aparecido, el hombre que teme convertirse en parricida; Josué, el narrador que se conforma con su papel de observador de lo que pasa en la cárcel y de observador de la vida del primer empresario del país; y Jericó, el hombre que intentó apoderarse por la fuerza del poder, entendemos que estos tres muchachos son hijos de un mismo padre: Max Monroy. Por fin, para tener una idea más precisa del esquema familiar que las sucesivas revelaciones descubren, hay que añadir que los tres jóvenes tienen la misma madre y dos de ellos, Josué y Jericó, están enamorados de la misma mujer, Asunta Jordán, que resulta ser la amante de Max Monroy, el padre de ambos.

En este esquema familiar se concentra una fuerte densidad criminal. Hay un incesto llevado a cabo, Josué es de forma momentánea el amante de la querida de su padre; un incesto frustrado, Jericó no logra convertirse en amante de la querida de su padre; y un incesto que casi se lleva a cabo entre los dos hermanos, Josué y Jericó. La larga lista de los crímenes es heteróclita y no se limita al contexto amoroso: incluye el encierro en un manicomio de la madre de los tres hermanos por la voluntad enérgica

y maligna de la suegra quien, Yocasta enamorada de Edipo, pretende controlar la vida y hacienda de su hijo, Max Monroy, y con este fin, comete un crimen tras otro y no duda en echar de la casa al mayor de sus nietos, Miguel Aparecido. Miguel Aparecido, más tarde, se privará de libertad para huir del parricidio que le obsesiona. Esta larga lista de crímenes incluye además la actuación de Asunta Jordán que procura enemistar a los dos hermanos, Josué y Jericó, con la esperanza de verlos destrozarse y devorarse uno a otro. De modo que cuando, al final de la novela, Asunta Jordán está a punto de dar la orden de matar a Josué, no nos sorprende leer:

El rostro de Asunta Jordán. Ya no sé si las luces agonizantes del día le dieron ese aire casi mitológico de gran vengadora: una Medea enloquecida (...) Quizás porque ella sabía esto, se elevaba a sí misma de Medea celosa a Gorgona vengadora.

Amada por Poseidón, poseída por nuestro padre Monroy, ¿había que matarla para que de su sangre naciera un puñal dorado que la matase a ella antes de que ella me matase a mí, y a Miguel Aparecido, y a Sibila Sarmiento y al propio Max Monroy, como quizá había matado a Jericó? En los ojos de tiniebla fulgurante de Asunta Jordán vi la simplicidad de la fortuna y la complejidad de la ambición. ¿O tendría el tiempo Asunta Jordán de mirarme para convertirme en piedra?⁶

No hay tragedia en México pero casi todos los personajes llevan nombres que remiten a los Testamentos y encierran el eco todopoderoso de iras bíblicas cercanas a las cóleras fatales cantadas por la tragedia griega. De modo que, más allá de la acumulación de episodios carnavalescos, en *La voluntad y la fortuna* asoma la inalterable modernidad de la barbarie antigua.

El libro es un lento descubrimiento de identidades ocultas y, como en *Edipo rey*, finalmente queda una trama escueta basada en una familia, una simple trama que revela un esquema de profundidades arquetípicas al que van a dar todos los hilos de todos los crímenes que ocurren a lo largo de la novela. En las primeras novelas de Carlos Fuentes, el país contenía a la familia, en cambio en *La voluntad y la fortuna*, después de la múltiples y sucesivas revelaciones, resulta que la familia concentra el crimen y contiene al país. Podríamos creer que la terrible realidad del crimen en el mundo fuera de novela, realidad que uno de los protagonistas esenciales, el profesor de derecho San Ginés, lamenta con fuerza - *Lamentaba la falta de seguridad porque identificaba a la democracia con el crimen* -⁷ repercute en la elaboración del mundo de la ficción. El crimen ha perdido la prestigiosa aureola romántica y surrealista que tuvo antes y paralelamente, a partir del momento en que el crimen está en el centro de todo, el prestigio de lo que está al margen se ve mermado y pierde buena parte de su poder de

seducción. Por ejemplo, la droga en *La voluntad y la fortuna* aparece bajo un enfoque desilusionado y amargo. Es como si hubiera una relación entre, por una parte, la irrupción del crimen en la realidad de México y, por otra parte, el desprestigio que sufre el crimen en la ficción, y parecería también que hay que plantearse la cuestión del vínculo posible entre, por un lado, las manifestaciones del crimen tan variadas y numerosas que resultan triviales, y por otro lado, la reencarnación del crimen en un esquema primigenio y originario, el de la familia, lo cual trae como consecuencia, como ya se ha dicho, incluir al país en la familia. Más allá de estos cambios notorios, lo que sigue igual en *La voluntad y la fortuna* es la fuerza de la relatividad: el juego constante de las revelaciones que encubren otras revelaciones señala que ninguna verdad es definitiva.

Carlos Fuentes ha colocado el crimen en el centro de sus novelas más importantes, ha indagado con profundidad la cuestión de la culpabilidad y del culpable. Y dado que, para él, como para los Griegos, el conflicto tiene que ver con los valores y no con las virtudes, cada persona de una u otra manera se ve implicada y el crimen lleva al lector a reflexionar más que a condenar. Por ejemplo, al final de la *La voluntad y la fortuna*, asistimos al asesinato en directo del narrador por sicarios a las órdenes de Asunta Jordán, la amante de padre. Asunta Jordán afirma que el motivo del crimen es su firme intención de hacerse con la herencia. En el epílogo que viene a continuación, el profeta Ezequiel, con el prestigio que le da su ascendencia bíblica, ofrece al narrador, ahora residente del cielo, un sobrevuelo por la ciudad y también un sobrevuelo por lo que acaba de ocurrir: sería muy posible, dice Ezequiel, que Asunta Jordán hubiera acudido al machete asesino por amor a su amante, tu padre, Max Monroy, porque la perspectiva de tener un heredero le angustiaba sobremanera -los viejos temerosos de que los jóvenes los amenacen.⁸ Sin poderlo evitar, para el lector, semejante hipótesis pone en tela de juico el andamiaje de las interpretaciones que ha armado hasta aquí. Y, precisamente, la última parte de esta presentación, será dedicada a la representación del crimen que induce esta hipótesis. Pero primero hay que tomar en cuenta otro aspecto esencial: la fractura del vínculo. Habría que preguntarse si esta fractura, que se manifiesta como una novedad en *La voluntad y la fortuna* es causa, efecto o síntoma del crimen pero ahora nos limitaremos a examinar tres categorías de fractura: la fractura del vínculo que une el hombre a la mujer, la fractura del vínculo que une el hombre al hombre y, finalmente, la fractura del vínculo que une el ser a los demás seres.

En todas sus novelas, Carlos Fuentes declina constantemente las variaciones del vínculo erótico, siempre esencial y siempre susceptible de revelar la parte del ser que menos se deja enajenar por el marco social y sus obligaciones. Hay muchos personajes femeninos en *La voluntad y la fortuna*. Antigua Concepción, Sibila Sarmiento Monroy, Lucha Zapata,

Asunta Jordán, cada una de estas mujeres ofrece imágenes diferentes, complementarias y contradictorias de Eros. La relación temáticamente dominante es la que Josué mantiene con Asunta Jordán la ayudante y amante del empresario Max Monroy. Ahora bien, dicha relación, totalmente controlada por la mujer, se ve reducida al episodio de una noche sin más consecuencias que la de generar una constante frustración en el hombre: el erotismo, según las reglas del juego impuestas por la mujer, es un ingrediente de las relaciones profesionales y, como tal, forma parte de las estrategias del poder. Al pregonar que es la amante de tiempo completo de Josué, lo que de hecho nunca ha sido, la mujer omnipotente destruye a Jericó y lo transforma en Caín. Valiéndose de la confianza que le tiene Josué, lo atrae a Acapulco, donde ya ha armado fría y cerebralmente la trampa que le quiere tender. Entre el erotismo y la estrategia de conquista del poder social, económico e incluso financiero, existen, en la novela, vínculos muy estrechos; y, ya lo señalamos, Asunta Jordán declara que si mató a Josué fue con el fin de hacerse con la herencia —*Yo quiero heredarlo todo*.⁹ Dicho motivo remite a los ingredientes predilectos de la novela policíaca, del culebrón y de otras formas de la narración melodramática. Pero en el carnaval de la *La voluntad y la fortuna*, Asunta Jordán parece ser el síntoma de un mundo nuevo, un mundo fundamentalmente invadido por el crimen que atenta a la esencia de la vida. Entre las múltiples manifestaciones del crimen, Eros cae traspasado, cae asesinado.

Pero Eros no es la única víctima del crimen; tan esencial como la fractura del vínculo que une el hombre a la mujer, está la fractura del vínculo que une el hombre al hombre. Desde un principio, el índice de la novela invita al lector a interrogar el crimen más allá de sus manifestaciones aparentes. La novela consta de un prelude, “Cabeza cortada”, y de un epílogo, “Subida al cielo”, que enmarcan cuatro partes, la primera se llama “Castor y Pólux” y la última “Caín y Abel”; ambos títulos remiten a los dos hermanos Josué y Jericó. Los hermanos que desconocen, al principio, su estatuto de hermanos han entablado una amistad fundada en las ideas y en una vida cotidiana compartida. La fascinación que Jericó siente por el poder así como el golpe de estado que promueve provocan entre los dos hermanos un proceso de distanciamiento primero físico y luego moral. La etapa siguiente, la que justifica el título de la cuarta parte, “Caín y Abel”, como ya señalamos, resulta del empeño de la amante del padre en separar a los hermanos urdiendo una falsa rivalidad amorosa que los mueva a matarse uno a otro.¹⁰ Sin embargo, a lo largo de la parte titulada “Caín y Abel” corre, en filigrana, una como elegía al amigo perdido, al hermano entrañable, a Cástor a quien nadie hubiera tenido que separar de Pólux; pese a las actuaciones criminales contra el Estado, pese a los arrebatos de la pasión

criminal, Josué procura, sin lograrlo, salvar el vínculo que a pesar de todo y de todos lo une a Jericó. Hasta el final preguntará por Jericó de quien todos misteriosamente le dicen que “está a buen recaudo”. Hasta el final, incluso cuando ya se está acercando la hora de su propia muerte, Josué procura exorcizar a Caín y Abel para volver a encontrar a Castor y Pólux. Desde siempre, en la obra de Carlos Fuentes, está la figura del doble pero en *La voluntad y la fortuna*, posiblemente por primera vez, el doble coincide con la fraternidad, en su dimensión más sencilla, Jericó y Josué tienen la misma madre y el mismo padre, y en su dimensión más esencialmente fracturada. Entre las múltiples manifestaciones del crimen, la fraternidad cae traspasada, cae asesinada.

Detrás de las manifestaciones carnavalesca del crimen pasan cosas esenciales: los pilares que sostienen la relación con el otro, de la mujer con el hombre, del hombre con el hombre, se están tambaleando y, para colmo, surge una fractura inesperada: la que desgarrar el vínculo del ser con los demás porque la relación del ser consigo mismo se halla escindida. En *La voluntad y la fortuna* hay seres que, a la deriva respecto a los demás y respecto a sí mismos, la emprenden contra los demás y contra sí mismos. Para ilustrar la aparición de esas nuevas víctimas de un crimen recién metastaseado tomaremos tres ejemplos: primero, Lucha Zapata, la amada y amante de Josué; luego, una chiquilla que forma parte de un grupo de niños presos con la que se encuentra Josué cuando visita la cárcel; el último ejemplo será el grupo de jóvenes con los que José se topa por casualidad en el centro de la ciudad. Lucha Zapata irrumpe de forma imprevista en la vida del narrador: Josué, sin nunca haberla visto antes, la protege de los policías que la quieren arrestar cuando intenta despegar con el avión que acaba de robar.¹¹ Fuentes hace un retrato conmovedor de esa muchacha perdidamente enamorada de la droga que la aliena y destruye. Aunque su nombre, Lucha Zapata, sugiere la determinación en el combate, Lucha Zapata, sin oponer la menor resistencia, se deja llevar por el crimen y los criminales con quienes anda: jóvenes sin meta alguna pero también gente mayor perita en toda clase de prácticas delictivas y sin más perspectiva que el crimen --matones, asesinos a sueldo, expertos en la cuchillada, alcahuetes, mancebos de burdeles, gente joven, sin destino aunque también viejos criminales sin más salida que el crimen, soldados viejos, pensionistas arruinados.¹² Primero pide a Josué que la ayude, que la proteja de sí misma --*protégeme, ¿De qué? De mí misma*--¹³, y luego rechaza la mano que le tiende el narrador y, de manera muy significativa, en las confidencias que la chica finalmente acepta hacer a Josué, hay el relato de un sueño en el que se ve de niña, ahora bien la niña en el sueño rechaza a Lucha gritándole: *No te queremos. Vete de aquí*.¹⁴ Lucha Zapata es una herida en carne viva que busca la vida en la muerte hasta el punto que, finalmente derrotado en su intento por salvarla, el narrador la invita a

apresurar la llegada de aquella muerte que tanto anhela.¹⁵ Lucha Zapata es una doble fractura: la primera destroza su propio ser y la segunda, consecuencia de la primera, cava un abismo entre su ser y otro ser. Es el vínculo del ser consigo mismo y con el otro que la dolorosa deriva de Lucha Zapata asesina.

El segundo ejemplo es el de una chiquilla a quien metieron en la cárcel porque la casualidad y la desgracia hicieron de ella una presa útil para el mundo del crimen antes de convertirla en víctima. La chiquilla mira con odio al narrador:

Hubiera deseado que la niña me atacase físicamente. Sólo me observó con esa distancia que quería herirme a mí y al mundo entero, el mundo que la había enviado aquí (...) ¿Qué iba yo a decirle? No había avenida alguna abierta entre mi presencia y su separación.¹⁶

Precisamente, nos encontramos ante esa misma “avenida” ausente, hecha por su misma ausencia barranca esencial y existencial que separa al ser de los demás, cuando el narrador se ve metido, por acaso, entre una pandilla de jóvenes que se la pasan matando el tiempo en la Glorieta de Insurgentes. Entonces, leemos:

Sentí que el país no me pertenecía, había sido apropiado por los muchachos entre quince y veinte años, millones de jóvenes mexicanos que no compartían mi historia y hasta negaban mi geografía, creando una república (...) la otra nación, nación amenazada y amenazante, país rechazado y rechazante.¹⁷

Para hacer más flagrante la índole de aquella fractura que separa al ser de los demás porque el ser la lleva consigo mismo y en sí mismo, ante esa nueva “tribu mexicana” de jóvenes enflaquecidos que se automutilan, el amigo que hace de guía para el narrador explica que aquellos chicos y chicas están empeñados en sacar un dolor con otro: *Sólo tratan de suplir un dolor con otro. Por eso se cortan los brazos. Por eso se perforan las orejas.*¹⁸

Nuestros últimos comentarios van a proponer, como ya señalamos, otra lectura del crimen, una lectura inducida por la luz nueva que echan las últimas páginas de la novela en la figura del padre. Ya mencionamos que en la obra de Carlos Fuentes, la noción de culpabilidad siempre está puesta en tela de juicio. Y dicha puesta en tela de juicio resulta esencialmente de la escritura misma de Carlos Fuentes. Carlos Fuentes compone los seres y las cosas descomponiéndolos en imágenes a veces concordantes y a veces discordantes; y al lector le toca arriesgar una interpretación para los distintos y variados desplomes de la lisibilidad que le ofrece el texto. Desde este punto de vista, *La voluntad y la fortuna* no escapa de la regla general y, hasta el punto final, los naipes son

barajados una y otra vez, y las máscaras nunca terminan de caer. Así el postrer discurso de Ezequiel convierte a Lucha Zapata en un inesperado y vengador ángel de la guarda, a San Ginés, el hombre de leyes, en un titiritero perverso, y a Max Monroy en un hombre más complejo de lo que teníamos pensado hasta aquí.

A lo largo de la novela, Max Monroy se mueve a la misma altura que el Presidente de la República, al que pone sin miramientos en su lugar cuando ambos se enfrentan, por otra parte, los distintos discursos que remiten al personaje persuaden al lector de que hay en el mundo de la empresa, tal y como lo concibe Monroy, una posibilidad nueva que el Estado ha dejado de ofrecer, de modo que, finalmente, el lector acaba por pensar que Max Monroy, de nombre programáticamente sonoro, es un posible héroe de la era tecnológica de principios del siglo XXI. Además, de manera tanto simbólica como didáctica, la sede de la empresa de Max Monroy está en la torre “Utopía” del barrio de “Santa Fe”. “Utopía” y “Santa Fe” son nombres que encierran promesas profanas y sagradas para los tiempos venideros. Por lo menos eso es lo que podríamos creer.

En sus distintas novelas, Carlos Fuentes prestó mucha atención a la epopeya de los fundadores siempre relacionada con el crimen de las fundaciones. En *La voluntad y la fortuna*, el concepto de fundación y de fundador y por lo tanto también de crimen original, aunque muy presente, resulta tratado de modo bastante secundario y, novedad muy sorprendente, ha sido tratado de modo cómico. La Antigua Concepción, de lo más hondo de su tumba, da una versión graciosamente pintoresca de la Revolución y de los inicios de su fortuna: primero se quita de encima a un marido idiota que piensa el poder siempre a partir del cañón de su escopeta, luego se hace cargo sin miramientos de sus inversiones constantemente obsesionada por aumentar sus beneficios y por supuesto sin preocuparse para nada por la ley agraria. Con el fin de consolidar su fortuna recién adquirida y también de consolidar el dominio castrador que pretende ejercer sobre su hijo, Antigua Concepción lo obliga a casarse como a ella le conviene. Ahora bien, al hijo así programado, Carlos Fuentes le presta una doble rebelión: primero se enamora de la mujer con quien su madre lo obligó a casarse, luego se aleja del imperio latifundista erigido por su madre para fundar el suyo propio mediante las tecnologías de la comunicación; y, lo más asombroso es que el nuevo imperio así fundado no se ve manchado por el crimen de los orígenes ya que para prosperar la epopeya económico-social de Max Monroy no necesita sembrar la muerte. Así pues, el lector se siente naturalmente tentado de ver en Max Monroy a un héroe épico de la utopía contemporánea. Ahora bien, el último discurso de Ezequiel pone en tela de juicio esa tentación:

Tu lejano padre Max Monroy, tan impenetrable por ser su propio partido, partido único, tan seguro de no perder nunca, convirtiendo la mentira en la verdad y la verdad en la mentira para desde allí moverse y afirmar el poder de los viejos temerosos de que los jóvenes los amenacen, trastornando el origen probable de todas las cosas, que ellos crearon.¹⁹

Ningún signo de exclamación, nada viene a subrayar el contenido de estas palabras del profeta, sin embargo su alcance resulta singularmente importante. Estas palabras ya no se centran en los orígenes ni en el crimen propio de los orígenes, ni en la filiación como posibilidad de rescatar el crimen (como pasa en muchas novelas de Fuentes) sino en la filiación como amenaza existencial para un ser que, al igual que Cronos, elige devorar a sus propios hijos. En *La voluntad y la fortuna*, la idea general contenida en las palabras que acabamos de citar se ve ilustrada muy didácticamente por el profeta cuando toma el ejemplo de los tres hijos de Max Monroy: el mayor, Miguel Aparecido, obligado a vivir en la calle por el férreo rechazo de la madre de Max Monroy, resulta devorado por la obsesiva tentación de matar al padre y acaba por crear en la cárcel que le sirve de refugio un inquietante imperio paralelo al de su padre;²⁰ Jericó, el segundo hijo, intentó un golpe de estado que le mereció estar “a buen recaudo”, o sea en el mejor de los casos encarcelado y en el peor asesinado; en cuanto a Josué, el narrador, como ya señalamos, los sicarios de la amante de su padre le cortarán la cabeza. El discurso de Ezequiel se vuelve cada vez más explícito: si Max Monroy educó a su hijos desde lejos facilitándoles lo estrictamente necesario pero nada más y sin revelarles nunca el nombre de su padre, no es porque, afirma Ezequiel, el padre quería que los hijos encontraran su camino en la vida según sus méritos sino para que sintieran todo el peso de la mano del que los engendró encima de ellos. Al final de la novela, ninguno de los hijos puede competir con el padre: uno ha muerto, el otro ha desaparecido y posiblemente haya muerto, el tercero está encarcelado y derrotado por su obsesión del crimen. El centro de gravedad del crimen ha sido desplazado: ya no está en las fundaciones de un mundo nuevo sino en la herencia y, peor todavía en los herederos. El crimen ya no sirve para crear un mundo nuevo vuelto hacia el futuro, ahora amenaza con destruir el futuro con la inminencia de la muerte que se cierne en el mundo tal y como está en el presente.

(...) padres e hijos se devorarán, entre sí, la casa rebelde se sentará sobre los alacranes, los hogares desolados se extinguirán, los cadáveres se inclinarán ante los ídolos y las casas serán antorchas...²¹

*

En pocas palabras, es muy probable que una cabeza cortada que

rueda por la playa de Acapulco y va volando, por la gracia de las alas de Ezequiel, por el cielo ya para nada transparente de la ciudad de México disponga de una perspectiva lo bastante panorámica como para captar los matices del mundo y del crimen en su singular complejidad.

La voluntad y la fortuna ofrece una reescritura del crimen recién encarnado en el esquema familiar que abarca al país. Posiblemente haya que interpretar esta encarnación como un intento de exorcizar el riesgo de insignificancia que va a la par de la omnipresencia y la banalización del crimen.

El tema de la tesis de Josué es la creación del Estado a partir de los escritos de Maquiavelo. Con la descomposición del Estado como telón de fondo, Fuentes capta en su novela las manifestaciones del crimen en su profundidad, en la familia, fundamento y arquetipo del vínculo, en la fractura que destroza los vínculos del ser consigo mismo y con los demás. Las palabras “voluntad” y “fortuna” del título vienen de Maquiavelo que intentaba valorar la fuerza de la primera para tener bajo control lo aleatorio de la segunda cuando se trata de levantar los cimientos del poder. En la novela de Carlos Fuentes, traídas y llevadas en la dinámica titiritera del conjunto, las palabras “voluntad” y “fortuna” sufren constantes malabarismos y terminan, como otras muchas palabras, “necesidad”, “libertad” o “crimen”, por significar una y otra cosa, de modo que ya resulta imposible saber si hay que reír o llorar ante la inminencia del Apocalipsis anunciado, ante el repentino y perverso surgimiento de la figura apocalíptica del padre cuya tremenda sombra se cierne, como la de Cronos o Urano, sobre las generaciones futuras a las que amenaza con devorarlas y, como la de sus aterradores antepasados, la sombra amenaza la tierra entera y México en particular con la vuelta al Caos.

NOTAS

- 1 Carlos Fuentes, *La región más transparente*, Alfaguara, 1998, p. 21.
- 2 Carlos Fuentes, *La voluntad y la fortuna*, Alfaguara, 2008, p. 503.
- 3 Curzio Malaparte, *La technique du coup d'Etat*, Grasset (première ed. 1931), 1948, p.10-34.
- 4 Carlos Fuentes, *La voluntad y la fortuna*, op. cit., p. 359.
- 5 *Ibid.*, p. 403.
- 6 *Ibid.*, p. 537.
- 7 *Ibid.*, p. 506.
- 8 *Ibid.*, p. 547.
- 9 *Ibid.*, p. 536.

10 *Ibid.*, p. 447.

11 *Ibid.*, p. 151.

12 *Ibid.*, p. 438.

13 *Ibid.*, p. 137.

14 *Ibid.*, p. 220.

15 *Ibid.*, p. 223.

16 *Ibid.*, p. 121.

17 *Ibid.*, p. 523.

18 *Ibid.*, p. 523.

19 *Ibid.*, p. 547.

20 “En ese imperio en parte se aceptan las reglas monstruosas de la cárcel, en parte se juega con ellas. La revelación de ese estado de cosas le llega a Josué mediante un coro de voces que se dirige à él tratándole de “Tú” mientras está soñando. La fuerza y autoridad de la revelación viene de su procedencia: del coro anónimo precisamente”. Carlos Fuentes, *La voluntad y la fortuna, op. cit.*, p. 510-517.

21 *Ibid.*, p.547. « C’est pourquoi les pères dévoreront les fils au milieu de toi et les fils dévoreront leurs pères ; j’exécuterai chez toi des châtements et je disperserai tout ce qui restera de toi à tout vent. » Ezequiel, V, 3-10.

MARIO BELLATIN O LA SUBVERSIÓN DE LA AUTOFICCIÓN: UNAS REFLEXIONES A PARTIR DE *DISECADO*

Vittoria Martinetto
Università di Torino

«De pronto aparece ese otro yo. En medio de la espesura, desde la oscuridad más profunda comienza a mostrar su forma. Aparece y desaparece. Sólo se advierten fragmentos (...) Hasta que, de improvviso, el otro termina siendo mi yo»

Mario Bellatin
El libro uruguayo de los muertos

«Mientras más remodelo mi yo, más lo destruyo»

Fernando Pessoa
Libro del desasosiego de Bernardo Soares

Se suele incluir a Mario Bellatin entre los autores peruanos aunque el mismo autor afirme ser mexicano – y cito – «por partida doble: por nacimiento y por elección»¹, y sin embargo quien conoce a Bellatin y su obra, o a ambos – como la servidora – sabe que el asunto identitario es tan central y al mismo tiempo tan inestable en el “universo Bellatin”, que a pesar de una afirmación tan tajante por su parte, podemos seguir considerándole peruano así como de ninguna parte, o simplemente de esa totalidad representada por su vida/obra en que él constantemente está y constantemente se disuelve.

Como las fotos que suelen completar algunas de sus obras narrativas y que él mismo en *El libro uruguayo de los muertos* ha definido «esqueleto visible de la escritura», las huellas de la vida de Mario Bellatin en su obra

son, para decirla con Barthes, un *analogon* de la realidad, pero en su estado de negativo: El espacio donde la foto no es todavía foto y, sin embargo, sí es foto porque ya ha sido tomada pero todavía no revelada»². Impresiones de una realidad fantasma cuyos fotogramas se repiten como una eco libro tras libro conformando un laberinto de espejos que muy bien podría ser representado por la escultura de Michelangelo Pistoletto, titulada “Metro cúbico de infinito” (1966), donde seis espejos se reflejan interminablemente dentro de un cubo herméticamente cerrado³. Por mucho que se trate de insertar su narrativa en el cánón de la literatura egódica – como la define Vicente Luis Mora – la obra de Bellatin, análogamente a la identidad del autor, se sustrae a toda categorización, y en el momento en que uno cree haberla atrapado, la subvierte⁴. Es cierto que en ella recurren los temas relacionados con el espejo y su naturaleza doble de aparente *fidelidad* a lo reflejado, pero de obvia *disparidad inversa* a la imagen real: construcciones y deconstrucciones subjetivas desdoblamientos y metamorfosis, herencia tanto de Borges como de Lacan, que caracterizan la novela autobiográfica y el subgénero de la autoficción⁵. Y sin embargo en Bellatin todo elemento autobiográfico no es verdadero ombligo, y si es ombligo ha sufrido tales y tantas mutaciones a lo largo de su obra, que se ha vaciado de realidad convirtiéndose en pura pieza de ajedrez en el tablero de un refinado juego literario, como trataré de sugerir en los límites de este breve ensayo.

Ante todo, aunque suene a sofisma, en el caso de Bellatin es la ficción quien contagia la vida y no al revés, situación muy bien representada por la anécdota que aparece por primera vez en *Biografía ilustrada de Mishima*, donde el protagonista – un Mishima que ha sufrido la menomación de la cabeza – al final de la representación teatral de su obra *Salón de belleza*, se apropia del personaje principal llevándose a casa el actor que protagoniza la pieza, el cual acaba por inocular en el cuerpo de Mishima el mal físico que era precisamente el tema de la obra representada: «De este modo – concluye el narrador – Mishima fue contaminado, por su propio libro, de una dolencia incurable»⁶. Lo mismo pasa con el *¿Mi Yo?* que protagoniza *Disecado*, un doble de Bellatin que se ha «visto envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en la ficción»⁷. Algo parecido anota otra encarnación de Bellatin, ese fundador del Movimiento Literario Sumamente Innovador, que discute en contra de la autobiografía en la segunda parte de *Gallinas de Madera*: «Creo más en la invención de una ficción que se inserta en medio de los hechos reales», para concluir, de forma sólo aparentemente contradictoria: «Ya he hecho alusión, a propósito de la autobiografía, a que no creo en lo real. El hombre no es el ser de la verdad, es el ente de la invención, se inventa a sí mismo sin cesar. Por lo tanto la infancia puede servir. Aunque yo podría, si lo deseara, desarrollar una teoría

absolutamente contraria y sería verdadera también. Es decir que sería igualmente interesante e igualmente fantasiosa»⁸. En definitiva, según Bellatin, tanto es ficticia la vida en sí, como es impostura todo lo autobiográfico dentro de lo narrativo, en contra de la idea acotada por ese «académico imbécil» – según sus palabras –, en el que no es difícil reconocer a Philippe Lejeune. En defensa del uso ficcional del nombre propio del autor, comenta el señor Bernard, versión bellatinesca de Alain Robbe-Grillet: «Había dos reglas que ese tarado enunciaba en el famoso pacto: uno sólo puede empezar su autobiografía cuando haya comprendido el sentido de su existencia. Bueno, lo siento mucho pero yo empiezo mi autobiografía precisamente porque no entiendo el sentido de mi existencia. La segunda regla que ponía aquel sujeto era que el escritor tenía derecho a equivocarse, pero no derecho a mentir...». Y concluye: «La impostura es mucho más interesante que la verdad porque es mucho más vasta»⁹.

Ya con el provocatorio subtítulo de su novela *El Gran Vidrio, Tres autobiografías*, Bellatin le brindaba al lector y al crítico una guía para orientarse en su universo ficticio, advirtiéndole de no caer en la trampa de la fácil clasificación: «¿Qué hay de verdad y qué de mentira en las tres autobiografías? Saberlo carece totalmente de importancia»¹⁰; esto mientras la presencia de elementos autobiográficos saturaba – y satura – sospechosamente su narrativa, al igual que el uso compulsivo de su nombre propio. Lo que salta a la vista paseándose aunque sea superficialmente a lo largo de sus novelas, es el sistema de secuencias *en abyme* que el autor arma con elementos de su vida e incluso de su obra – la cual remite incestuosamente a sí misma en una forma perversa de *bricolage* hipertextual cuyo hipotexto es a su vez una obra del autor, como traté de ilustrar en un ensayo titulado “Palimpsestos en el universo Bellatin”¹¹. Sin embargo, a diferencia de muchos practicantes de la autoficción, su poética no es metafictional¹². A pesar de volver incesantemente a sus propias novelas reciclando temas y anécdotas, Bellatin no parece entrar en ese circuito especular clásico en que el sujeto elocutorio mira al sujeto que escribe y la obra se mira a sí misma. El autor utiliza fragmentos de su propia obra de la misma manera en que utiliza anécdotas autobiográficas, simplemente porque vida y obra son intercambiables en su universo narrativo: funcionan como fichas de rompecabezas que se pueden armar de forma siempre diferente y encajar, a pesar de que sufran en el proceso sutiles o vertiginosas modificaciones por intervención del tiempo y de la perspectiva. Y si es cierto que el lector inocente que tomara en sus manos una de las últimas obras de Bellatin podría interpretar todas las referencias como puramente ficticias, también el lector aficionado que reconoce títulos y temas de novelas precedentes e incluso los amigos que pueden comprobar como verdaderas algunas de las anécdotas autobiográficas

mencionadas, quedan desorientados por las mutaciones que sufren en el transcurso de un contexto a otro y por las facetas inéditas que revelan. Lo interesante es que también las historias absurdas o herméticas, éstas sí inventadas, que se insertan y desarrollan como novelas dentro de la novela que es la vida/obra del escritor Mario Bellatin, se atribuyen a menudo a un Bellatin que desatiende provocatoriamente la prohibición de confundir autor y narrador. En definitiva, con un “digamos que me llamo Bellatin”, a la Melville, podrían empezar todos sus libros, a sabiendas de que también el adagio de Rimbaud (*je es un autre*) sería cierto y falso a la vez.

Este cerrado diálogo entre vida y obra que se puede analizar en cualquiera de sus muchas novelas ya compiladas en un segundo volumen de *Obra reunida*¹³ – y con las que el crítico a duras penas consigue estar al paso por la velocidad con la que el autor las publica, es suficiente analizarlo tomando como muestra la brevísima *Disecado*, publicada en 2011. Aquí se hacen patentes dos elementos constantes y conexos de su narrativa: la búsqueda imposible de una identidad en la otredad especular de la página, y su corolario: la disolución, o muerte del autor. Después de haberse identificado con un Mishima que actúa después de muerto, y antes de encarnarse en otros dos autores retratados en vísperas del más allá como el escritor suicida Bohumil Hrabal y el anciano Robbe-Grillet¹⁴, Bellatin visualiza en *Disecado* su propia desaparición en un personaje denominado *¿Mi Yo?* – y luego *Et* en su versión sufi –, que resulta ser el escritor Mario Bellatin difunto apareciendo sentado al borde de la cama del narrador¹⁵. *¿Mi Yo?* empieza con resumirle caóticamente anécdotas que el lector ya conoce: la falta del brazo derecho y el escándalo que provoca esta diversidad en su malvada familia, la conversión al sufismo, la comunidad que habita el edificio en la esquina de su casa bautizado *El Gran vidrio*, su afición por los perros, la inseparable cámara Diana, el recurso al masajista ciego dentro de la terminal del metro, el congreso de Dobles y la Escuela de escritura donde se prohíbe escribir, la puesta en escena de *Perros héroes*, la redacción de *Damas chinas*, etcétera, en un vertiginoso recuento de la vida/obra de Bellatin, hasta la famosa representación teatral de *Salón de belleza* con la inoculación del morbo que acaba por matarle sin impedirle de actuar y envejecer después de muerto, como el protagonista de la *Tercera resignación* de García Márquez¹⁶.

Es preciso recordar como el bautismo de Bellatin a la escritura, que aparece mencionado en varias novelas a partir de *Underwood portátil. Modelo 1915* y una vez más en *Disecado*, está de por sí relacionado con dos imposibilidades: la prohibición de escribir por parte de sus padres, y el deseo de llenar el vacío representado por la falta del antebrazo. Se trata del «*libro fantasma*» sobre perros escrito cuando niño que *¿Mi Yo?* lleva siempre consigo mentalmente y «cuya falta de cuerpo quizá

fue la que lo llevó a escribir un texto detrás de otro utilizando siempre el imaginario de una criatura de diez años de edad»¹⁷. De hecho, la impresión de que las obras de Mario Bellatin no sean sino varios aspectos de un mismo libro tiene aquí su fundamento: nacen de un sentimiento de culpa, se convierten en provocación y aspiran a toparse otra vez con una negación: «por eso creo que escribo libros tan extraños – dice uno de sus heterónimos – porque estoy buscando nuevamente ese rechazo, para cerrar el círculo»¹⁸. De ahí el deseo expresado por varios personajes / narradores de escribir sin escribir – o simplemente de transcribir como en las compulsivas copias de textos hechas cuando niño que quizá se reflejan en la repetición *en abyme* de sus propios textos¹⁹ –, o sea de practicar la impostura para ser abandonado de una vez por los editores y los lectores después de haberse hecho famoso como autor ilegible²⁰. «Ya en ese tiempo – cuenta el narrador de *Disecado* –, ET tenía claro que en su vida no había hecho nunca nada más que escribir sin escribir. Poco antes de ser bautizado dentro de la orden sufí pensó que así como había escrito sin hacerlo, podría quizá vivir sin tener que vivir»²¹, dicho de otra forma escribirse dentro de una narrativa imposible y desvivirse en ella...

Aunque no use casi nunca la metáfora del espejo, es indudable que la página es eso para Bellatin: reflejarse en ella equivale a duplicarse a sí mismo y repetirse siniestramente en otros, disolviendo su propia identidad, como en la lectura palindrómica y unamuniana del “soy” en “yos”²². La otredad que produce la observación de sí mismo reflejado en la página – como en el lacaniano espejo – equivale para el inconsciente a un *no yo*. En la época moderna y posmoderna en que la metamorfosis se constituye sin duda como una de las analogías preferidas de la desaparición del sujeto, la literatura de Bellatin, con sus continuos ejercicios de mutación se presenta como modelo de filosofía transformista, a imitación de Giuseppe Campuzano, el filósofo transvesti peruano cuya influencia – afirma el autor – le «ayudó a escribir más de un libro» y aparece mencionado en varios²³. En cuanto al vacío representado por la falta del brazo, que la escritura aspiraría a llenar meditando sobre las versiones ficticias de la menomación que aparecen como *leitmotiv* en sus novelas, no hace otra cosa sino ensancharlo: «Yo no estoy en mí – dice el señor Bernard / alias Bellatin – sino en el brazo perdido que llevo siempre conmigo. Allí creo que se encuentra habitando la verdadera esencia, en el vacío de lo que nunca existió (...) Eso lo descubrí la noche del horror en la que logré por primera vez mi propia escritura inexistente». Y acaba: «Descubrirlo y ser inoculado físicamente por la muerte, no fue sino una sola acción»²⁴. Reflejarse en la página equivale, pues, a reflexionar sobre una identidad que se disuelve en la deformación fantástica de su propia imagen y sobre la inexistencia de la escritura que la acoge, hasta la muerte del autor mismo. Corolario de tal proceso de aniquilamiento sólo puede

ser el lector inexistente al que se dirige el narrador de *Gallinas de madera*: «Pero ¿Usted – lector de la nada – continuó con la lectura de mi escritura? (...) ¿Cómo lo iba a hacer si ni yo mismo sé realmente cómo me llamo y si, además, no he escrito nada de manera real?»²⁵.

Haberse transformado, siendo siempre él mismo, en muchos personajes de libros escritos de manera imaginaria y por lo tanto inexistentes, le permite a Bellatin salir completamente de esa diatriba autobiográfica y autoficcional que suele enfrentar vida y obra, para convertirse él también en exponente de un “movimiento sumamente innovador” que rehusa toda clasificación. «Las primeras palabras de las cuales capté algún sentido más o menos preciso – relata el narrador de *Disecado* a propósito de *¿Mi Yo?* –, fueron las que pronunció para referirse a la detección temprana de una necesidad constante de escribir sin escribir. De una urgencia por resaltar en sus textos los vacíos y las omisiones antes que las presencias habituales. Quizá por esto buscó, desde sus primeras obras, lograr una forma de redacción que de algún modo escapara a las estructuras narrativas en el sentido tradicional. Para *¿Mi Yo?* escribir fue desde el comienzo un simple recurso para ejercer, de manera un tanto hueca, el mecanismo de la creación»²⁶.

Para acabar de ilustrar este proceso de disolución identitaria puesta en escena por Mario Bellatin, vale la pena mencionar, aunque sea de paso, la actividad del escritor como artista a 360°, rondando en otras artes y explorando otros lenguajes. Al igual que Ulises Carrión «ese autor mexicano que se agobió del medio literario y, después de publicar algunos libros, se fue y se hizo artista conceptual sin dejar nunca de ser escritor»²⁷, también Bellatin se ha medido con el cine, el teatro, la fundación de la singular Escuela dinámica de escritores, la organización de *happenings* como el famoso Congreso de Dobles en París... Pero quizá el proyecto más significativo y conceptual de cara a la multiplicación y dispersión identitaria es el de “Los cien mil libros de Mario Bellatin”, porque se adelanta al fin de su misma *opera omnia*. De hecho, en el proyecto los libros de Bellatin se desdoblan: las novelas que componen la biblioteca de los supuestos “cien mil libros” ya tienen sus ediciones oficiales por editores como Alfaguara y Sexto Piso antes de ser reproducidas artesanalmente por el autor en esos libritos blancos todos del mismo tamaño que llevan un sello bordado de rojo con el título de la colección y la imprenta del pulgar de Bellatin en la contracubierta numerada, y que después de haber sido expuestos en DOCUMENTA de Kassel han acabado decorando una entera pared de su casa, alojados en una estantería hecha a su medida, en la Calle Ideal número 33, Colonia Juárez, del D.F., México... En la paradoja descomunal de los “cien mil libros” reside simbólicamente – y añadiría autoironicamente – esa reverberación *en abyme* de una literatura que se mira dentro de esa caja forrada de espejos iconicamente

representada por Pistoletto... En definitiva, en la obra narrativa de Mario Bellatin la autoficción es tan engañosa como evidente: en su desaforada multiplicación, no hay otra cosa sino la inestabilidad de una identidad, sea autobiográfica o fantástica, en la que el dato real se ha disuelto completamente. Así que el imaginario subtítulo de su *opera omnia* deberá ser, un día, “Las cien mil autobiografías de Mario Bellatin”. Es decir una y ninguna de pirandelliana memoria.

NOTAS

1 Mario Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos* (2012), México: Sexto Piso, p. 33.

2 Cfr. Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), Paris: Editions du Seuil e ivi. p. 272. En el mismo *Libro uruguayo de los muertos* aparecen varias reflexiones de Bellatin sobre fotografía, a menudo con referencia a la cámara Diana que sus padres le regalaron a los ocho años: «Recuerdo que durante un tiempo jamás revelé una foto (...) mi paso por la Diana fue una especie de simulacro de fotografía. Lo importante parece que fue el gesto de la toma misma. Mirar la realidad a través del visor: un objetivo que nace y muere en su intención (...) No importaba si lo que resultaba era una foto. Lo fundamental era el ejercicio. Saber que por medio de esa práctica se estaba creando una suerte de realidad fantasma», ivi. p. 164.

3 Es el mismo Bellatin en *Salón de belleza* (1999, Barcelona: Tusquets), en utilizar una imagen parecida como metáfora del infinito: «A pesar que creo estar acostumbrado a ese ambiente, me parece que para todos sería ahora insoportable multiplicar la agonía hasta ese extraño infinito que producen los espejos puestos uno frente al otro», pp.21- 22.

4 Agradezco a Vicente Luis Mora el haberme brindado su iluminante ensayo, *La literatura egódica, El sujeto a través del espejo* (2013), Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid, al que remiten muchas reflexiones relativas al tema del doble y de la otredad en narrativa que aparecen aquí.

5 Sobre la autoficción como subgénero de la narrativa de corte autobiográfico existe un largo debate imposible de resumir aquí. Me conformo con citar algunas significativas reflexiones de Vicente Luis Mora y de Manuel Alberca. Vicente Luis Mora: «Aunque en sus comienzos (con la publicación en 1977 de la novela *Fils* de Serge Doubrovsky, n.d.r.) la autoficción nació, con el debate entre Lejeune y Doubrovsky, en la linde misma de lo autobiográfico, hay mucha más ficción en la autoficción que en la escritura autobiográfica: incluso en buena parte de las novelas autoficcionales, la única referencia entre el autor y el personaje es la identidad del nombre, siendo todo lo demás absolutamente inventado, cuando la autobiografía requiere de un hilo más directo entre la realidad autobiográfica del autor y la que aparece en el libro», op. cit., p. 134. Manuel Alberca: «La autoficción se presenta como una novela, pero una novela que simula o aparenta ser una historia autobiográfica

con tanta transparencia y claridad que el lector puede sospechar que se trata de una seudonovela o una seudo autobiografía (...) Su transparencia autobiográfica proviene de la identidad nominal, explícita o implícita, del narrador y/o protagonista con el autor de la obra, cuya firma preside la portada. Este rasgo resulta inimaginable en los novelistas autobiográficos, toda vez que éstos aspiran a ocultarse, es verdad de forma contradictoria, en un personaje ficticio y distanciarse de él mediante una nominación distinta a la suya. La identidad nominal coincidente de personaje y autor en la autoficción constituye uno de sus pilares fundamentales y ocasiona una alteración de la expectativa del lector, que contrariamente a la “aura de verdad” que, a juicio de Lejeune, produce la presencia del nombre propio del autor en el relato autobiográfico, en la novela autoficcional no se cumple», *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) Madrid: Biblioteca Nueva, p. 128. Siempre Alberca en otro lugar: «resulta fuera de toda duda que, aunque la novela autobiográfica y la autoficción tienen una misma línea genética, en el paso de una a otra se produce una evidente ‘mutación’: un salto significativo que va del ocultamiento y el disfraz de la primera a la engañosa y ambigua transparencia de la segunda», en “Finjo ergo Bremen”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.) (2010), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*, Madrid: Latinoamericana Vervuert, p. 35

6 Mario Bellatin, *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), Buenos Aires: Entropía, p. 50.

7 Mario Bellatin, *Disecado* (2011), México: Sexto Piso, p. 15

8 Mario Bellatin, “El el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta”, en *Gallinas de madera* (2013), México: Sexto Piso, pp. 130 y 131. Son innumerables las citas en que los narradores de Bellatin hablan de esa relación invertida entre realidad y ficción. Por ejempló: «...los universos que nos imaginamos son similares a los que aparecen tanto cuando queremos escribir que cuando estamos a punto de irnos a dormir. ¿Será que la escritura es un precedente del sueño? Lo que sí es seguro es que el sueño no es un precedente de la escritura. Allí está el misterio», en *El libro uruguayo de los muertos*, cit., p. 267.

9 Ivi, pp.122-123. Y en las páginas siguientes: «la autobiografía – y más aún la que se escribe sólo con la mente – tiene el total derecho de inventar. Ese fue un punto importante de la historia de la autobiografía. La regla era que la autobiografía debía ser sincera y verídica, y yo no creía que eso fuera posible. Incluso me parece que el tema no tiene el más mínimo interés. Creo que la autobiografía tiene todo el derecho de ser solamente ella misma. De crear cosas que le atañen sólo a ella. No únicamente cuenta con el derecho, sino también tiene el deber de que así sea. Eso creo», p. 129

10 Mario Bellatin, *El Gran vidrio* (2007), Barcelona: Anagrama, pp. 159-60

11 Vittoria Martinetto, “Palimpsestos en el universo Bellatin, en *La variable Bellatin* (2012) Julio Ortega y Lourdes Dávila (eds.), México: Universidad Veracruzana, pp. 15-33.

12 Cfr. Vicente Luís Mora, op. cit., p. 144.

13 Cfr. Mario Bellatin, *Obra reunida 2*, (2014), México: Alfaguara.

14 Tanto nos llega a convencer Mario Bellatin de su omnipresencia autobiográfica en su obra, como nos desengaña de repente entrando y saliendo de la biografía de otros. Esto acontece, por ejemplo, en *Gallinas de Madera*, volumen que recoge *En las playas de Montauk las moscas suelen crecer más de la cuenta* y *En el ropero del señor Bernard falta el traje que más detesta*, donde datos autobiográficos del autor Bellatin se disuelven o mezclan y confunden respectivamente con datos biográficos relativos a Bohumil Hrabal – el escritor checo supuestamente muerto suicida lanzándose de la ventana de la clínica psiquiátrica donde estaba internado – y de Alain Robbe-Grillet, con quien Bellatin mantuvo un diálogo público poco antes de la muerte del escritor francés, y de cuyas palabras llega a apropiarse. Así es como lo que alguien pudiera definir egóico en su escritura es exactamente lo contrario: la presencia redundante hasta la saturación del sujeto Mario Bellatin, y su desdoblamiento en el espejo de personajes que son siempre y nunca del todo sí mismo, es en realidad un monumento a la disolución del autor, tan distante de ciertos ejemplos de autoficción en la narrativa hispanoamericana reciente. Este proceso de disolución o mutación no lo aplica sólo a sí mismo o a autores difuntos, sino también a escritores amigos y vivientes como Iván Thays, Sergio Pitol, Margo Glantz, Rodrigo Rey Rosa y Edgardo Cozarinsky (éste aparecerá en la próxima novela titulada *La aventura de Antonioni*, que el autor me informa estar todavía escribiendo), a los que Bellatin atribuye características y anécdotas ficticias elaboradas a partir de datos reales.

15 En una apéndice significativamente titulada “Fíjense”, en que el autor retoma el esqueleto temático de la obra se lee esta declaración explícita: «El personaje *¿Mi Yo?* Se transforma en una letra para pasar a ser después el propio Mario Bellatin», *Disecado*, cit., p. 60

16 «Me encontraba delante de un *¿Mi Yo?* bastante anciano. Era como si aquel personaje hubiera seguido envejeciendo después de su muerte (...) No era de esa manera como se le había visto durante sus últimos años. Al contrario, recuerdo algunas fotos donde acostumbraba aparecer con la cabeza rapada y vistiendo en toda ocasión con una túnica negra», *ivi pp.* 13-14.

17 *Ivi*, p.41.

18 Relata el narrador de *Disecado*, a propósito de la inminente muerte de Bellatin por inoculación del virus de *Salón de belleza*: «apenas advirtió la primera manifestación del mal desaparecieron casi al instante los síntomas que lo habían torturado tanto. Principalmente aquellos que tenían que ver con la culpa que le causaba la escritura», cit., p. 36-37. En el *Libro uruguayo de los muertos* estas reflexiones vuelven una y otra vez: «Como sabes de pronto se me ocurrió escribir un libro de perros. Creo que en el instante en que tomé la decisión se instauró la culpa frente al hecho de escribir, sentimiento del que no me he librado nunca (...) Sigo sintiéndome avergonzado por escribir y, curiosamente, aquel sentimiento es el que hace posible que mi escritura

continúe, cit. pp. 181-182. La burla y el rechazo de su familia, sufridos a raíz de la redacción del famoso libro de perros cuando niño, le sugieren al narrador estas consideraciones: «Tengo la suerte de que nunca más volvió a sucederme lo mismo – que un libro escrito por mí sea rechazado –, al contrario, llegué a un momento en que me es imposible cumplir con todas las exigencias editoriales. Sin embargo, y más aún cuando veo las peculiaridades de estos nuevos textos, quizá esté buscando cerrar el círculo y llegar a la presentación de un libro donde todos sus personajes sean ciegos, cojos o mudos, y así conseguir no sólo la burla de mi familia sino la de mis editores y, principalmente, la de los lectores», ivi, p. 184. Una más sobre la “no escritura”, a partir del proyecto de libro fotográfico sobre Frida Khalo: «Tener el pretexto del texto es fascinante. El pretexto del no texto más bien. Será como un libro escrito a la inversa, sobresaturado de pretexto y sin nada de texto. Lo de escribir sin escribir, que me obsesionaba tanto, se hace de alguna manera real frente a esa experiencia», ivi, p. 219.

19 «Talvez por ese motivo – cuenta el narrador de *Disecado* – copió sin cesar, desde que era niño, los textos que aparecían en los frascos de alimentos o de medicinas que se encontraran en su casa. También fragmentos de libros de otros autores. Se dedicó durante algún tiempo sólo a una especie de trabajo de transcripción, ejercicio que separa muchas veces a la escritura de su supuesta función original, es decir, la de transmitir ideas», cit., p. 15.

20 «Pienso que los editores se desharán de mí cuando descubran que soy un impostor», cuenta un Bellatin/ señor Bernard/ Robbe Grillet (*Gallinas de madera*, cit., p. 53) Tal es la identificación con Robbe-Grillet, que el narrador que escribe, sin papel ni pluma, mentalmente, las palabras del difunto señor Bernard, supuesto fundador de un Movimiento Literario Sumamente Innovador, en realidad habla de una obra, *Gallinas de Madera* (antes atribuida a Bohumil Hrabal) que es aparentemente coeva al *Nouveau Roman*, y sin embargo referida a sí mismo, siendo incluso la que el lector tiene en sus manos: «cuando apareció mi cuarta novela *Gallinas de madera*, yo era muy famoso. Había páginas enteras en las revistas y suplementos literarios que explicaban cómo mi obra podía ser tan ilegible. Cuando se publicó este último libro – que yo consideraba una obra maestra, cosa que se contactó tiempo después – apareció ante los demás como una novela totalmente incomprensible», ivi, p. 118. Más adelante: «Comencé a ser célebre como escritor ilegible. Principalmente porque nunca he redactado una obra de manera concreta –, en un principio mis libros fueron rechazados por los editores de toda clase (...) Parecía que mis libros eran ovnis – objetos voladores no identificados – que habían caído de otro planeta. Y mis obras no eran eso. En realidad, mis libros eran la continuación de la evolución de la literatura...», ivi, p. 42. Esto se relaciona con un paralelismo, que el narrador parece sugerir más adelante, entre el *Nouveau Roman* y la Literatura Postmoderna (cfr. ivi, pp. 134-35), de la que Bellatin mismo sería la extrema evolución: «Aquí estoy yo, un ser anónimo amigo de un tal señor Bernard que afirma que perteneció a un grupo llamado Movimiento Literario Sumamente Innovador, que significó una ruptura con todo lo que se venía escribiendo hasta entonces» (p. 143)

21 Mario Bellatin, *Disecado*, cit., p.21

22 Es Vicente Luis Mora quien recuerda a Unamuno como inventor del afortunado palíndromo “soy yos”, citando asimismo la interesante lectura especular que José Manuel Cuesta Abad hace del poema “Soy” de Borges, cfr. op.cit., p. 24. He aquí, por ejemplo, como el narrador de *El libro uruguayo de los muertos* reflexiona sobre su propia duplicación en el espejo: «Acabo de darme cuenta de que el fenómeno del *doppelgaingerstein* está presente en buena parte de mi vida. Conseguí entonces que esa imagen en el espejo, que invento cada cierto tiempo, principalmente cuando se me presentan personas que considero inalcanzables, tenga vida propia y no se limite a cumplir al pie de la letra con mis no requerimientos – necesidades en negativo suena más preciso – sino que tome sus propias iniciativas. Tengo la esperanza de que si esto sucede, la imagen fantasmal terminará hecha pedazos», cit., p. 54

23 Cfr. *El libro uruguayo de los muertos*, p. 55 y *Disecado*, pp. 48 y ssgg.

24 Mario Bellatin, *Gallinas de madera*, pp. 109 y 110 25 Ivi, pp. 126 y 133.

26 Mario Bellatin, *Disecado*, cit., pp. 14-15.

27 Mario Bellatin, *El libro uruguayo de los muertos*, cit. p. 236.

OBRAS CITADAS

Alberca, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007) Madrid: Biblioteca Nueva.

_____, “Finjo ergo Bremen”, en Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (eds.), *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana* (2010), Madrid: Latinoamericana Vervuert

Barthes, Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III* (1982), Paris: Editions du Seuil

Bellatin, Mario, *Salón de belleza* (1999), Barcelona: Tusquets

_____. *El Gran vidrio* (2007), Barcelona: Anagrama

_____. *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), Buenos Aires: Entropía

_____. *Disecado* (2011), México: Sexto Piso

_____. *El libro uruguayo de los muertos* (2012), México: Sexto Piso

_____. *Gallinas de madera* (2013), México: Sexto Piso

_____. *Obra reunida 2*, (2014), México: Alfaguara

Martinetto, Vittoria, “Palimpsestos en el universo Bellatin, en *La variable Bellatin* (2012) Julio Ortega y Lourdes Dávila (eds.), México: Universidad Veracruzana

Mora, Vicente Luis, *La literatura egódica, El sujeto a través del espejo*, (2013), Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

EL VIAJERO DEL SIGLO DE ANDRÉS NEUMAN. ¿UNA NOVELA TOTAL?

Adélaïde de Chatellus

Université de Paris Sorbonne (Paris IV)

Andrés Neuman nació en 1977 en Buenos Aires, ciudad donde pasó su infancia. Desde los 14 años, reside en Granada, adonde emigró con sus padres músicos. Tiene la doble nacionalidad española y argentina, y su obra se destaca por su universalidad: Neuman es polígrafo, autor de las novelas *Bariloche* (1999), *La vida en las ventanas* (2002), *Una vez Argentina* (2003), mientras *El viajero del siglo* (2009) recibió en España los premios Alfaguara, Tormenta y el de la crítica.

También es autor de cuatro libros de cuentos: *El que espera* (2000), *El último minuto* (2001, reeditado en 2007), *Alumbramiento* (2006) y *Hacerse el muerto* (2011). Fue fundador del proyecto Pequeñas Resistencias, una antología en cinco volúmenes del cuento contemporáneo en lengua española. Sus colecciones de relatos cortos y los volúmenes de Pequeñas Resistencias contienen textos teóricos sobre el cuento: decálogos, un “apéndice para los curiosos”, y prólogos.

Neuman también es poeta, autor –hasta la fecha– de siete poemarios, reunidos en el volumen *Década. Poesía 1997-2007* (2008).

Además de novelas, cuentos y poesía, su obra incluye aforismos (*El equilibrista*, 2005), el libro de viajes *Como viajar sin ver* (2010), y un trabajo de traductor: Neuman es autor de una versión española del *Viaje de invierno* de Wilhelm Müller (2003), y traduce él mismo los poemas y textos extranjeros que cita en sus obras.

Por último, tiene un blog, Microrréplicas (<http://andresneuman.blogspot.com>) con él –en un máximo de cien palabras– comenta la actualidad literaria, artística, política, económica o social, sin distinción de tema.

La dimensión universal de su obra es manifiesta en *El viajero del siglo*¹ cuyo protagonista es un joven llamado Hans, que viaja por Alemania en la década de 1820, a raíz de las guerras napoleónicas. De camino a Dessau, Hans se detiene en una posada de Wandernburgo, ciudad ficticia de calles y fronteras cambiantes, de la que no consigue salir: en lugar de una noche, se queda un año.

En las conversaciones de los personajes, pero también por su forma misma, la novela ofrece una amplia reflexión sobre la literatura y la sociedad. *El viajero del siglo* es así una novela total: porque contiene toda la literatura, toda la obra de Neuman, todos los géneros literarios y las formas de escritura. También es novela total porque –más allá de la literatura– propone una reflexión sobre la sociedad en su conjunto (política, economía, clases sociales, estética, estatuto de la mujer, etcétera). Una reflexión que afirma la necesaria desaparición de fronteras. Por último, *El viajero del siglo* es novela total por el lugar que ocupa en la literatura escrita hoy en lengua española, y porque redefine el concepto mismo de novela total.

I. Novela total y multigénero

El viajero del siglo contiene ecos de textos anteriores de Neuman, y propone pensarlos como un todo, como una constelación de obras que forman un conjunto, y se reflejan unas a otras.

El viajero del siglo y las novelas anteriores

Algunos aspectos del *Viajero del siglo* recuerdan las novelas anteriores, en particular la construcción en fragmentos y las intrigas cruzadas. La novela se compone de 130 fragmentos que se suceden en desorden temático. El texto también desarrolla varias líneas narrativas que se combinan de manera musical. La primera cuenta cómo, al llegar a la ciudad de Wandernburgo, Hans conoce a un organillero, viejo, pobre y acompañado por un perro. El músico vive en una cueva, fuera de la ciudad. Allí, Hans conoce a Reichardt, campesino jornalero, y a Lamberg, obrero en una fábrica textil, con quienes conversa sobre las condiciones de vida del proletariado. Los tres personajes (campesino, obrero y sin techo) así representan las categorías sociales a las que pertenecen.

La segunda línea narrativa es la historia de amor entre Hans y Sophie Gottlieb. Cada viernes, la joven aristócrata –prometida al noble Rudi Wilderhaus– organiza una tertulia literaria a la que Hans asiste. La novela es ritmada por esos encuentros semanales, fuente de debates.

Para mantenerse, Hans trabaja para una editorial. Es la tercera línea narrativa: elabora una antología de la poesía europea, cuyos textos

selecciona y traduce al alemán con Sophie en su cuarto de la posada. El trabajo progresa, país por país, a lo largo de la novela: poesía francesa (p. 133), inglesa (Byron, Shelley, Coleridge, Wordsworth, p. 300), española (Quevedo, Garcilaso, Sor Juana, San Juan de la Cruz, p. 360), italiana y portuguesa (Bocage, Leopardi, p. 386) y rusa (p. 408) a la que se añade la poesía alemana (p. 403). El proyecto genera reflexiones sobre la poesía de cada nación, la traducción, y da lugar a escenas eróticas basadas en la metáfora según la cual traducir y amar son equivalentes: la traducción y el amor son experiencias de la alteridad, con lo que ésta supone de riquezas y diferencias irreductibles. En ambos casos, se trata de interpretar al otro, texto o amante.

Cuarta intriga, una intriga policíaca: un misterioso hombre enmascarado aterroriza a las mujeres de la ciudad, y las viola en las callejuelas.

La miríada de fragmentos, y la técnica de las intrigas cruzadas, recuerdan las novelas anteriores: *Bariloche* (Neuman, 1999) así consta de 64 fragmentos, y de dos historias. La primera narra –en primera persona– la vida cotidiana de Demetrio Rota, un recogedor de basura de Buenos Aires que vive solo y trabaja de noche. Su vida sigue una rutina estricta: trabaja de tres a ocho de la mañana, vuelve a su casa, se mete en la cama, se despierta a las 20, se ducha, cena, y se dedica a su pasión: los rompecabezas.

Los micro-acontecimientos diarios se repiten a lo largo de la novela, con variantes: tal capítulo narra más la ducha, tal otro la cena, otro se detiene en el café de la mañana. El lector entiende progresivamente que la vida de Demetrio Rota se compone de esas nada cotidianas. Su vida entera se consagra a esquivarlas: los trozos del puzzle recuerdan los objetos rotos que recoge en la calle, mientras su nombre “Rota” también evoca algo roto.

En la primera narración se intercala otra, de manera aleatoria: la descripción –por un narrador en primera persona, y siempre con fragmentos– de los puzzles. El lector descubre poco a poco que a pesar de su variedad (el personaje arma tres de ellos en toda la novela), representan siempre el paisaje de Bariloche. Para no hundirse en la locura, Demetrio Rota reconstituye cada noche un recuerdo, el paisaje alpino e idílico que sirvió de marco a su primer amor. Una pasión de juventud, a orillas del lago Nahuel Huapi, interrumpida por su padre. La nostalgia por la pasión truncada, y la sed de recuerdos lo llevan a armar puzzles, orden y estructura que le impiden volverse loco.

La novela así se basa en dos historias fragmentadas (la rutina en Buenos Aires; la pasión de juventud) cuyo sentido nace de manera lenta, a la par que las dos narraciones se entrecruzan, con ecos: la pasión de juventud se refleja en el amor de Rota por la mujer del Negro, su

compañero de trabajo.

El lector también se encuentra frente a un rompecabezas –las dos narraciones– cuyo sentido también reconstituye progresivamente. *Bariloche* –primera novela de Neuman publicada a los 21 años y probablemente escrita a los 19– propone una auténtica reflexión metapoética sobre el fragmento. Compuesta de 64 segmentos, se parece a las bolsas de basura que el protagonista recoge en la calle. Tanto por su construcción como por su tema, la primera novela de Neuman ya era una reflexión sobre el fragmento.

Una vez Argentina (Neuman 2003) también obedecía a una estructura fragmentaria, que mezcla novela y relatos breves. Narra, en 75 secciones, la historia de la familia del narrador –parecida a la del autor– que ilustra la Historia argentina: venidos de España o Francia, judíos de Rusia, de Polonia o Lituania, los tatarabuelos del narrador, y todas las generaciones siguientes habitan la memoria del “yo” a través de los relatos familiares. En 75 fragmentos, la novela entrega decenas de anécdotas familiares que gravitan sin preocupación de lógica ni de cronología. La novela procede por acumulación de briznas –desordenadas como el flujo de la conciencia– y de escenas narradas o vividas que terminaron por convertirse en memoria.

La transición de un fragmento a otro no se rige por ninguna consideración temática ni temporal: el principio de yuxtaposición y el rechazo de lo lineal son dos claves de la novela, al igual que el efecto de sorpresa que permiten. El relato del nacimiento del narrador linda con la historia de Jacobo, bisabuelo judío y generoso que adoraba los postres, o la de Louise Blanche, bisabuela francesa tan delicada que vestía al revés –con las costuras de sus prendas hacia fuera– para no irritar su piel, o que daba el dinero en un sobre, para evitar tocar los billetes. Un humor fino, la yuxtaposición de fragmentos y el rechazo de lo lineal reconstituyen lentamente el rompecabezas de la historia familiar.

La mayor parte de los fragmentos son autónomos: con una estructura musical y una contracción cerrada, muchos se dedican a determinados miembros de la familia que no vuelven a aparecer. Pueden leerse de forma independiente, e incluso en desorden.

Una vez Argentina y *Bariloche* eran ya novelas constituidas de fragmentos sueltos que se ordenan progresivamente ante los ojos del lector. Ambas novelas huyen de lo lineal, del principio de causa a efecto que supondría una progresión lineal. Las dos novelas son trozos de vida familiar o ficticia que el lector ordena progresivamente, mientras las obras cobran sentido retrospectivamente.

Por su construcción fragmentaria y la mezcla de intrigas, *El viajero del siglo* contiene ecos a la organización de las novelas anteriores. Se podría añadir que la figura del organillero en *El viajero del siglo* no deja de

recordar –por su pobreza y su soledad– al personaje de Demetrio Rota.

El viajero del siglo y la cuentística de Neuman

Además de ecos de la obra novelesca, *El viajero del siglo* también contiene rastros de procedimientos propios del relato breve, modalidad de escritura en la que Neuman también se destaca.

Una de las técnicas del cuento presentes en la novela es la musicalidad, gracias a *leitmotifs*: en algunos fragmentos, un detalle secundario se repite con variaciones. El procedimiento es frecuente en los encuentros y conversaciones de la tertulia, del Café de Europa o la taberna, acompasados por el tema secundario de las comidas o bebidas que saborean los personajes mientras hablan. Cervezas, pastas de té, tazas de té, de las que se sirven, que se proponen o con las que brindan, forman una segunda línea narrativa que da unidad al fragmento, hasta la caída final, como en un cuento. Así en la primera entrevista de Hans y Sophie, la complicidad naciente se traduce, de manera indirecta, por los juegos de Sophie con el abanico, que marcan el ritmo del pasaje (p. 41-47). En la quinta tertulia (p. 166-174), las miradas que Hans y Sophie intercambian en el espejo, sin que nadie lo note, son otro contrapunto que da su ritmo al fragmento. Un tema secundario y recurrente que refleja el de la música de la que hablan los demás personajes.

Nacido de padres músicos, Neuman cuida la musicalidad de sus textos, y da importancia al ritmo: “El talento es el ritmo” dicen sus dodecálogos del cuentista (Neuman, 2001: 159; Neuman, 2006: 164). En un cuento, la técnica del *leitmotiv* da unidad al texto, crea densidad, pero también mantiene alerta la atención del lector hasta la caída final. Esta técnica es frecuente en los fragmentos del *Viajero del siglo* que a veces terminan por una caída e ilustran la hibridación de la novela con el relato breve.

La construcción del personaje en *El viajero del siglo* recuerda otra técnica de escritura del cuento: el retrato sinécdoque. En un cuento, el retrato del personaje se suele hacer con un detalle elocuente –físico o psicológico– a partir del cual el lector imagina un conjunto más amplio, la totalidad del personaje. De la misma manera, los personajes del *Viajero* representan cada uno el conjunto más amplio, es decir la clase social a la que pertenecen. Lamberg es, de por sí, toda la clase obrera, Reichardt el proletariado campesino, el posadero y su familia son la clase media, Álvaro los comerciantes, el padre Pigherzog la Iglesia, mientras Rudi Wilderhaus y Sophie encarnan la aristocracia. Cada personaje es un representante, y por ende una sinécdoque de la clase social a la que pertenece. Mientras en un cuento un detalle elocuente sirve de retrato de la totalidad del personaje, en *El viajero* es un personaje el que representa

la totalidad en la que se inserta. Hay así una diferencia de escala, pero se trata de la misma lógica de representación de la totalidad gracias a una de sus partes.

Tercer aspecto de la novela que podría provenir del cuento: la dimensión experimental de algunos pasajes. Así, el punto de vista del perro, hambriento, que mira a su amo y que el narrador restituye por focalización interna, como si el animal fuera un personaje (p. 283-287). Este punto de vista de un animal sobre su amo podría recordar “Testamento de Narciso” (Neuman, 2000 : 24-26) un cuento de Neuman cuyo narrador es una flor, el narciso en el cual el personaje mitológico fue metamorfoseado por castigo de los dioses. El cuento –lugar de todos los experimentos– influye sobre la escritura novelesca.

Por fin, de la página 421 a 422 la novela esconde un cuento inédito del autor : narra como Wilhelmine, sobrina de Sophie, mira una mariposa atrapada en una telaraña. Exactamente como el cuento “Una mariposa” publicado *online* el 16 de junio de 2008 en el blog de Fernando Valls², y luego en versión impresa en 2009 en las Actas del congreso *Vivir del cuento* (Chatellus, 2009), pero no se insertará en un libro de cuentos.

El viajero del siglo y la obra poética

Además de las novelas y cuentos de Neuman, *El viajero del siglo* dialoga con la obra poética. Son numerosos los poemas versificados que se citan en el texto y que el lector puede leer directamente: los que Hans lee a Sophie, o los que Sophie y Hans traducen juntos (p. 386-391).

Otros fragmentos son auténticos poemas en prosa, y marcan una pausa en el ritmo de la obra: la descripción de la ciudad de noche (p. 81-83), la descripción de la plaza del mercado de noche y en primavera (p. 145-146) o los cuadros bucólicos de los trabajos del campo en verano (p. 283; p. 298) que son otras tantas escenas pastoriles o de género.

Por fin es interesante notar la organización de la novela en cuatro estaciones : del invierno al otoño. Puede recordar la música –otra vez– y la obra de Vivaldi. Pero también podría leerse como un guiño a la tradición japonesa del haiku. *Sendas de Oku*, obra de Basho, y obra fundadora, se estructura en cuatro estaciones. Desde su publicación, son varios los libros de haikus que retoman esta división; así *Gotas negras (50 haikus urbanos)* (Neuman 2003) va del otoño al verano. Con 531 páginas y dividido en cuatro estaciones, *El viajero del siglo* dialoga con la música y los poemas japoneses. Cabe subrayar que la novela empieza por el invierno, porque Neuman dice que quiso escribir la continuación del “Viaje de invierno”, un lied de Schubert (¡música, de nuevo!) que describe a un anciano –como el organillero– al final de su vida.

Aforismos

Constelación de géneros y ecos de las obras anteriores, *El viajero del siglo* contiene aforismos. Las numerosas conversaciones dan lugar, en efecto, a generalizaciones: “Son las personas las que hacen la belleza de un lugar” (p. 117) dicen los personajes en la cueva, mientras Hans confiesa a Sophie que “la patria del poeta es la poesía, esté donde esté y escriba lo que escriba” (p. 303). Los debates de la tertulia también engendran afirmaciones sobre la sociedad (“la pobreza es esencialmente bélica”, p. 102), la moral (“a veces ser sincero consiste también en callar”, p. 182) o la identidad:

Los que creen que el lugar donde nacieron es su patria sufren. Los que creen que cualquier lugar podría ser su patria, sufren menos. Y los que saben que ningún lugar será su patria, esos son invulnerables...(p. 123) el origen de una persona es un mero accidente, somos del lugar donde estamos (p. 181)

La traducción o el amor

Último género publicado por Neuman y que aparece en la novela: la traducción. El libro afirma que la traducción y el amor son idénticas experiencias de la alteridad, en virtud de la metáfora según la cual traducir y amar son la misma cosa: puentes con el otro, sea texto o amante. Hans llega a la conclusión que en el amor, como en la traducción, la transparencia y la equivalencia completas son imposibles, porque el otro siempre conserva sus diferencias:

Cuánto más trabajaban juntos más se daban cuenta de lo parecidos que eran el amor y la traducción, entender a una persona y trasladar un texto, volver a decir un poema en una lengua distinta y ponerle palabras a lo que sentía el otro. Ambas misiones se presentaban tan felices como incompletas: siempre quedaban dudas, palabras por cambiar, matices incomprendidos. Ellos también eran conscientes de la imposibilidad de lograr la transparencia como amantes y como traductores. Diferencias culturales, políticas, biográficas, sexuales actuaban como filtro. Cuanto más intentaban mediar en ellas mayores se volvían los peligros, los obstáculos, las malinterpretaciones. Pero al mismo tiempo los puentes entre las lenguas, entre ellos mismos, se volvían más anchos. Sophie descubrió que cuando hacía el amor con Hans tenía unas sensaciones similares a las que experimentaba sin pensar en el resultado. (p. 301)

En la traducción, como en el amor, se plantea también la cuestión de la fidelidad. La importancia que Neuman da a la traducción, quizás pueda explicarse por su propia experiencia, como lo hemos visto. Además,

desde 2012 está preparando una versión castellana de la obra de Philip Larkin, poeta británico. La convicción de que la traducción no solo es arte y forma de escritura, sino también un ejercicio de acercamiento a la alteridad, la defendió en el artículo “Traducirnos” de la *Revista Ñ*, 22-06-2012 que colgó como post en su blog el día 29 del mismo mes³.

Novelas, cuentos, poemas, aforismos, traducciones: todas las formas de escritura publicadas por Neuman están presentes en *El viajero del siglo* que así contiene numerosos ecos a la obra anterior. Pero *El viajero del siglo* también es novela total porque contiene todas las formas de escritura, y no solo las que publicó el autor.

Un laboratorio de las modalidades de escritura

Numerosas son las cartas que figuran en cursivas en el texto y a las que el lector también tiene acceso directo: las que se mandan Hans y Sophie (p. 246-250; 250-252; 272-275; 412-416), las de Sophie a su prometido Rudi (p. 369-371), o la de Rudi a Sophie (p. 380-382).

A eso se añade un diario: el *Libro sobre el estado de las almas* en el cual el padre Pigherzog, cura de la ciudad, escribe comentarios sobre sus parroquianos. El libro incluye filosofía, con los debates de la tertulia cuyo tema cambia cada semana. En orden cronológico, las conversaciones versan sobre la abolición de fronteras económicas (p. 70-81), el Estado ideal y su organización (p. 96-104), las diferencias entre Alemania, Francia y España en relación con los libros y la lectura (p. 126-136), la música clásica (p. 166-174), las mujeres (p. 193-199), la relación que el arte mantiene con la tradición (p. 220-230), la traducción (p. 314-323) o los escritores alemanes (p. 344-348).

Dos veces, la novela contiene además extractos de piezas de teatro que los miembros de la tertulia leen o interpretan: *Guillaume Tell* de Schiller (p. 351-359) y *La vida es sueño* de Calderón (p. 436). En ambos pasajes, la obra de teatro es una puesta en abismo de la escena en la que se insertan: el extracto de *Guillaume Tell* pone en escena a un hombre que mata a su rival y amante de su mujer. Y los personajes lo interpretan en un momento de intensos celos de Rudi, el prometido de Sophie.

En *El viajero del siglo* se inserta además una novela policíaca con la intriga recurrente del enmascarado. La investigación revelará que el violador no es sino un miembro de la tertulia, el profesor Mietter, eminente académico de la Universidad de Berlín: el mundo académico conduce a todo...

Novela total, *El viajero del siglo* lo es porque contiene no solo los géneros anteriormente publicados por Neuman, sino todas las modalidades de escritura. A diferencia de las novelas anteriores, cuyos fragmentos siempre eran prosa, los 130 fragmentos de *El viajero del siglo* pertenecen

a varios géneros, literarios o no. La novela es el laboratorio de todas las posibilidades de la escritura: un desafío de escritura en el cual el autor probaría las numerosas modalidades de la expresión escrita. En la jornada de estudio que tuvo lugar en la Universidad de Angers sobre su obra en noviembre de 2011, Neuman explicó que describe el siglo XIX con una mirada del siglo XXI. A través de la variedad de formas de escritura y de intrigas, quiso aplicar a la literatura el principio del *zapping* televisivo. El lector así se encuentra con varios canales (el policial, el filosófico, el sentimental, etcétera) y puede pasar de uno a otro.

II. Novela total y abolición de fronteras

Con la variedad de fragmentos y géneros literarios, *El viajero del siglo* demuestra que la diversidad extrema no impide ni amenaza la unidad del conjunto, sino que la enriquece. Tal defensa del diálogo y de la cohesión entre unidades distintas encuentra variantes en la novela que también es total porque contiene propuestas para la sociedad: la abolición de todo tipo de fronteras.

La ciudad móvil

Las fronteras espaciales son las primeras en borrarse. El nombre de la ciudad –Wandernburgo– es compuesto del alemán wandern (pasearse o desplazarse), y de burg que significa ciudad. El nombre así significa “la ciudad que se mueve”. Al tercer día de su llegada, Hans tiene la impresión de que la geografía de la ciudad se ha modificado durante la noche (“aquella ciudad parecía desplazarse con ellos”, p. 17). De camino para el Café Europa, se pierde al no encontrar la bocacalle por la que solía venir (p. 437). Al salir del Café, tampoco encuentra la calle del alfarero (p. 445). Antes, había descubierto que la ciudad está en movimiento constante:

Hans [...] aún no había logrado repetir un itinerario idéntico varias veces seguidas: acababa llegando al lugar al que se dirigía, pero siempre había algún cambio en el recorrido [...] Ahora Hans intuía que más que desplazarse en secreto, Wandernburgo rotaba de repente, cambiaba de orientación igual que un girasol se adapta a los caprichos solares. (p. 116)

Intrigado, pregunta a Álvaro: “¿Tú también tienes a veces la sensación de que [...] las calles se [...] movieran?” y éste le responde: “...suelo salir de casa mucho antes, por si en cualquier momento algo cambia de sitio.” (p. 87)

Fronteras políticas y socioeconómicas

La indeterminación de las fronteras espaciales prepara la defensa de la abolición de fronteras políticas, ampliamente defendida por el libro. En la Alemania de 1820, a raíz de las guerras napoleónicas, Hans –portavoz del autor– defiende la idea de su supresión para crear la unidad europea:

No hablo de unidad militar sino parlamentaria. Hablo de que Europa llegue a pensar como país, como un conjunto de ciudadanos y no como una suma de vicios económicos. Lo primero sería reducir las fronteras. (p. 72)

Su trabajo de traductor también anula las fronteras lingüísticas gracias a la antología de la poesía europea. Con ella se repite, a nivel más pequeño, la cuestión de la unidad en la diversidad: la antología en una sola lengua (el alemán) contiene la diversidad de siete literaturas, como la unidad europea que, sin fronteras, no impediría la cohabitación y cohesión de la variedad de culturas que la compondrían.

Hans también es ardiente defensor de una unión aduanera que, al suprimir los derechos de importación, instauraría el libre cambio (p. 72). Las barreras económicas deben suprimirse entre individuos y clases sociales, añade Hans, y no solo entre países. Por eso, el traductor defiende la idea de reparto de tierras y la abolición del latifundismo:

Las teorías de Smith pueden hacer rico a un estado y perfectamente pobres a sus trabajadores. Antes del librecambismo pienso que habría que tomar otras medidas, reformar el campo, deshacer latifundios, repartir mejor las tierras. No se trataría sólo de abrir el comercio sino de abolir las auténticas fronteras, empezando por las socioeconómicas. (p. 71)

La erosión de las fronteras económicas engendraría así la desaparición de las barreras sociales, tema central de la novela. A través del personaje de Reichardt, el libro denuncia las condiciones de vida de los campesinos, explotados por capataces a su vez explotados por los grandes propietarios. Asfixiados por los impuestos, los campesinos a veces son pagados con lo que sobra de las mieses, mientras la aparición de las máquinas les quita trabajo y los vuelve vulnerables (p. 230-234). Con Lamberg –obrero en una fábrica de textiles que participa en una huelga– la novela denuncia las condiciones de vida de los obreros. Por fin, el ideal de abolición de fronteras sociales se ilustra con el amor de Hans y Sophie, que pertenecen respectivamente a la clase media y la aristocracia.

Igualdad de géneros

Suprimir la dominación del sexo masculino sobre el femenino es una variante del tema de supresión de fronteras. En la relación entre Hans y Sophie, es ella quien toma las iniciativas, a la inversa de los códigos de la sociedad patriarcal. Ella invita a Hans a visitarla a solas por primera vez (p. 111). Ella toma la iniciativa del primer beso (p. 234), de la primera escena erótica (p. 275-279). Otro detalle que promueve la igualdad entre hombre y mujer: Sophie, joven aristócrata, trabaja con Hans. Lo hace con el consentimiento de su padre, es cierto, pero al revés de las prácticas del siglo XIX para las mujeres de su condición.⁴ *El viajero del siglo* es una novela compuesta no solo de una constelación de fragmentos, sino también de una miríada de formas de escritura. Una totalidad compuesta de elementos muy variados. Si se toma en cuenta además que –tanto en la intriga como en las conversaciones de los personajes– el libro defiende e ilustra la abolición de fronteras sociales, políticas, económicas y genéricas, para defender la libre coexistencia de elementos distintos (ciudadanos, países, etcétera), los debates socioeconómicos y filosóficos pueden leerse como reflexión de tipo metapoético sobre la novela: *El viajero del siglo* es una novela total porque conlleva un debate sobre la sociedad en su conjunto y propone una erosión de todas las fronteras. La deconstrucción –propia de nuestra era– está aquí presente con la constelación de fragmentos y la erosión de categorías.

El viajero del siglo es regido por una gran coherencia, la del vínculo entre contrarios. La obra propone pensar todo sistema (una novela, una obra, un Estado o una sociedad) como un conjunto compuesto de elementos distintos que dialogan. Por eso, la definición que da Hans del Estado ideal –un todo respetuoso de los desórdenes que lo componen (p. 96-104)– puede leerse como una puesta en abismo de la construcción de la novela: un todo respetuoso de los desórdenes que lo componen, ¿no sería, acaso, la definición de *Bariloche*, *Una vez Argentina* o *El viajero del siglo*, obras que –en una multitud de fragmentos– tejen una unidad narrativa?

El Viajero del siglo y la literatura contemporánea en lengua castellana

Tercer tiempo de nuestra reflexión, *El viajero del siglo* también es novela total por el lugar que ocupa en la literatura escrita hoy en lengua castellana, empezando por la que escriben autores nacidos en América latina. Respecto a estos últimos la novela tiene la originalidad de reanudar con el debate social y económico.

El viajero del siglo y la literatura hispanoamericana de última generación

En 1996 cinco novelistas mexicanos publicaron el Manifiesto del Crack que afirmaba su ruptura con las novelas fáciles exitosas en los años 1990 : obras de Isabelle Allende –*La Casa de los espíritus* (1982), *De amor y de sombra* (1985), *Cuentos de Eva luna* (1989)–, Laura Esquivel –*Como agua para chocolate* (1989)–, Antonio Skármeta –*Ardiente paciencia* (1985)– entre otros, que clonaban el realismo mágico y conocieron un éxito planetario. Literatura *mainstream* que dio una imagen errónea de la literatura hispanoamericana.

Casualidad o no, el mismo año los chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez publicaron *McOndo*, antología de cuentistas hispanoamericanos que también reivindicaban el abandono del realismo mágico, del exotismo y de los particularismos. Los autores antologados pretendían romper con las ideologías (política, religión, moral, escuela literaria) y con la literatura comprometida. Nacidos en torno a 1968, los autores del Crack y *McOndo* nacieron en la era de la caída de las ideologías y de las dictaduras, para constatar que la vuelta de la democracia no fue sinónimo de progreso social ni de justicia. Un desencanto que se lee en sus textos de los que, muchas veces, ha desaparecido la dimensión política.

El viajero del siglo innova respecto a una franja de la literatura escrita hoy por autores nacidos en América latina, como también lo hace el blog de Neuman que comenta la actualidad económica, política social o cultural. La novela quizás marque una tendencia nueva, la de la tímida vuelta de lo político que también han dejado entrever la novela *Palacio quemado* (Paz Soldán 2006), *War by candlelight* (Alarcón 2005) escrito en inglés por el peruano Daniel Alarcón; y también *El insomnio de Bolívar* (Volpi 2008), panorama de América latina hoy que denuncia sus males (injusticia, desigualdad, corrupción, fraude electoral, etcétera).

Es de notar que la vuelta de la temática social y la mención de la violencia de Estado se hacen de manera nueva : al revés de los autores comprometidos de las generaciones anteriores, el tema político, en las obras recientes, solo sirve de trasfondo : lo que interesa a los escritores es el efecto de la violencia sobre la vida cotidiana de los ciudadanos. La vertiente intimista de la violencia de Estado, la manera como hunde a los ciudadanos en el miedo y destroza familias. También cabe notar un cambio de tono en la manera de tratar el tema. Como lo expresa Volpi (Volpi 2008), la desaparición de los dictadores a finales de los 80 tiene como consecuencia la desaparición de los correspondientes guerrilleros. De ahí también, la desaparición del tono mesiánico que –en la generación anterior– era inseparable de la promesa de una utopía y de un futuro

mejor.

El viajero del siglo y la literatura española actual

Original por el lugar que ocupa en el panorama de la literatura hispanoamericana actual, la novela lo es por el lugar que ocupa en la literatura española, a la que Neuman también pertenece.

El viajero del siglo reivindica el diálogo con los clásicos y la tradición. Es un eje central de la novela que también aparecía en otros textos: “el reciente parricidio con lo autores del boom me parece injusto y hasta petulante” dice Neuman en el prefacio de *Pequeñas resistencias* 3. *Antología del nuevo cuento sudamericano* (VVAA 2004: 21). Uno de sus aforismos también afirma: “¿La tradición como ancla o como trampolín?” (Neuman 2005: 62).

El diálogo con la tradición y el reconocimiento de una herencia toman en la novela la forma de un homenaje al siglo XIX. Las descripciones en imperfecto (del interior de las casas, de la ciudad) recuerdan novelas realistas del siglo XIX. En las primeras páginas, la descripción de la ciudad vista de lejos por Hans podría recordar –por ejemplo– la de Rouen que Madame Bovary observa desde la parte alta de la ciudad. Las descripciones de los trabajos de los campos y los debates sobre la condición de los campesinos parecen un homenaje a Tolstói, como también podría serlo el personaje de Levine, cuyo nombre es el de un personaje de *Ana Karenina*.

La referencia a la novela del siglo XIX también aparece en los pasajes con narrador omnisciente, una técnica de escritura que tiende a desaparecer de la novela contemporánea. En dichos pasajes, el narrador cuenta elementos que el personaje no puede conocer: lo que pasa en el mismo momento en otra parte de la ciudad, o lo que el personaje hubiera visto si hubiera estado en otra sala. La presencia de la omnisciencia, frecuente en las novelas del siglo XIX, es reivindicación de una herencia decimonónica perfectamente asumida.

Literatura y letras

También, al ser laboratorio de todas las formas de escritura, la novela sobreentiende que –por muy experimental e híbrida que sea– la literatura se limita –conforme con la etimología– a la expresión escrita. Así se distingue Neuman de un grupo de escritores españoles llamados escritores mutantes o generación *Nocilla* o *Afterpop*; escritores con los que Neuman mantiene vínculos de amistad y que mezclan literatura, nuevas tecnologías y cultura de masas. Su estética parte de la afirmación de que a raíz del cambio de paradigma que supone el posmodernismo, ya no se

puede escribir como antes. Internet, la televisión, el cine, la publicidad se integran como tales (y no solo como temas) en sus obras. La novela *Nocilla Dream* (Fernández Mallo 2006) termina por una película que el autor colgó en su blog, porque no se pudo incluir como DVD al final del libro. Al afirmar que la literatura se limita a la expresión escrita, Neuman así toma posición en la literatura española de última generación, a la que pertenece.

Novela total, *El viajero del siglo* lo es porque contiene todas las formas de escritura, pero también por las propuestas que hace para la sociedad: el abandono de todo tipo de frontera. Novela total, *El viajero del siglo* lo es por la posición que ocupa tanto en el panorama de la literatura hispanoamericana de última generación como en el de la literatura española contemporánea. Por fin cabe preguntarse si la obra no redefine la noción misma de novela total, tal como la practicaron los autores de la generación anterior. Al revés de *Cien años de soledad* (García Márquez 1967), de *Yo el Supremo* (Roa Bastos 1974) el viajero del siglo formula un ideal sociopolítico que no se basa en el conflicto sino más bien en la inclusión. Además, los cambios que sugiere Neuman son cambios para aquí y ahora, al revés de las novelas totales de la generación del Boom que proponían un ideal futuro.

NOTAS

1 De aquí en adelante, para referirme a la obra, solo mencionaré el número de la página en la edición original: Andrés Neuman, *El viajero del siglo*, Madrid, Alfaguara, 2009.

2 <http://nalocos.blogspot.com/2008/06/andrs-neuman.html>

3 “Amor y traducción se parecen en su gramática. Querer a alguien implica transformar sus palabras en las nuestras. Esforzarnos en entender a la otra persona e, inevitablemente, malinterpretarla. Construir un precario lenguaje en común. Para traducir un texto de manera satisfactoria hace falta desearlo. Codiciar su sentido. Cierta necesidad de poseer su voz. En ese diálogo que alterna rutina y fascinación, conocimiento previo y aprendizaje en marcha, ambas partes terminan modificadas. El amante se mira en la persona amada buscando semejanzas en las diferencias. Cada pequeño hallazgo queda incorporado al vocabulario compartido. Aunque, por mucho que intente capturar el idioma del otro, lo que al final recibe es una lección acerca del idioma propio. Así de seductora y refractaria es su convivencia. Quien traduce se acerca a una presencia extraña en la cual, de alguna forma, se ha reconocido. El texto le presenta un misterio parcialmente indescifrable y, al mismo tiempo, una suerte de familiaridad esencial. Como si traductor y texto ya hubieran hablado antes de encontrarse. Traductores y amantes desarrollan una susceptibilidad casi maníaca. Dudan de cada palabra, cada gesto, cada insinuación que surge enfrente. Sospechan celosamente de cuanto escuchan: ¿qué habrá querido

decirme en realidad? Amando y traduciendo, la intención del otro se topa con el límite de mi experiencia. Yo me leo leyéndote. Te escucho en la medida en que sepas hablarme. Pero, si digo algo, es porque me has hablado. Dependo de tu palabra y tu palabra me necesita. Se salva en mis aciertos, sobrevive a mis errores. Para que esto funcione, tenemos que admitir los obstáculos: no vamos a poder leernos literalmente. Voy a manipularte con mi mejor voluntad. Lo que no se negocia es la emoción". (<http://andresneuman.blogspot.ch/2012/06/traducirnos.html>)

4 El tema de la igualdad entre hombres y mujeres aparece en otros escritos de Neuman: sus aforismos («La liberación de la mujer libera al hombre de sí mismo» Neuman 2005: 42) o su blog. El 16 de julio de 2011, colgó el post siguiente, titulado "Machitos ilustrados": "Muchos escritores que se consideran interesados en las relaciones entre escritura y política tienen algo en común: jamás indagan en el pensamiento de género. Su discurso admite toda clase de reflexiones poscoloniales, revisiones históricas, desmontajes del mercado literario, análisis sociológicos de la tecnología. Pero suele callar, o salir corriendo, o reaccionar con furia, ante cualquier planteamiento feminista. Su escritura omite de entrada las relaciones entre ficción y patriarcado, entre las transformaciones de los roles de género y el punto de vista narrativo. El pensamiento de género concierne a mujeres y hombres. Y afecta por igual al modo en que conforman su autoimagen y proyectan su identidad, cuya faceta de género es tan sometible a crítica como la política o la estética. El feminismo es también, en su aplicación siglo 21, una vía de autoconocimiento masculino. De liberación íntima. Y una forma de profundizar en la escritura. Así como la idea de identidad nacional aplicada a la cultura entró en crisis hace tiempo, la postura del machito ilustrado en la literatura nos va a dejar a todos en calzoncillos, si seguimos fingiendo que esto es un tema de mujeres." (<http://andresneuman.blogspot.ch/2011/07/machitos-ilustrados-1.html>)

OBRAS CITADAS

Alarcón, Daniel. *War by candlelight*, New York: HarperCollins Publishers, 2007.

Basho, Matsuo. *Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku)*, versión española de Antonio Cabezas, Madrid: Hiperión, 2007. [1ª ed. 1994]

Becerra, Eduardo (ed.). *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2007.

Fernández, Mallo Agustín. *Nocilla dream*, Barcelona: Editorial Candaya, 2006.

García Márquez, Gabriel. *Cómo se cuenta un cuento*, Madrid: Debolsillo, 2004.

—. *Cien años de soledad*, Buenos Aires: Sudamericana, 1967.

Neuman, Andrés. *El viajero del siglo*, Madrid: Alfaguara, 2009.

- ____. *Década (Poesía 1997-2007)*, Barcelona: Acantilado, 2008.
- ____. *Gotas negras 40 haikus urbanos. Gotas de sal 20 haikus marinos*, Córdoba: Berenice, 2007.
- ____. "El cuento del uno al diez", in Becerra, Eduardo (ed), *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid: Páginas de Espuma, 2007, p. 169-205.
- ____. *El equilibrista*, Barcelona: Acantilado, 2005.
- ____. *Gotas negras (50 haikus urbanos)*, Córdoba: Plurabelle, 2003.
- ____. *Una vez Argentina*, Barcelona: Anagrama, 2003.
- ____. *El que espera*, Barcelona: Anagrama, 2000.
- Neuman, Andrés. Repiso Ruiz, Ramón, *Alfileres de luz*, Granada: Universidad de Granada, Fundación Federico García Lorca, 1999.
- Roa Bastos, Augusto. *Yo El Supremo*, Asunción: Siglo XXI, 1974.
- Rodríguez-Izquierdo, Francisco. *El haiku japonés. Historia y traducción*, Madrid: Hiperión, Poesía Hiperión 221, 2010. [1ª ed. 1972]
- Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar. Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*, Madrid: Debate, 2009.

POIESIS, TAXONOMÍAS Y “AÑOS CERO”

Yoandy Cabrera
Texas A&M University

I. Sobre los conceptos de “generación” y “grupo”

Los lectores de prólogos e historias de la literatura constituyen una rara y necesaria comunidad intelectual. Son frecuentemente profesionales que se han formado analizando y cuestionando también las taxonomías de los teóricos de la historia y la crítica literarias. Por ello, siempre que aparece algún término para denominar a un grupo generacional prestan atención a las razones, los argumentos y las publicaciones que comienzan a dar rostro y visibilidad a dicha promoción. Este artículo pretende ser un ejemplo de ello.

En el ámbito cultural cubano está teniendo lugar desde hace unos años un fenómeno, dentro de las propias antologías publicadas en la isla, que fusiona a muchos de los autores que conformaban la supuesta generación de los noventa, nacidos la mayoría a partir de 1970 (José Félix León, Liudmila Quincoses, René Coyra...) con los que han nacido a partir de la década del ochenta (Legna Rodríguez, Gelsys M. García, Sergio García Zamora...)¹, lo cual evidencia que los límites entre unos y otros cada vez son más difusos y difíciles de señalar, principalmente por la amplia variedad y las diferencias ya no generacionales, sino dentro de una amplia pluralidad. Si bien es posible hacer distinciones entre unos y otros (más bien temáticas y formales que entre promociones), lo cierto es que cada vez las compilaciones y muestrarios líricos cubanos los hacen convivir en un mismo volumen como si de un mismo corpus se tratase. A pesar de ciertas diferencias, es más lo que tienen en común, que lo que los singulariza. Y el elemento que más los asemeja es precisamente

la tendencia a la individualidad y a la dispersión. Más que de grupo o generación habría que hablar, a partir de los años ochenta en Cuba, de una eclosión que tiende a la diseminación, a la variedad formal y temática y sobre todo a la anulación de todo meridiano². Jamila Medina habla de la relación entre los autores de los noventa y los nacidos en los ochenta argumentando que:

[...] bien alejados del concepto generacional de Ortega y Gasset o José Antonio Portuondo, los 90 y los años 0, esas dos décadas abiertas, a su decir o al de la crítica, comparten varias carencias voluntarias: ni liderazgos ni amansamientos grupales ni debate ni choque generacional ni evento polémico ni plataforma ideológica ni utilidad ideológica ni manifiesto literario. Incertidumbre, desequilibrio y sangres, más bien diluidas [...]. Ambas décadas conciertan en ciertos rasgos posmodernos: difuminación del enunciador, fragmentación, versolibrismo y experimentación con rimas y formas estróficas tradicionales. (Medina 13)

Para entender el concepto de “generación cero”³, que vengo escuchando al menos desde 2002⁴, habría que partir de un presupuesto y una distinción que no he percibido en los altavoces del rubro: cuando se habla de “generación cero” no creo que se refieran a un grupo generacional, sino más bien a un grupo a secas, al que se pertenece o no, en el que algún supuesto crítico puede incluir a alguien o no. Ahmel Echevarría, uno de los primeros en utilizar el término, reconoce esta confusión entre grupo y generación y explica que “Generación Año Cero, no era el nombre de una generación sino de un grupo”, en la entrevista “En cada libro cambio de rostro” realizada por Laura. V. Sáñez y publicada en *Diario de Cuba* el 1 de febrero de 2015 :

[...] comenzamos a publicar a partir de 2000. Por eso Orlando [Luis Pardo Lazo] utilizó esa idea porque publicamos a partir de 2000. De ahí la idea de Generación Cero, que además trae como consecuencia cierta confusión porque Generación Cero o Generación Año Cero, no era el nombre de una generación sino de un grupo. Mucho tiempo después algunos críticos cubanos utilizaron esa idea de Orlando, o ese nombre, para nombrar a un grupo más amplio de escritores cubanos, ya no concebido como grupo sino como generación, pero del nombre eliminaron año y se quedó como generación. Inicialmente era Generación Año Cero, que era para nombrar a un grupo de escritores, no a una generación.

A diferencia de la generación del ochenta o del cincuenta en Cuba, Diáspora(s) (grupo del que precisamente se hacen eco⁵ algunos de los que utilizan el término en cuestión) y la supuesta “generación cero” son grupos de autores afines por algunas razones a veces tan contradictorias

o imprecisas que ni los propios integrantes se reconocen en ella(s). Por tanto, en este caso la palabra “generación” no encaja en ninguna de las siete acepciones que recoge el diccionario de la Real Academia Española. No parece tratarse de una generación porque los pocos exégetas que han intentado explicar o dar sentido al término (muchas veces sólo de pasada y contradictoriamente) lo usan en general para referirse a los autores con los que más sintonía literaria y de pensamiento sienten, para hacer resaltar algunas características programáticas que no perderían valor y coherencia si no pretendiesen englobar o generalizar con ellas a toda una promoción que escapa y huye de todo corte clasificatorio. Hay una serie de líneas temáticas, poéticas, escriturales vivas hoy mismo en Cuba que no aparecen en las muestras o en lo que supuestamente el concepto “generación cero” abarca. Esa parcialidad apunta más a grupo e impide que podamos hablar de generación, pues, como argumenta el poeta Michael H. Miranda, en “la antología *Distintos modos de evitar un poeta*, preparada por Lizabel Mónica [...] lo que leemos creo todavía no alcanza para definirlo como generación”⁶.

II. Sobre prólogos y tendencias críticas

En el prólogo de Lizabel Mónica a su propuesta de antología, la propia autora afirma que dicha “antología recoge piezas de los exponentes más notables de entre los poetas jóvenes que comenzaron a publicar a partir del año 2000” (6), exponentes más notables entre los que la propia autora se incluye. Semejante afirmación tan rotunda no cuenta con la justificación analítica necesaria en el difuso texto de Mónica. La yuxtaposición de autores en un volumen que no llega a justificarse crítica ni conceptualmente es el resultado de una ya larga tradición en el ámbito insular de acumular textos y nombres sin exponer o justificar consecuente y coherentemente la muestra.

Falta ese grupo de estudiosos que vaya más allá de lo que repiten dos o tres autores y encuentren, dentro del cúmulo de publicaciones del momento, las líneas temáticas y formales que caracterizan a la lírica cubana escrita entre 1990 y el presente, y que no se conformen con los catálogos casi interminables que desde hace lustros las editoriales cubanas suelen presentar.

Falta, desde finales de los ochenta hasta el presente, una antología semejante a *Cincuenta años de poesía en Cuba* o *Diez poetas cubanos*, ambas de Cintio Vitier. Lo más semejante a las mencionadas que se ha hecho en los últimos años son *Las palabras son islas* (La Habana: Letras Cubanas, 1999) de Jorge Luis Arcos y *Otra Cuba secreta* de Milena Rodríguez (Madrid, Verbum, 2011). Podría destacarse además el trabajo de Jesús J. Barquet y Norberto Codina en *Poesía cubana del siglo XX* (México DF: Fondo de

Cultura Económica, 2003) principalmente porque se dan a la tarea de justificar la selección y de describir las principales líneas de creación que ellos consideran y que detectan en la lírica cubana.

Las antologías que recogen a los poetas nacidos en la isla a partir de 1970 son más bien catálogos interminables donde no se persigue en absoluto la emisión de un criterio, de una línea temática o investigativa, sino más bien incluir indiscriminadamente a todo aquel que escriba versos y haya nacido en cualquier rincón de la isla. Ha faltado la selección representativa, el análisis, la decantación y en general sigue siendo esta una carencia.

Es ahí donde debió entrar *Distintos modos de evitar a un poeta*, una selección que, a diferencia de los largos catálogos aludidos, presenta a 25 autores. Pero su fallo no está en la cantidad, sino en el modo en que se presenta y prologa. En una entrevista en *Diario de Cuba* hecha por Enrisco a Lizabel Mónica, la compiladora de *Distintos modos de evitar a un poeta* expresa:

[...] la [generación] nuestra, salvo las compilaciones aparecidas en las revistas de circulación alternativa mencionadas, no ha tenido hasta el momento un gesto similar. *Distintos modos de evitar a un poeta* es ese gesto.

[...] no diría que somos una comunidad, pero sí puedo asegurar que cada uno de los poetas que aparecen en *Distintos modos...* conoce la obra del resto de los autores con quienes comparten espacio en este libro. Los nombres en el índice reproducen una lista que cualquiera de nosotros puede mencionar de memoria: “los que han escrito algo en la última década que valga la pena recordar”, como diría uno de estos autores.

El volumen *Distintos modos...* (que no llega a ser siquiera una antología orgánica ni una propuesta funcional en tanto libro) pudo haber sido “ese gesto”, pero no lo fue. No es cierto que estos autores “permanecen al margen de revistas oficiales y medios de prensa” (según Mónica en la entrevista de Enrisco) ni que los narradores antologados por Orlando Luis Pardo Lazo en *Nuevarrativa de la literatura cubana e-emergente* sean unos “expulsados o auto-excluidos de algunas instituciones cubanas según sus bizarras biografías”, como asegura Pardo Lazo en su prólogo; todo lo contrario, muchos de ellos aparecen de forma continua y reiterada en las publicaciones periódicas cubanas, que además se hacen eco de sus premios y sus presentaciones. Que sea esta una muestra de “los que han escrito algo en la última pena que valga la pena recordar” no se demuestra con los argumentos contradictorios de Lizabel Mónica. Una afirmación como esta parece más bien apresurada, pueril e imprudente. En realidad, al leer el texto que debió funcionar como prólogo, uno tiene la impresión de que, en lugar de los autores de la muestra, Mónica se refiere a la “generación” que ella desearía o que imagina para el futuro⁷.

Si estos autores han escrito textos que puedan considerarse perdurables, no creo que se deba a pertenecer a un grupo de dudosa existencia y morfología, sino que, como explica Yanelys Encinosa Cabrera en su artículo “¿Generación 0? La generación des(re)generada”:

[...] si los autores que nacimos a la vida literaria en la primera década del siglo fuéramos una “generación” por coincidir en el momento de emergencia y representar el espíritu de una época, entonces esta “hornada” sería des-generada —que no bastarda ni envilecida—, en lo referente a afiliación, cohesión y asociación, sin voluntad grupal, ni cacicazgos, ni cabecillas visibles, sin postulados ni abanderamientos comunes a unos pocos elegidos. Y si unos nombres resaltan es por su estilo propio, diferente, autónomo, sin escuelas ni cohortes que le hagan coro. Los escasos intentos de postulaciones grupales no han resultado aún significativos a escala colectiva.

Encinosa, además, expone otras posibles razones para que algunos autores tengan mayor o menor visibilidad, lo cual no se traduce siempre en valor añadido, ni los hace mejores o peores como escrituras poéticas, como hechos literarios:

Si unos nombres destacan más que otros en la vida literaria por su constancia, o lo polémico de una propuesta o conducta atrevida, o los beneficios de los circuitos de promoción del sistema de premios y publicaciones, no son estas razones las que me atraen a acercarme a su escritura para el disfrute o la contrariedad, y a moverme con ellas; ni son esas tampoco razones para apartarme de otras lecturas y otros nombres, que pasan quizás más silenciosos, sin estridencias, con propuestas también interesantes.

Si lo fuera, es el que pretende presentar Lizabel Mónica un grupo sin exégetas, sin teóricos o ensayistas que se dediquen en serio y a profundidad a comprender y a analizar la producción literaria de sus supuestos y no siempre ciertos integrantes. A diferencia de lo que ha sucedido con las distintas generaciones poéticas cubanas (y el ejemplo más reciente serían los años ochenta y noventa donde autores como Arturo Arango, Víctor Fowler, Damaris Calderón, Osvaldo Sánchez, Walfrido Dorta y Norge Espinosa han llevado a cabo esa tarea), este grupo carece de una responsable labor crítica. Existen importantes ensayistas y estudiosos de la literatura como Jamila Medina y Pablo de Cuba Soria, pero su trabajo analítico poco o nada tiene que ver con justificar la pertenencia o la singularidad de un grupo cuya existencia o membresía ellos mismos cuestionan.

El mismo Walfrido Dorta, que trabaja la obra poética y narrativa de muchos de estos autores a partir de sus libros, ha reconocido públicamente en debates en las redes sociales⁸ que no toma en cuenta estas nomenclaturas

a la hora de acercarse a sus obras:

Una de las variantes de mi postura crítica (completamente en construcción ésta, no podría ser de otra manera) es que no me interesa, EN ABSOLUTO, el debate crítico en torno ni a la ‘antología’ como dispositivo, ni a ninguna antología en específico, así como tampoco me interesa gastar ninguna energía en el concepto de ‘generación’, ni en ninguna atribución de generación a algún grupo específico. La crítica, generada desde Cuba sobre todo, ha agotado hasta límites del tedio y de lo insulso lo relacionado con esas dos cuestiones. Y todavía sigue ahí, en ese sitio aburridísimo e improductivo en que se trata de dirimir si hay o no una generación, si tal antología está mal preparada, si debe estar dentro o fuera fulanitos y menganitas... De modo que trataré siempre de no dar vueltas en redondo.

Dorta, en la presentación que hizo en el congreso de LASA 2015 el 28 de mayo titulada “‘No estamos disponibles’: volverse intraducibles para algunas lógicas (literatura cubana hoy)” analizó las obras narrativas de Jorge Enrique Lage, Osdany Morales y Legna Rodríguez a partir de sus escrituras personales. Y esa misma postura mantiene al hablar de los poetas antologados por Lizabel Mónica y los narradores presentados por Orlando Luis Pardo Lazo⁹:

Los ejercicios de Lizabel y OLPL no me interesan como ejercicios mismos, por supuesto cuestionables, como has dicho (lo que debía decir sobre el primero, está en un momento de “Olvidar a Cuba”, y si te fijas me dirijo a la idea misma de generación, no a su uso específico en este caso, por lo que acabo de decir antes); y no me interesan justamente porque se articulan sobre la idea de ‘presentar’ la ‘generación’ o el ‘grupo’ tal o cual... Que tome la [antología] de Lizabel como instrumento de trabajo, es para mí síntoma de que me interesan las escrituras que hay ahí en cierto sentido, no veo más síntomas [...].

Por otra parte, Dorta señala algo que me parece fundamental a la hora de entender el valor de estos muestrarios más o menos selectivos, y es el de ganar una mayor visibilidad en el ámbito literario latinoamericano e internacional:

En todo caso, son estrategias para hacer visibles a determinados autores, gestos editoriales estratégicos... Me interesa lo que me proveen los ejercicios de recopilación, antologías, *dossiers*, etc., que a fin de cuentas son los textos, algo que yo personalmente agradezco, porque desde fuera de Cuba es muy difícil acceder a los textos que no estén en internet... Los textos que he usado y usaré de algunos autores, pues algunos aparecen en esas antologías y otros para nada, provienen de los libros mismos. Está claro que una selección ofrece idea estrecha, hay que ir a los libros.

Al final de estas ideas de Walfrido Dorta expuestas públicamente en *Facebook* dentro de un debate sobre la existencia o no de algo llamado “generación cero”, el crítico insiste en la idea de que su programa analítico no parte de esas categorías, a las cuales no presta atención, sino de los textos; como afirma él, “hay que ir a los libros”.

Amí sí me preocupa, sin embargo, el modo en que las selecciones son presentadas y explicadas. No por saber quiénes o por qué aparecen o no, algo que a estas alturas considero secundario; sino para constatar hasta qué punto el criterio del antologador se relaciona con su selección. Sigo creyendo que la principal limitación de estas antologías y muestrarios es querer hacer creer que es una generación lo que es o persigue ser un grupo¹⁰, o que estos autores son los más representativos de los últimos veinte años (Mónica 6). Esas no me parecen estrategias de promoción válidas ni dignas de tomar en cuenta, en tanto faltan a la verdad y desvirtúan una realidad poética que desborda los gustos y los intereses de unos cuantos. Generalizar toda una promoción en dos o tres características de unos cuantos y reducirlas a “una literatura que se acerca a los nuevos medios” (Mónica 8) sin tener en cuenta la amplísima variedad de intereses formales y conceptuales en el ámbito escritural cubano no me parece un procedimiento analítico atendible, más bien es ese un gesto totalitarista que refleja el mismo totalitarismo que combate. Como llega a reconocer Ahmel Hechevarría en la entrevista que le realiza Laura V. Sánchez (citada al inicio de este artículo), el término “generación cero” “era para salirse de la idea de generaciones” y terminó generalizándose arbitrariamente.

En contra de esas generalizaciones y del supuesto “cansancio de la poesía” (Mónica 7) parece escribir Yanelys Encinosa Cabrera al señalar que:

La existencia cada vez más generalizada de lo transgénico [y lo digital, agregaría yo], no anula sin embargo, las búsquedas de quienes trabajan aún con las formas clásicas, la métrica tradicional, los que indagan en lo lírico y lo establecido como poético: puede degustarse una atrevida décima, una glosa, un soneto, metros antiguos revitalizados, que también exhiben lozanía y que amén de los embistes del verso blanco, por fortuna, se resisten a morir.

Por otra parte, aglutinar “a los autores, a sus miembros no por edad sino por el año en que estos empiezan a publicar: el 2000” (Mónica en entrevista de *Enrisco*) es una justificación poco convincente, pues sin duda puede haber y hay autores que comenzaron a publicar en los años noventa y que se relacionan con los que publican a partir del año 2000 tanto formal como temáticamente y de ese modo quedan fuera. Un ejemplo más que ilustrativo de exclusión por haber publicado su primer poemario en los noventa y no después de 2000 es Javier Marimón, con

una fuerte presencia lírica en medios digitales como *Facebook*, en donde ha publicado directamente muchos de los textos de dos de sus libros en proceso de creación (uno de pequeñas prosas llamadas *sinalectas* y otro de poemas breves). Marimón explica que “absolutamente todo lo que he escrito en más de un año ha sido escrito directamente en *Facebook*, a veces los guardo en *drafts* y los termino luego”. El escritor cubano radicado en Puerto Rico confiesa que “en su casi totalidad los poemas se escriben en el momento” y, gracias a la posibilidad de edición de los post y comentarios en *Facebook*, “siempre edito los textos una vez publicados, varias veces incluso”. Al pasar unos meses, “recopilo entonces desde *Facebook* todos los textos y los pego en un documento de *word*, y a veces los edito de nuevo un poco si es necesario. Así que el proceso es como al revés”¹¹. No tener en cuenta a un poeta como Marimón en un análisis poético que priorice lo visual y los *mass media* dentro del ámbito cubano actual por haber publicado su primer libro antes de 2000 no es nada producente.

La otra contradicción sustancial que encuentro al confundirse generación con grupo es que se pueda interpretar que dentro de toda una generación “en algún punto de sus meteóricas carreras se han llamado a sí mismos así: Generación Año Cero. Siendo un fenómeno ante todo urbano” (Pardo Lazo en su “Prólogo”). Esta confusión se aclara (o continúa) cuando Jamila Medina se distancia de las posturas que hemos señalado y se refiere a los “años cero” (y no a generación o a grupo) diciendo que no cree “en r/de-generaciones sino en estados poéticos” (Medina 12), además de considerar el fenómeno literario desde los noventa hasta el presente de alcance nacional, diaspórico sin límites geográficos tampoco (Encinosa) y no “ante todo urbano”, como afirma Pardo Lazo¹².

Otro elemento a destacar en la aparición del volumen organizado por Lizabel Mónica es la ausencia de recepción crítica de la propuesta y justificación de la autora, vacío crítico incluso por parte de quienes parecen considerar su trabajo. Dos autores que al menos tienen cierta notoriedad por ser muy críticos a la hora de abordar la literatura y el entorno sociopolítico cubano como Orlando Luis Pardo Lazo y *Enrisko* recibieron sin cuestionamiento alguno un libro tan descuidado tanto editorial como conceptualmente, el primero le dio promoción en su blog diciendo simplemente “Mi querida Lizabel Monica en @DiarioDeCuba”¹³, y el segundo en su blog se limitó a decir que la propuesta de antología “vale la pena”¹⁴. El mismo *Enrisko*, al entrevistar a Lizabel Mónica con motivo de la publicación del volumen, asegura que las respuestas a su “interrogatorio pueden servir como introducción a esta antología y como resumen sobre las perspectivas e intereses de los jóvenes poetas cubanos”. Pero la antología tenía ya una introducción, a pesar de todas sus limitaciones, y lo que al menos yo extraño es que autores tan

cuestionadores, analíticos y buenos lectores como los mencionados no hagan un ejercicio crítico profundo y riguroso, y no señalen, cuestionen y critiquen una serie de incongruencias y de errores elementales de redacción incluso en el texto de Mónica. A otro autor o prologuista no se lo hubieran dejado pasar.

Lizabel Mónica insiste una y otra vez en la importancia de los *mass media* y su influencia en la literatura cubana actual, y llega a decir que “en los últimos diez años [2002-2012] los jóvenes cubanos han estado expuestos a las mismas referencias globales a que han estado expuestos los jóvenes en otros lugares del planeta” (6), a lo que un autor como Michael H. Miranda acota: “¿cómo hablar de lo post-mediático en los casos de poetas que viven en el oriente de la Isla en una condición pre-mediática? ¿Y de lo digital, si no se tiene acceso a una computadora o un teléfono celular todavía, no digo ya a un *kindle*?” Este es un ejemplo del divorcio que evidencio entre algunos de los propósitos programáticos de Lizabel Mónica para hablar del “cansancio de la poesía” y tender a una supuesta hibridez performática entre las distintas artes, que para nada es hoy mismo generalizada en Cuba.

Michael H. Miranda, además, menciona (con respecto al grupo que pretende englobar el término “generación cero”) que “en cuanto a los peligros, el principal es lo que deja fuera, lo que no se acomoda a los presupuestos fijados y queda en un no-lugar cuando esa propuesta de generación intenta ser canónica. Y el otro es las generalizaciones que terminan entrando en contradicción con los rasgos de esa generación.”

Las posturas generales de la crítica ante la nomenclatura que debatimos son esencialmente (1) asumir el término “generación cero” sin cuestionarlo o definirlo previamente y, por tanto, sin saber a ciencia cierta a qué se refieren (pues ni los antologadores ni los autores lo tienen claro); o (2) desestimar toda taxonomía y dedicarse a analizar a los autores jóvenes cuyas obras recientes les parecen valederas por sus planteamientos y sus contenidos.

Pero en cuanto a la taxonomía, creo que los textos de Jamila Medina y Yanelys Encinosa (ya citados) son capitales. En el primer caso, por hacer un amplio y a la vez rápido repaso a las diferentes líneas temáticas y formales de la poesía cubana de los últimos años, y en el segundo por cuestionar la existencia de una “generación cero” con argumentos detenidamente razonados y por dedicarse más bien, no a limitar sectariamente un amplísimo panorama, sino a tratar de establecer un diálogo intergeneracional y a detectar los grandes núcleos de interés de los autores que han comenzado a publicar en las últimas décadas en Cuba.

III. Autores entre la negación y la opacidad terminológica

Cuando he preguntado a algunos de los autores que suelen ser recogidos dentro de la nominación que analizamos, la respuesta ha comenzado con otra pregunta: "¿a qué le llaman "algunos" 'generación cero'?", o "¿me han metido en una "generación cero'?" lo cual es ya un síntoma de lo difuso que es el término inclusive para los que supuestamente formarían parte del grupo. Nara Mansur cuestiona, por ejemplo, "cuál es la idea de política cultural de la "generación cero", si la tiene o si se hace esa pregunta" y Yunier Riquenes, tomando distancia del término, cuestiona "¿qué hacen?, ¿quiénes son los de la "generación cero'?", ¿por qué está marcada su literatura?" Pero para responder habría de existir primero ese grupo que algunos nombran, y que tan poco ha cristalizado.

Luis Yuseff, por ejemplo, no sabe por qué razón exacta él podría pertenecer a una supuesta "generación cero" y entre sus conjeturas o razonamientos supone que es por el hecho de que "en alguna antología que los reúne me han incluido", pero no creo que por ser incluido en una antología tenga uno que pertenecer a un movimiento o generación, eso lo determina el modo más o menos arbitrario en que esta es justificada críticamente. El poeta holguinero agrega como segunda posibilidad que, "si tiene que ver con años de publicaciones en común y vida literaria, entonces sí", pero acota que "ya sabemos que el origen del término no era tan incluyente como luego han querido dar a entender los que critican, más que elogian, a estas nuevas promociones de escritores "jóvenes" que, por cierto, ya estamos entrando peligrosamente a los 40". Con respecto a los "temas en común, creo que también, aunque no tanto en los modos de tratarlo, sobre todo si comparo mi poesía con la de otros autores que han alcanzado cierta notoriedad dentro del género en estos mismos años". Yuseff, además, recuerda "lo impreciso que es todo este 'enmarcaje genreacional', y la confusión que provoca".

Como a Yuseff, a Pablo de Cuba Soria "lo de "generación cero" nunca me ha quedado muy claro, en tanto es una etiqueta generacional agarrada con alfileres. Hay voces muy distintas y dispares en ese saco. Yo, particularmente, no me considero parte de ningún grupo. Ahora, el crítico mete en su saco a quien le parece / conviene / gusta."

Una argumentación semejante la da Michael H. Miranda, quien explica sus razones para no querer pertenecer a clasificaciones o grupos, y me parece que su punto de vista evidencia algunas de las causas principales (afán clasificatorio del totalitarismo y circunstancias del exilio) por la que los poetas y escritores cubanos se resisten y no se interesan por sentir que forman parte de una generación:

Con el tiempo ha crecido en mí cierta resistencia a pertenecer, en especial cuando ya has abandonado aquellos contextos de la Isla, en los que siempre tienes que pertenecer a alguna cosa. Hay algo intrínsecamente clasificatorio o indexativo en regímenes como el cubano y lo mejor sería alejarse de eso. Nada que ver, desde luego, con esta propuesta de Lizabel, que la realiza en un espacio de libertad absoluta y que me parece digna de tener en cuenta.

Legna Rodríguez asume el término más como grupo de autores a los que admira, conoce y lee que como generación literaria propiamente, pues si “la idea es solo científica, parece que la “generacion cero” reúne a los escritores que empezaron a publicar a partir del año dos mil, y eso hasta ahí es bastante aburrido”, pero si “reúne a un grupo de indisciplinados natos, eso, hasta ahí, me va gustando más. En resumen te digo que si en la “generacion cero” se incluyen nombres como Oscar Cruz, Jamila Medina, José Ramón Sánchez, Jorge Enrique Lage, Raúl Flores, Ahmel Echevarría y otros que se me van de los labios, entonces me baño rápido, salgo descalza, y pido el último. Y sí, entonces sí sería un honor” pertenecer a ese grupo.

Otros autores se muestran poco interesados en qué rubro los incluyen o no, en saber cuáles son las razones que los prologuistas dan para ubicarlos en un lugar u otro dentro de la tradición literaria y agregan que “ni me alarmo ni hago una fiesta cuando me consideran dentro o fuera”, pues “si algunos quieren formar un grupo e incluirme, que lo hagan, y si luego quieren sacarme, que lo hagan”.

Sin embargo, algunos creadores, como Michael H. Miranda, interesado más que algunos entrevistados en las clasificaciones y en entender el entorno literario y sociocultural que le rodea o en el que lo incluyen, se refiere a algunas de las posibles características de la “generación cero”:

[...] en lo estético, los nexos nunca estarán demasiado claros y es lógico que así sea. El resto pertenece a elementos de otro tipo, y también extraliterarios: el cosmopolitismo, la irrupción de lo digital, cierta atención hacia zonas de la literatura europea, sudamericana y norteamericana, también asiática, creo yo que con una intensidad mayor que en décadas anteriores, y sobre todo lo que yo llamaría los “post-sicionamientos”, la recurrencia de todos esos prefijos post: lo post-nacional, lo post-comunista, lo post-colonial, lo post-castrista, lo post-exílico, lo post-revolucionario, etc.

Yunier Riquenes, por su parte, expresa que “personalmente no me gusta esta etiqueta, creo que las promociones van más allá de un año de publicación: formar grupos, revistas, tener manifiestos claros y objetivos bien trazados”. Además, parece coincidir con lo reduccionista y utópico que puede ser el término y su definición pues, “si se trata de publicar

después de 2000 en Cuba, todos los escritores que han publicado son de esta generación y con el fenómeno de La Riso¹⁵ ¿sabes cuántos hay?, casi un millar de escritores cubanos”.

Nara Mansur comenta que le gustó y le sorprendió “que Lizabel Mónica me incluyera en la antología *Distintos modos de evitar a un poeta. Poesía cubana del siglo XXI*”, pero no fue consultada por la antologadora para ser incluida en el volumen y por ello considera que “los poemas que aparecen allí no tienen mucho que ver con el resto de la muestra”; la autora radicada en Buenos Aires agrega que “si Lizabel me hubiera contactado, yo le habría propuesto poemas de mis dos primeros libros”. El descuido y la falta de profesionalidad de la compiladora al no contactar con la autora y no pedirle permiso para incluirla no sólo en una antología sino en un rubro gremial evidencia por qué algunos autores ni siquiera saben de la existencia o el significado de “generación cero”. Con respecto a los demás autores que aparecen en la antología, “hay algo que no tenemos en común y que yo celebro de esa generación: la autogestión, cómo presento y vendo mi trabajo personal”. Mansur admite que no se entrenó en esto, “me entrené en la gestión o promoción de la institución cultural pública”. A la autora le aburre “pensar y hacer solo mis cosas, mis textos, mis libros, mis clases, me deserotiza, sinceramente... Me gusta hacer cosas con otros, y si es en la esfera pública, mejor”.

La dramaturga cubana piensa en “que a veces leo algunas cosas de los poetas y narradores que me parecen muy armadas como golpes de efecto y entiendo que la “generación cero” o la 10 que ya apareció, tiene muchas ganas de presentarse al mundo como “la que corta el bacalao”, la que “el afuera” está esperando, y ahí me da medio risita..., es un poco forzado”. Creo que en este caso Mansur se puede estar refiriendo a opiniones como las de Pardo Lazo en su “Prólogo” al decir que la supuesta y mal denominada “generación cero” “emerge de la nada, inesperada, desde los márgenes de la tradición literaria y el *mainstream*”. Por su parte, Nara Mansur considera que “todos somos parte de un proceso. Hay mucha gente escribiendo, produciendo, haciendo cosas arriesgadas y convencionales (como siempre pasa)”. La autora cree que “ahí es donde la crítica tiene que investigar y no quedarse en la sinopsis sino leer entre líneas”, coincidiendo así con las posturas más inclusivas, analíticas e indagadoras de Encinosa y Medina. Este último consejo me parece oportuno y debería llamar la atención de los que han usado el término “generación” para más bien monopolizar cierta atención mediática y han confundido visibilidad y promoción con oportunismo y generalizaciones falseadas. Mansur, alejada de ese entusiasmo que sostenía al principio de su respuesta por haber sido incluida en la selección de Lizabel Mónica, se muestra más reflexiva y se siente “parte de un proceso donde hay mucha gente involucrada”, y asegura que “para eso no hay que estar

en ninguna generación ni grupo”.

IV. Dispersión *in crescendo*

La conclusión a la que personalmente he podido llegar al entrevistar a algunos de los autores que suelen ser englobados en este rubro y al leer los prólogos y paratextos más o menos programáticos que abordan el término “generación cero”, es que no se trata de una generación (si somos rigurosos al utilizar los términos) sino más bien de un grupo hecho a partir de afinidades formales, temáticas o arbitrarias a partir de los propios gustos de los antologadores o con el propósito de dar a conocer fuera de Cuba a una serie de autores que consideran merecen reconocimiento y lectura. Un grupo, eso sí, cuyos integrantes a veces no se identifican como parte del mismo, o les da igual pertenecer o no a él, o consideran los asuntos generacionales “bobadas” y “tonterías”. Quizá, como ha sucedido con el grupo Orígenes, dentro de algunas décadas se utilice el término para hablar de una supuesta y hoy cuestionable “generación cero”, pero actualmente, a partir de lo que piensan los autores y lo que argumentan los prologuistas, el uso del término es ambiguo y difuso, se refiere tanto a un supuesto grupo de autores y amigos (según Pardo Lazo, Amhel Echevarría, entre otros) como a una serie amplísima de “estados poéticos” en época de descentralización y desclasificaciones (según Encinosa y Medina). Estas últimas autoras, cuando quieren dar una mirada panorámica, inclusiva y más amplia de la literatura cubana escrita en las dos últimas décadas se alejan y evitan el término “generación cero”, prefieren hablar de “naturaleza inasible: una fractura que rechaza ser mirada como composición” (Medina 13) o de “multiplicidad” en “sus atmósferas y ambientes, que [de] las definiciones claras de sus actores” (Encinosa).

La amplia comunidad de autores cubanos pretende indagar, buscar caminos, transitar viejas y nuevas vías, expresarse de distintos modos. No dan nada por encontrado, por absoluto, por verdadero. La propia historia como constructo, su canto mítico, las supuestas “verdades” que en los sesenta parecían incuestionables han caído solas, una a una. Y entre los escombros se mueven, nos movemos, revisamos, cada uno de forma individual muchas veces, dentro y fuera del país. Como asegura el poeta Michael H. Miranda, “la dispersión es completa e *in crescendo*”.

Arturo Arango lo avizora en *Los ríos de la mañana*: no existe generación poética en Cuba desde los años ochenta. Gastón Baquero cuestiona que existiese algo como la “generación Orígenes”. Por tanto, ni siquiera hacen falta estas limitadas y falsas clasificaciones que (dados los tiempos, el exilio, la dispersión geográfica y el entorno sociocultural de cada uno) han quedado obsoletas y desfasadas. Valdría la pena “el acercamiento

atento a esta escritura naciente, la lectura de cada verso sin prejuzgar al autor por su procedencia territorial, su inclusión en revistas o certámenes literarios, o el número de sus publicaciones”, detener “la mirada personal a cada universo, penetrar la intimidad descubierta a la pupila del lector de cualquier edad, de cualquier lugar o tiempo, y en especial, la del habitante de este siglo” (Encinosa). Toca, como propone Encinosa Cabrera, encontrar otro modo de sistematización, otro tipo de análisis encaminados más a través de la convivencia de escritores de distintas edades, que aborden y representen la cultura cubana en sus textos. Esa clasificación que hoy nos falta podría convertirse en un camino más ilustrativo del panorama poético contemporáneo sin hacer escisiones por la fecha de nacimiento o por el año de publicación, sino más bien por la convivencia sincrónica de los autores.

NOTAS

1 Entre dichas antologías que reúnen a los autores nacidos en los setenta y ochenta, algunas de las más recientes son la organizada por Luis Yuseff y Yannier H. Palao *La isla en versos. Cien poetas cubanos*. Holguín: Ediciones La Luz, 2011 y 2014 y el volumen compilado por Roberto Manzano y Teresa Fornaris (comps.) *El árbol en la cumbre. Nuevos poetas cubanos en la puerta del milenio*. La Habana: Letras Cubanas, 2015.

2 Sobre algunas de las líneas que considero fundamentales en la poesía cubana de cambio de siglo, así como sobre algunos de sus representantes que me parecen más significativos, puede leerse el artículo “(Des)articulaciones: poesía cubana de cambio de siglo”, publicado el 4 de mayo de 2014 en *Diario de Cuba*: http://www.diariodecuba.com/de-leer/1399192722_8425.html

3 También algunos autores como Orlando Luis Pardo Lazo y Ahmel Echevarría suelen denominarla “generación año cero”.

4 La primera vez que escuché el término fue en 2002 en las aulas del Centro Onelio Jorge Cardoso, creo recordar que en boca del narrador Raúl Aguiar para referirse a autores como Michel Encinosa, Jorge E. Lage y Raúl Flores. Con respecto a la génesis del término, e interrogado por Rafael Rojas en el Congreso LASA 2015 el 28 de mayo de 2015, Orlando Luis Pardo Lazo explicó que quien habló por primera vez de “generación cero” fue la narradora y poeta Polina Martínez Shviétsova. Por otra parte, Yanelys Encinosa explica el origen del término en su artículo “¿Generación 0? La generación des(re)generada” diciendo que: “en la primera década del milenio tres jóvenes escritores: Ahmel Echevarría, Orlando Luis Pardo y Lizabel Mónica comenzaron a formular la idea de “Generación 0” para caracterizar principalmente desde la narrativa, la propuesta estética de su producción y la de algunos de sus contemporáneos. A partir de ahí afloraron los comentarios y generalizaciones sobre dicho título, para referirse a la literatura escrita en los años 2000 por autores cuya obra empezaban a visibilizar las editoriales nacionales, a través del sistema de

premios y la labor promocional de la Asociación Hermanos Saíz. El término comenzó a circular en el terreno literario impulsado por algunas opiniones de la crítica y se extendió a la poesía de esa hornada nacida con la centuria”.

5 Sobre las relaciones con Diáspora(s), puede consultarse la entrevista de Walfrido Dorta a Orlando Luis Pardo Lazo, Ahmel Echeverría, Jorge Enrique Lage, Osdany Morales y Lizabel Mónica titulada “Conversa en Benefit Street (sobre literatura cubana reciente)”, publicada en *Diario de Cuba*: http://www.diariodecuba.com/cultura/1426285786_13395.html

6 Para el presente artículo han sido entrevistados algunos de los autores antologados en el volumen de Lizabel Mónica *Distintos modo de evitar a un poeta*. Guayaquil: El Quirófano Ediciones, 2012. Los autores respondieron a la pregunta “¿Te consideras parte de lo que algunos denominan “generación cero”? ¿Por qué?” a través del correo electrónico. En algunos casos cito directamente a ciertos entrevistados de manera directa (Michael H. Miranda, Pablo de Cuba Soria, Luis Yuseff, Legna Rodríguez, Nara Mansur y Yunier Riquenes) y en otros recojo algunas opiniones generales coincidentes dentro de una parte considerable de ellos.

7 Principalmente en momentos en que la autora afirma, por ejemplo, que “la intertextualidad dinámica (léase participativa, abierta a la opinión de otros y a la intervención de los otros en lo creado y en el acto mismo de crear), la intención de trascender la noción de literatura como un acto estético y acercarlo a la noción de acción, en aras de describir un recorrido similar al que hace algún tiempo viene realizando el arte contemporáneo” (Mónica 8) son características de “la cosmovisión que une a estos autores” antologados, algo que no me parece cierto si hablamos de Leymen Pérez, Marcelo Morales, Pablo de Cuba Soria, Michael H. Miranda, Daniel Díaz Mantilla, entre otros. Creo que Mónica generaliza las características de algunos de los autores de su muestra y de los propósitos de algunos de sus proyectos personales para hablar de toda una generación de autores, lo cual me parece inapropiado y poco serio.

8 Las tres citas que presento de declaraciones de Walfrido Dorta forman parte de un debate que ambos realizamos en nuestros muros de *Facebook* el 14 de abril de 2014, sus argumentos están disponibles en: https://www.facebook.com/walfrido.dorta/posts/722021254514563?comment_id=6527516&offset=0&total_comments=16

9 Véase el prólogo de Orlando Luis Pardo Lazo en: <http://www.sampsoniaway.org/literary-voices/2013/07/29/generacion-cero-nuevarrativa-en-la-literatura-cubana-e-mergente/>

10 En el prólogo a *Nuevarrativa...*, Orlando Luis Pardo Lazo refiere que “algunos nuevos nombres se han sumado a la Generación Año Cero (Jamilá Medina, Anisley Negrín, Arnaldo Muñoz Viquillón, Legna Rodríguez y Evelyn Pérez, por ejemplo)”, por lo que podría suponerse que habla de “generación cero” como grupo, al que se puede entrar o del que se puede salir, pero más adelante asegura que “se trata de una generación de cubanos que parecen

esquivar el clásico concepto de campo literario”, por lo que en su introducción a los narradores confunde generación y grupo. También algunos críticos como Rafael Rojas se han hecho eco de esta confusión entre generación y grupo en artículos como “Hacia la ficción global” publicado este en su blog *Libros del crepúsculo* el 13 de abril de 2014. La confusión se da al Rojas comenzar diciendo: “algunos estudiosos de la literatura cubana en Estados Unidos, como Rachel Price y Walfrido Dorta, han llamado la atención sobre la emergencia de una nueva generación de escritores en la isla” y al hacer coincidir más adelante en su texto esta “generación” con “una temporalidad llamada “siglo XXI” o “generación año cero”, al decir de Orlando Luis Pardo Lazo, que absorbe los viejos contenidos territoriales que se atribuían a términos como ‘la isla’, ‘el exilio’, ‘la nación’ o ‘la diáspora’”. Puede consultarse el texto de Rojas en: <http://www.librosdelcrepusculo.net/2014/04/hacia-la-ficcion-global.html?spref=fb>

11 La página personal del autor en *Facebook* en la que ha publicado muchas de sus *sinalectas* (pequeñas prosas) y de sus poemas breves directamente es: <https://www.facebook.com/pepe.pepep.37?fref=ts>. Sobre la relación de su lírica con *Facebook*, el poeta responde en entrevista a través del correo electrónico: “absolutamente todo lo que he escrito en más de un año ha sido escrito directamente en *Facebook*, a veces los guardo en *drafts* y los termino luego. Ahora mismo tengo como 15 *drafts*, por ejemplo, pero en su casi totalidad los poemas se escriben en el momento, fíjate que *Facebook* lleva hasta un historial de ediciones y siempre edito los textos una vez publicados, varias veces incluso, pero siempre el mismo día o par de días después. Cuando pasa un tiempo, generalmente 4 o 5 meses, recopilo entonces desde *Facebook* todos los textos y los pego en un documento de *word*, y a veces los edito de nuevo un poco si es necesario. Así que el proceso es como al revés”.

12 La aseveración de Pardo Lazo no parece válida siquiera para la muestra de narradores que él presenta, ya que incluye autores de provincia y de zonas rurales.

13 Véase en: <http://orlandoluispardolazo.blogspot.com/2012/11/mi-querida-lizabel-monica-en.html>

14 Véase en: <http://enrisco.blogspot.com/2012/09/distintos-modos-de-evitar-un-poeta.html>

15 Sistema de Ediciones Territoriales en Cuba, un proyecto nacional de publicaciones locales y provinciales que fue puesto en marcha tras la orientación de Fidel Castro en 2000 y que multiplicó las posibilidades de publicación en todo el territorio cubano.

OBRAS CITADAS

De Cuba Soria, Pablo. Entrevista vía *email*. 11 de julio de 2015.

Dorta, Walfrido. “Rafael Rojas sobre la literatura escrita hoy en Cuba y hacia dónde está señalando”. *Facebook.com*. 13 de abril 2014. Web. 14 de julio 2015. <<https://www.facebook.com/walfrido.dorta/>

posts/722021254514563?comment_id=6527516&offset=0&total_comments=16>

Encinosa Cabrera, Yanelys. “¿Generación 0? La generación des(re) generada”. *La letra del escriba*. No. 119. Octubre 2013. Web. 13 de julio 2015.
Enrisco. ‘Distintos modos de evitar a un poeta’ (entrevista). *Diario de Cuba*. 2 de nov. 2012. Web. 13 de julio 2015.

Mansur, Nara. Entrevista vía *email*. 13 de julio de 2015.

Marimón, Javier. Entrevista vía *email*. 14 de julio de 2015.

Medina Ríos, Jamila. “ABCDesmontaje. Los años cero y yo: este cadáver feliz”. *La gaceta de Cuba*. No. 4, 2012, 12-14.

Miranda, Michael H. Entrevista vía *email*. 12 de julio de 2015.

Mónica, Lizabel (comp.). *Distintos modo de evitar a un poeta. Poesía cubana del siglo XXI*. Guayaquil: El Quirófano Ediciones, 2012.

Pardo Lazo, Orlando Luis. “Prólogo a *Generación año cero: nuevarrativa en la literatura cubana e-mergente*”. *Samponia Way*. 29 de julio 2013. Web. 14 de julio 2015.

Riquenes, Yunier. Entrevista vía *email*. 14 de julio de 2015.

Rodríguez, Legna. Entrevista vía *email*. 14 de julio de 2015.

SándeZ, Laura V. “En cada libro cambio de rostro” (entrevista a Ahmel Echevarría). *Diario de Cuba*. 1 de febrero 2015. Web. 14 de julio 2015.

Yuseff, Luis. Entrevista vía *email*. 11 de julio de 2015.

EL ENSAYO TRANSNACIONAL: ERNESTO VOLKENING EN ECO. UN CASO DE MEDIACIÓN CULTURAL

Kathrin Seidl
Brandeis University

En 1933, Ernesto Volkening (1908–1983) huyó de la Alemania nazi y se estableció el año siguiente en Bogotá, Colombia, donde vivió hasta su muerte en 1983. Abogado de profesión, se convirtió en un influyente crítico de la literatura alemana y colombiana. Todavía hoy se lo recuerda como humanista y como “uno de los mejores ensayistas colombianos” que, con sus escritos, buscó llegar a un entendimiento de lo que podríamos llamar una ética de la convivencia (Cobo Borda, *Breviario arbitrario* 87).¹ La obra de Volkening publicada casi en su totalidad en la revista literaria *Eco* (Bogotá, 1960–1984) fue fundamental para crear una imagen diferenciada y a la vez positiva de la cultura alemana después de la Segunda Guerra Mundial. Además, propuso una respuesta humanista a los turbulentos hechos de la historia colombiana desde la ventajosa perspectiva de un expatriado bien adaptado que vivía en Bogotá y combinaba la familiaridad íntima de un nativo con la distancia crítica de alguien que representa otra cultura. Al escribir sobre la literatura alemana, y además traducir la obra de una gran cantidad de autores al español, Volkening colombianizó a esos autores y sus ideas, tal como observó el poeta Juan Gustavo Cobo Borda (“Del anacronismo” 326). Al usar sus ensayos críticos y sus traducciones selectas de la literatura alemana como medio de comentario social sutil pero agudo durante los tiempos de la guerra civil (*La violencia*), la dictadura militar, los movimientos de guerrilla y el aumento del narcotráfico, Volkening logró que escritores consagrados como Heine, Büchner o Hannah Arendt se volvieran sumamente relevantes para su audiencia. Al hacer esto, logró salvar la brecha cultural, lingüística y geográfica entre el texto original y

el lector. En particular, Volkening no solo conectó dos culturas a través del diálogo trasatlántico que impulsó, sino que también vinculó las piedras angulares intelectuales y geográficas de su biografía. Como resultado, la escritura se convirtió para él en un proyecto de vida sartriano para afrontar y superar la alienante experiencia del exilio.

Si bien después de 1945 la imposibilidad ética de identificarse positivamente con el propio *Heimat* se apoderó del discurso público en la Alemania de posguerra, Volkening, que nunca renunció a su ciudadanía alemana, se distingue de la mayoría de los escritores y filósofos alemanes por conceptualizar y finalmente rescatar el *Heimat*. Volkening vuelve a traer el *Heimat* al terreno de la 'presencia' (en el sentido en que Hans Ulrich Gumbrecht utiliza el término en *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*) y, al mismo tiempo, adhiere a estrictas normas éticas y enfrenta la responsabilidad de Alemania por la destrucción de la comunidad judía europea, las dos guerras mundiales y el sufrimiento resultante. Si bien necesita una narrativa, el *Heimat* de Volkening no se transfiere a un idioma (como sugiere Heidegger) ni tampoco por completo a la escritura (idea propagada con escepticismo por Horkheimer y Adorno en *Dialektik der Aufklärung*)². Su *Heimat* es inherentemente pluralista y surge de la convergencia del espacio, las historias y un sentido de pertenencia, que se apoya en un tejido de mentiras creadas conscientemente, aunque verdaderas, el cual se puede observar en especial en su colección de ensayos y prosa breve *Los paseos de Lodovico*, de 1974 algo que remite en cierta forma a "La verdad de las mentiras" de Mario Vargas Llosa). Al leer los textos más personales de Volkening, resulta evidente la razón por la que el ensayista continúa siendo de interés para una amplia audiencia de lectores en la actualidad³: las vivencias del expatriado que experimenta el desplazamiento, una vida fragmentada, el destronamiento de las autoridades y la disolución de las estructuras que alguna vez confirieron sentido no son otra cosa que las vivencias del inmigrante universal que personifica el paradigma de la modernidad (y que, como tal, se convirtió en una figura de vanguardia)⁴.

Esta última idea debe servir como subtexto de los diversos intentos de Volkening de librarse de la herida de la interrupción existencial causada por su partida de Alemania y Europa en el verano de 1934. Desde entonces, Volkening fue agudamente consciente de su postura como persona en el exilio que percibía (en términos de idiomas, mentalidades, *Geistesgeschichte(n)*, literaturas e historias políticas) la fragilidad de sus lazos con ambas orillas del Atlántico. Gracias a su historia de vida y al amor que sentía por la lectura y la escritura, se consideraba predestinado a convertirse en un mediador cultural entre Alemania y Colombia⁵, aunque también sentía la necesidad de reflexionar sobre el mismísimo valor del intercambio cultural. Así, Volkening afianza su obra como mediador

cultural y crítico literario en una teoría sobre el valor inherente de un vigoroso intercambio cultural entre Europa y Latinoamérica. Además, postula ideas originales con respecto a lo beneficioso que esto era para Colombia.

I.

Antes de analizar las ideas de Volkening con respecto al valor del intercambio cultural, cabe mencionar brevemente el contexto de *Eco* y de la evolución de su carrera de escritor. Volkening, quien en 1933 obtuvo su doctorado en Derecho en la prestigiosa Friedrich-Alexander-Universität de Erlangen-Nürnberg, también estudió español durante sus años de universitario, de modo que estaba bien preparado para utilizarlo en el ámbito profesional y en la vida cotidiana. Una vez instalado en Colombia, mejoró aún más sus habilidades lingüísticas. Como observó el poeta Nicolás Suescún: “Escribía un español que parecía más bogotano que el de los escritores nativos, lleno de localismos” (Castillo-Granada 18). Volkening comenzó a publicar sus primeros ensayos, escritos en alemán, en 1937 en *Deutsche Zeitschrift für Kolumbien* y comenzó a escribir exclusivamente en español alrededor de una década después, cuando su amigo, el poeta Álvaro Mutis, le pidió que escribiera para la revista *Vida*, en la que se desempeñaba como director. Así fue como Volkening obtuvo reconocimiento como crítico literario y empezó por publicar sus ensayos y traducciones casi durante quince años en diversas revistas literarias y culturales como *Crítica*, *Vida* y *La Revista de las Indias*, antes de comenzar su colaboración con la revista *Eco: Revista de la Cultura de Occidente* en 1961. *Eco*, publicada en español por la comunidad alemana en Colombia, tuvo en sus veinticuatro años de existencia (1960–1984) una amplia audiencia en los países de Latinoamérica gracias a su divulgación tanto de la literatura europea como de la latinoamericana. La revista fue fundada por el inmigrante alemán Karl Buchholz, cuya librería internacional, *La Librería Buchholz*, era en las décadas de los setenta y los ochenta un lugar de encuentro cultural para intelectuales y escritores en Bogotá. Ocupaba ocho pisos de un visible edificio en una esquina del centro de Bogotá y, a través del enorme frente vidriado, se podía ver un laberinto de estantes de madera repletos de libros. La librería también contaba con sectores para exposiciones de arte, conferencias públicas y lectura. De manera significativa, fue Buchholz quien organizó la primera exposición de obras de Picasso en Colombia. Este espíritu de hacer converger las artes, la literatura y la historia intelectual se volvió una característica de la revista, si bien Buchholz nunca desempeñó una función activa como escritor en ella. (Más que nada, se destacó como

empresario y como talentosísimo facilitador por medio de garantizar el apoyo financiero del gobierno de la ex Alemania Federal y del Instituto Cultural Colombo-Alemán). Como señaló Lucas Ospina, actualmente profesor de Bellas Artes en la prestigiosa Universidad de los Andes en Bogotá, la amplia estimulación intelectual de *Eco* atraía a lectores cultos de todos los ámbitos y convirtió a la revista en una herramienta formativa para una generación de estudiantes (“Eco”). Santiago Mutis, editor y poeta (al igual que su padre, Álvaro), agregó: *Eco* era “una revista que se podía tomar a ciegas con la certeza de que cada ejemplar contenía, al menos, un ensayo *brillante*”⁶. Entre los numerosos colaboradores de *Eco*, no solo se contaban escritores y teóricos alemanes, incluidos Michi Strausfeld y Peter Szondi quienes en aquel momento fueron claves en el establecimiento del diálogo entre las literaturas alemana y latinoamericana, sino también (y sobre todo) latinoamericanos de gran renombre, como Marta Traba, Julio Ortega, Jorge Eliécer Ruiz, Juan Gustavo Cobo Borda, Álvaro Mutis, Fernando Charry Lara y Hernando Valencia Goelkel. La superposición temática e incluso personal entre *Eco* y la revista *Mito*, que se había convertido, a pesar de su corta vida de solo siete años (1955–1962), en un foro clave para intelectuales y escritores colombianos de izquierda, es evidente y notable. Ambas revistas fomentaron un quiebre decisivo de las convenciones en los campos de las Bellas Artes, la literatura, la filosofía y, especialmente, la política. Si bien luchaban en pos de una ruptura del tradicionalismo, *Eco* fue la que se esforzó por resaltar también las continuidades presentes en todo *nuevo comienzo*. *Eco* empleó debates críticos de literatura, arte y filosofía (desde Hegel, Nietzsche, Benjamin, Adorno, Horkheimer y Marcuse hasta Hannah Arendt, Heidegger, Lukacs y Noam Chomsky) en pos de la liberación del pensamiento. De forma deliberada, *Eco* ofrecía meramente sugerencias acerca de cómo reemplazar las perspectivas obsoletas en la sociedad.

Volkening se identificaba con la postura política de centroizquierda de *Eco* y con el autocontrol que practicaba la mayoría de los colaboradores, sobre la base del cual en el sentido del concepto kantiano de *Mündigkeit* se deja que el lector haga el trabajo. Con más de cien ensayos y sesenta traducciones de prosa y poesía alemana, fue, sin duda, el colaborador más prolífico de esta revista. Aquí podía encontrar su *Denkraum* personal, su espacio para pensar en voz alta y para compartir las traducciones de algunos poetas y pensadores alemanes, desde Benjamin y Hannah Arendt hasta Hölderlin, Nietzsche y Bloch, desde Karoline von Günderrode hasta Ingeborg Bachmann y Marie Luise Kaschnitz, y desde Büchner y Heine hasta Kafka, Benn y Robert Walser. Volkening también realizó publicaciones sobre historia (inspirado por el trabajo de Michael de Ferdinandy), sobre historia intelectual (con la influencia inconfundible de Spengler y Nietzsche), sobre el emergente campo de la historia cultural

(con la influencia de Jacob Burckhardt) y sobre psicoanálisis de Freud y Jung. Estas disciplinas también nutrieron su crítica literaria, a la que con frecuencia citaban los intelectuales de la literatura latinoamericana, quienes consideraban de vanguardia a algunos de los ensayos de Volkening, como “Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado” de 1963 y “Anotado al margen de *Cien años de soledad*” de 1967, en el que toma elementos del análisis de los arquetipos de C. G. Jung. En ese caso específico, Volkening recibió elogios del autor, Gabriel García Márquez, que lo calificó como “el único crítico que ha tenido influencia sobre mí” (Mutis Durán, “Cien y una noches” 16).

II.

¿Cómo lo logró? Años antes, en 1933, Ernesto Volkening tuvo motivos para temer la inminente persecución del gobierno nacionalsocialista alemán debido a su pensamiento político (marxista) y decidió emigrar a Colombia, donde su padre, comerciante internacional, había vivido desde mediados de la década de los veinte. Sin embargo, supo de la muerte de su padre apenas unos días antes de partir de Europa y, en consecuencia, Bogotá donde pensaba reunirse con él se convirtió en un símbolo de muerte y oscuridad. La entrada de su diario en la que describe el momento del arribo al puerto colombiano de Buenaventura, el 20 de agosto de 1934, no deja dudas sobre su estado de ánimo: “[F]ue como si delante de mí se alzara una pared de tiniebla y, detrás de ella, se extendiera la tierra del ocaso, tierra de los muertos” (“De mis cuadernos II” 466-467). Pese a la desolación, volver a la Alemania nazi no era una opción viable, de modo que Volkening se esforzó por sentirse como en su propia casa.

Decidido a convertirse en un participante de la sociedad en la que se encontraba, en lugar de ser un mero espectador, Ernesto Volkening trazó un límite de demarcación entre la vida que conocía del pasado y la que descubría en las calles de Bogotá. Al comenzar a escribir en español sobre autores alemanes y después también sobre autores colombianos, algo que, entre otras cosas, significó un paso más en su creciente hibridez cultural, Volkening recuperó el sentido de agencia y pudo afirmar la vida ante su infortunio y ante la muerte. Era un *Grenzgänger*, alguien que atravesó fronteras geográficas desde temprana edad, razón por la que adquirió la sensibilidad cultural excepcional y la aguda capacidad de observación que caracterizan a sus ensayos. Esto merece una breve nota explicativa: Volkening vivió su infancia en la ciudad portuaria de Amberes, a la que recordaba como un espacio de tránsito multifacético ubicado “al margen del mundo occidental” (“En torno de una novela

de Franz Hellens" 255). Asimiló esa condición de transitoriedad de la ciudad, y su compleja personalidad fue el producto de la convergencia de varias culturas e idiomas, del judaísmo ortodoxo y el cristianismo, así como de la influencia de los comerciantes y los viajeros internacionales de todo orden. Todo se congregaba en una estimulante simbiosis cultural. Volkening creció en ese ambiente hablando alemán, holandés y francés, y absorbió indicios de otro mundo desconocido: la Latinoamérica que su padre le transmitía a través de historias sobre viajes llenos de aventuras a Perú y Bolivia. El nombre de Volkening, "Ernesto", versión en español del nombre alemán de su padre, "Ernst", denota el lugar destacado que ocupaba Latinoamérica para toda la familia. Además de este primer contacto formativo con distintas culturas, Volkening asociaba su niñez con los finales de la *Belle Époque*, una época de paz, relativa prosperidad y florecimiento de las artes. El límite entre este período y su vida posterior, así como el punto de inflexión histórico de 1914 (aun más que el de 1933 y los doce años que le siguieron), constituyó otro límite de pensamiento y de cosmovisiones al que Volkening se aproximaba de forma consciente y frecuente en sus escritos. Las evocaciones de Volkening de esta época están impregnadas de un leve aunque poderoso recuerdo de los últimos años de paz continental, que revive en muchos de sus ensayos dedicados a Amberes y a los escritores de este período. Al escribir en sus ensayos acerca de Henri de Braekeleer, Franz Hellens o de autores de origen austriaco y alemán como Nikolas Lenau y Wilhelm Raabe, Volkening analiza los valores éticos y un entendimiento de la naturaleza humana y de la existencia del hombre en el mundo que él veía representados en esas obras literarias y artísticas del siglo xix y de *fin-de-siècle*, los cuales luchaba por reafirmar frente a las calamidades del siglo xx.

La despreocupada infancia de Volkening, a la que más adelante evocaría con mucho cariño, terminó de forma abrupta en 1916 cuando reclutaron a su padre para luchar en el ejército alemán. Volkening, de apenas ocho años, se mudó junto a su madre a Worms, Alemania, ya que creían estar más seguros allí que en Amberes, que se había convertido en una zona de guerra. A partir de este año hasta 1933, Volkening vivió en Alemania, en varias ciudades impregnadas de historia tales como Worms, Düsseldorf, Hamburgo, Fráncfort, Berlín y Erlangen. Allí es donde Volkening desarrolla un concepto de la historia y la cultura alemanas que abarca desde la época medieval, la cual asocia, por ejemplo, con Worms y el Cantar de los Nibelungos, en alemán *Nibelungenlied*, pasando por el período romántico que descubrió al leer a Heine en Düsseldorf, ciudad natal del poeta, hasta el presente.

Durante los años veinte y principios de los treinta, Volkening, para entonces estudiante de Derecho, disfrutó el florecimiento de la vida cultural del período de entreguerras y descubrió el marxismo. Pero en

1933, su vida de relativa tranquilidad y búsquedas intelectuales cambió de forma abrupta una vez más: fue testigo del ascenso de Hitler, de las quemaduras de libros y de la persecución sistemática a los judíos y disidentes políticos. Solo cuatro semanas después de su graduación con un doctorado en Jurisprudencia, Volkening abandonó Alemania. En 1934, inmigró a Colombia, donde halló un hogar permanente.

III.

El reiterado desarraigo geográfico, lingüístico y cultural de Volkening convirtió en una necesidad interna su compromiso constante con las diversas culturas que lo modelaron. Pese a la repulsión que sentía por el nacionalsocialismo, en el exilio halló formas creativas de fortalecer sus lazos con la cultura y con aquellos aspectos de la historia alemana que consideraba elementos constitutivos de su identidad germano-europea. Acentuó la distancia intelectual con la Alemania nazi al elegir otro idioma, el español, para sus ensayos, y estableció un fuerte enfoque en los aspectos universales de los textos literarios sobre los que escribió. Al elegir para sus escritos personajes que se encontraban en situaciones de transición, personas que con frecuencia sufrían debido a su sensibilidad inoportuna y a su contrariada existencia muy similares a él, Volkening manifestaba su identificación selectiva con todo lo referido a Alemania. Oscilaba entre pertenecer a la sociedad, con un profundo conocimiento de la cultura, y no formar parte de ella, viviendo y escribiendo en un relativo aislamiento en su hogar adoptivo en los Andes, donde eligió quedarse incluso después de la Segunda Guerra Mundial.

Volkening recurría a diversas estrategias para insertarse en la cultura que lo acogió. La elección del género del ensayo no es más que una de las numerosas formas en que el exilio afectó su escritura. El carácter itinerante, abierto, especulativo y experimental del ensayo se identifica con la exploración del entorno desconocido que realiza la persona en el exilio, cuyo desafío radica en superar la fragmentación de su vida mediante el establecimiento de nuevos significados y continuidades. Vilém Flusser describe la experiencia del exilio como “vivir sin la mullida manta de la costumbre” (82). Hace hincapié en el hecho de que el expatriado no puede contar con una comprensión automática de la compleja trama de códigos conductuales, culturales y lingüísticos que rigen la interacción humana y los actos de comunicación en un país extranjero. En lugar de eso, debe decidir acerca de sus respuestas de forma individual, teniendo en cuenta toda la información que pueda obtener. Volkening abordaba los temas de sus escritos de un modo similar, poniendo de manifiesto la sensibilidad y la mirada avezada del exiliado. Podría decirse que esta

característica se volvía más prominente cada vez que analizaba en forma introspectiva las diferentes formas de intercambio cultural entre Europa y Latinoamérica o entre los Estados Unidos y Latinoamérica.

La estructura de los ensayos de Volkening refleja aún más su sensibilidad como exiliado. Las interpolaciones abundan y se entremezclan. Con frecuencia, sus oraciones abarcan más de medio párrafo, y su sintaxis se caracteriza por un enrevesamiento al que Darío Achury Valenzuela consideraba una marca distintiva y que lo hacía afirmar con ironía que el pensamiento de Volkening debía de haberse originado en alemán. Achury Valenzuela consideraba que el idioma alemán era imposible de traducir, en especial cuando trataba cuestiones filosóficas, y señalaba que Volkening superaba esta dificultad simplemente “siendo él mismo el traducido y el traductor” (14). Otra característica de la obra de Volkening es que establece con facilidad conexiones entre diferentes épocas y culturas, recurre con frecuencia a la pintura y las artes plásticas, tiene en cuenta el momento y el lugar de creación de un texto y se esfuerza permanentemente por aislar las fuerzas motivadoras que impulsan a los personajes literarios y a los escritores. Habla con ironía, por momentos con un dejo de burla, a menudo con aforismos. En los dos extensos ensayos autobiográficos sobre la visita que realizó a su ciudad natal, Amberes, en 1968, los cuales publicó en 1969 en *Eco* y volvió a publicar en 1974 en la monografía *Los paseos de Lodovico*, Volkening incluso desdibuja los límites de la realidad y la ficción al crear una encarnación literaria de sí mismo en la figura del protagonista que busca su *Heimat*, un sentido de pertenencia y de identificación en una ciudad que cambió drásticamente. Sostengo que lo encuentra, por fin, cuando llega a la deteriorada fachada de su antigua escuela o cuando alcanza a ver un pabellón en un rincón oculto de un parque: la ciudad debe convertirse en un dispositivo mnemotécnico que evoca ese *Heimat*, uno de los conceptos más cargados de la Alemania de posguerra y que Volkening analiza como al pasar. Al hablar de los recuerdos de una competencia de vuelo de globos que resurgen, al pensar en las desconocidas *delicatessen* judías que el protagonista Lodovico comió, siendo niño, ante la adusta expresión de una anciana, y al recordar el cabello rojo de la hermosa profesora flamenca que adoraba, Volkening no solo usa su ensayo para reflexionar sobre la idea alemana de *Heimat* (en una visita a una ciudad fuera de Alemania!), sino también para analizar la antigua Amberes judía, la cual sus compatriotas destruyeron en una serie de pogromos y deportaciones en 1941 y 1942, así como mediante bombardeos en 1940 y 1944. Además evoca la ocupación alemana de Amberes durante la Primera Guerra Mundial cuando reflexiona sobre la incomodidad de la exprofesora de Lodovico, quien debía educar a los hijos de los invasores. De esta manera, Volkening usaba el ensayo

para analizar asuntos históricos y éticos trascendentales con un tono caracterizado por la ligereza, “como si no le diera mayor importancia”, como solía decir, y se atrevía a hacer malabarismos con el pensamiento profundo y lo trivial (“El oficio de escribir” 193)⁷. La articulación de conceptos provocadoramente inconclusos con la suma atención al detalle y una ética llevó a Volkening en su función de ensayista a “sin decir todo, decir todo lo que hay que decir” (modo en que Octavio Paz describió a la escritura ensayística)⁸.

Por último, resulta revelador el hecho de que Volkening, quien escribía ensayos sobre literatura alemana y latinoamericana, se ubicara no dentro sino fuera de ambas culturas. La descripción de su morada intelectual como “un reino intermedio” o “sexto continente” entre Europa y Latinoamérica expresa con elocuencia la visión divergente de una mente curiosa con la “doble perspectiva” del exilio⁹:

En la terminología de mi ‘sico-geografía’ particular, esa cosa inmaterial, cosida con hilos de ensueño y telarañas, podría llamarse el ‘sexto continente’ si no tuviera tanto de archipiélago, hasta de condición anfílica [sic] en la que por partes iguales participan ambos hemisferios. (Volkening, “De mis cuadernos II” 467-468)

Para Volkening, cada momento de cercanía se fragmentaba y se enriquecía mediante la visión de un homólogo igual aunque remoto conocido en la época previa al exilio. Gracias a este pilar único de su pensamiento, la obra de Volkening servía para él y, con frecuencia, para sus lectores como lugar de soledad, de transformación y de surgimiento de una nueva comprensión. Se transformó en un medio de superación personal para crear una vida según valores e ideales elegidos por uno mismo. Esto no solo recuerda al enfoque de *Eco* de romper con las convenciones, sino también a una referencia deliberada al uso que Nietzsche hacía del mar, por ejemplo, en *Morgenröte: Gedanken über die moralischen Vorurteile*¹⁰. Asimismo, destaca el componente ético de la escritura, que para Volkening era una condición *sine qua non* para participar en un diálogo intercultural en *Eco*.

IV.

Si bien Volkening ya escribía sobre el diálogo intercultural en general y sobre la relación entre las culturas latinoamericana y europea en particular desde 1949, fue durante su participación en *Eco* cuando logró cristalizar plenamente sus ideas. Como afirmó claramente en uno de sus ensayos sobre la mediación cultural, a la que Volkening describía como “la apropiación de bienes culturales de raíz ajena”, consideraba que

Colombia y Latinoamérica aún eran “un mundo en gestación, lleno de promesas e ingentes posibilidades latentes” (“Aspectos contradictorios” 422). Creía que su función y la de *Eco* estaban intrínsecamente ligadas a la tarea de profundizar el desarrollo de esta cultura, la colombiano-latinoamericana, que, a sus ojos, estaba a punto de convertirse en una de las más importantes en el concierto de la cultura occidental. Volkening presuponía un desarrollo y una decadencia cíclicos de las culturas, idea que adoptó de la teoría de Oswald Spengler sobre los ciclos de vida de las culturas que deslumbró a los lectores cuando se presentó por primera vez en la polémica obra *Der Untergang des Abendlandes* (1918/1923). Después de la Segunda Guerra Mundial, la Escuela de Fráncfort reinterpretó las ideas de Spengler de una forma más progresista, como lo hizo, por ejemplo, Theodor Adorno en su ensayo “Spengler nach dem Untergang” en 1950. No obstante, el pensamiento de Volkening con respecto a la vida y el desarrollo de las culturas estaba íntimamente vinculado con las ideas de Spengler, lo cual también se refleja en los títulos que eligió más adelante en su carrera para dos volúmenes de sus ensayos sobre literatura europea y latinoamericana, respectivamente: *Atardecer europeo* y *Destellos criollos* (1975/1976). Cabe destacar que la convicción de Volkening de que Europa experimentaría un ocaso cultural dio lugar a su deseo de contribuir al desarrollo de Latinoamérica por medio de echar luz sobre los elementos que las dos culturas tenían en común y de generar consciencia acerca de los posibles peligros en el proceso de transformación de una cultura en la propia. Estos peligros se relacionaban sobre todo con la falta de consciencia entre los países latinoamericanos respecto del valor distintivo de su propia cultura y con algo que Volkening percibía como una tendencia creciente a aspirar al arte, el pensamiento, la literatura y el estilo de vida de Europa o Estados Unidos, y a imitarlos. Volkening sostenía que la soberanía nominal de los países latinoamericanos y su independencia de Europa se habían logrado hacía mucho tiempo con las guerras de independencia, pero que desde entonces un incipiente neocolonialismo presentaba nuevos riesgos de depender del poderoso país del norte, los Estados Unidos (vea “La América Latina”). Saber apreciar la naturaleza de la propia cultura con relación al Otro allanaría el camino hacia la autenticidad y la verdadera independencia. Queda claro que de manera no intencionada, la posición de Volkening parece paternalista. Sin embargo, su perspectiva era otra: la cultura y la literatura, para él, era “como visión del mundo; como opción personal, y sustantiva, sobre los hechos [...] que implica una ética” (Cobo Borda, “Del anacronismo” 323). Las obras literarias contenían la clave para encontrarse con uno mismo y, en consecuencia, ofrecían la oportunidad de desarrollar y expresar la genuina soberanía de cada una cultura de Colombia y de los demás países latinoamericanos independientemente de su poder militar,

político o económico. En consecuencia: su propio papel como crítico, según Volkening, fue solamente del más sincero mediador, mientras que el verdadero mérito de responder en una manera creativa residiría con el lector.

V.

Notablemente, Volkening desarrolló sus ideas sobre la transferencia cultural durante un período que abarcó más de dos décadas. Existen varios elementos en común entre su ensayo, pero el que reviste la mayor importancia y ocupa un lugar central es el acontecimiento histórico de *la Conquista*. Sobre la base de la convicción de que no se puede concebir a Latinoamérica en su forma actual sin aceptar a *la Conquista* como el catalizador de una fusión de culturas, Volkening arriba a la conclusión de que la cultura de su hogar adoptivo, Colombia, es el lugar del criollo (“A dónde vamos” 470). En “Dos mundos”, su primer ensayo sobre este tema, publicado en la *Revista de las Indias* en 1949, Volkening afirma que el desafío y la misión de los países latinoamericanos sería “la compenetración consciente, plenamente aceptada de la herencia hispánica y el espacio americano” (86). La conciencia histórica y la reflexión crítica llevarían a una autocomprensión mejorada o, como él dice, una “autoconciencia” que fomentaría una actitud más consciente respecto de la recepción de los valores anglosajones en particular que en breve inundarían Colombia con un caudal “sin control” y pondrían en peligro la independencia cultural del país (88). Volkening insistía en que la soberanía cultural de Colombia solo podría resguardarse mediante el diálogo constante con las culturas europeas a las que en consonancia con *Der Untergang des Abendlandes* de Spengler consideraba un mundo en decadencia, pero también una fuente innegable de elementos constitutivos de la cultura latinoamericana, así como mediante un renovado compromiso con su legado indígena. El objetivo sería engendrar una actitud crítica hacia los hechos actuales, como la creciente influencia de los Estados Unidos en Colombia y Latinoamérica, cuyo poder económico podría abrir las puertas al dominio cultural. Esta actitud crítica, en combinación con una conciencia y un autoconocimiento superiores, sería indispensable para que Colombia controlara su trayectoria cultural en lugar de “inundarse” con influencias extranjeras desenfrenadas.

En 1966, Volkening vuelve a abordar el tema y sigue haciendo hincapié en el hecho de que las relaciones de poder político y económico constituyen factores decisivos para la formación cultural. En “Aspectos contradictorios sobre la apropiación de bienes culturales de raíz ajena”, afirma que, junto con los bienes materiales y el conocimiento técnico,

se importaría de manera indiscriminada una visión del estilo de vida y la cultura asociada a los países con una economía más sólida. En este ensayo, Volkening se esfuerza por expresar una opinión integral sobre las culturas colombiana y latinoamericana, lo cual conlleva sus propias dificultades. Sin justificar su postura con ejemplos concretos y un análisis con matices del estado de la cultura de Colombia en ese momento, Volkening cita lo que parece ser evidencia anecdótica de un crítico literario que se mueve en círculos en los que la literatura y la cultura internacional son moneda corriente: en Colombia, se lamenta, era testigo de una fascinación excepcional por las culturas extranjeras, lo que hacía que en las calles de Bogotá se entablaran conversaciones muy fundadas acerca de Musil, Kafka o Proust, así como sobre las últimas tendencias europeas en la música, la pintura o la arquitectura, lo que, en su opinión, dejaba muy poco lugar a una “resistencia positiva” contra el ascenso de la cultura extranjera y, en consecuencia, no dejaba casi ningún espacio para las creaciones nacionales originales. Volkening analiza las variantes de esta visión acerca del estado de la vida cultural de Colombia y su autopercepción en repetidas ocasiones, y da a entender que la subordinación a las influencias extranjeras (un fenómeno que denomina “extranjerismo”) dificultaría la plena concreción del potencial creativo del país. Volkening extrae de allí la *raison d'être* de Eco y justifica su propia función como editor, ensayista, crítico y traductor. Tal como señala en su artículo editorial programático “A dónde vamos”, publicado en 1971, la tarea consistiría en contribuir al proceso de autocomprensión y autonomía cultural de Colombia mediante la presentación de la cultura europea, así como el análisis de la literatura colombiana y latinoamericana, para dar lugar al contacto, las coincidencias y las discrepancias culturales, elementos de los cuales surgiría la identidad colombiana.

En “La capacidad asimiladora de América Latina”, escrito un año más tarde, en 1972, Volkening repite su argumento anterior de que Latinoamérica debía recurrir tanto a la cultura europea como a la indoamericana y de que, por lo tanto, se beneficiaría del compromiso con sus raíces. Sin embargo, Volkening ahora pide disculpas a sus lectores y se retracta de su afirmación de que los intelectuales latinoamericanos adolecían de un “extranjerismo” cultural desmesurado (119). Incluso en los momentos en que afloran las influencias extranjeras en las creaciones culturales latinoamericanas se rectifica, no se trataría de una imitación endeble, sino de “una manera de hablar romance con otro acento” (119). En un giro un tanto inesperado, dada su campaña de una década contra ese mismo “extranjerismo”, al que una vez consideró el obstáculo más grave en el camino hacia la independencia cultural de Colombia, Volkening llega a una conclusión casi idéntica a la que expresó Borges cuando le preguntaron sobre la tradición argentina: “Creo que nuestra tradición

es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición..." (160-161). Entonces, ¿a qué se debe este repentino cambio en la opinión de Volkening, y por qué razón desapareció su inquietud respecto de que Colombia tuviera una cultura demasiado vulnerable y dependiente?

Notablemente publicó "La capacidad asimiladora de América Latina" después del inicio del "boom" latinoamericano y después de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, que no dejó lugar a dudas sobre la calidad de primer nivel y la originalidad de la literatura colombiana. De hecho, fue Volkening quien en 1963 escribió criteriosamente los primeros ensayos notables sobre la obra de García Márquez¹¹. (Cabe destacar que además de Volkening, la revista *Eco* también estaba en sintonía con la escena literaria colombiana y hacía tiempo había ampliado su enfoque inicial sobre la literatura europea para incluir a los escritores locales). A medida que el "boom" latinoamericano cobraba cada vez más impulso, Volkening era testigo del éxito sin precedentes de estos escritores, así como de su impacto internacional. De pronto, más de un puñado de escritores excepcionales recibía un mayor reconocimiento. En 1972, Volkening estaba convencido de que ese surgimiento anunciaba algo más que una tendencia pasajera. El paisaje literario había cambiado para siempre, y el equilibrio cultural se había inclinado en favor de una nueva estrella en ascenso: Latinoamérica. En Alemania, los estudiantes llevaban a cabo acalorados debates sobre la poesía de Pablo Neruda. Los escritores políticamente comprometidos como Hans Magnus Enzensberger viajaban a Cuba y a otros países latinoamericanos para sentir el pulso del tiempo, y la influyente editorial Suhrkamp competía con Kiepenheuer & Witsch por publicar a García Márquez y a otros autores que por primera vez se traducían al alemán, mientras que Michi Strausfeld, quien reclutaba nuevos talentos, estaba a punto de dar a conocer a Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y Octavio Paz en el mercado alemán. La extraordinaria promoción de los autores latinoamericanos en la Feria del Libro de Fráncfort de 1976 confirmaría el incipiente protagonismo del continente.

Conclusión

Para 1972, Volkening, originalmente un mero emigrante alemán, se había convertido en un inmigrante colombiano. Esto no queda demostrado únicamente por su trabajo como director de *Eco*, una revista literaria de gran tirada, ni por su acento bogotano o el evidente conocimiento privilegiado con el que escribía sobre su hogar adoptivo, por ejemplo, en su famoso ensayo "Sobre la paja" (1972), en el que se ocupa de la idiosincrasia de los habitantes de Bogotá. En este punto, la sensación de arribo a Colombia y su identificación con el país se

plasmaban en la visión que tenía para *Eco*. Ahora, parece preocuparse menos por una cultura que, evidentemente, florecía, y en consecuencia, su fervor casi misionero disminuye. Al ser testigo de la abundancia de creatividad y de la chispa arrolladora de los jóvenes escritores en ascenso, Volkening llegó a la conclusión de que era hora de que *Eco* continuara bajo el mando de un joven escritor colombiano. Instruyó a Juan Gustavo Cobo Borda en las funciones editoriales de la revista y, a finales de 1972, renunció como jefe de redacción de *Eco* para que su joven sucesor colombiano asumiera como único director. Con la publicación de doce ensayos de crítica y diecinueve traducciones en *Eco* durante el mismo año, Volkening vivió en ese lapso la cumbre de su carrera como editor-escritor. Después, Volkening abordó su obra desde otra perspectiva: dedicó sus esfuerzos durante la última década de su vida a establecer su legado. Escribió otros trece ensayos originales, otras treinta y una traducciones de prosa y poesía alemanas para *Eco* (aproximadamente la mitad de todo lo que escribió para la revista), así como cuatro artículos que incluían traducciones del diario que escribió entre 1957 y 1977. Además, preparó la publicación de sus tres extensas colecciones de ensayos, *Los Paseos de Lodovico* (1974), *Ensayos I: Destellos criollos* (1975) y *Ensayos II: Atardecer europeo* (1976). En honor a su función de intelectual que dio forma a la vida cultural de Colombia, fue galardonado con un premio de la Fundación Banco de Colombia (Cobo Borda, “Ernesto Volkening” 337). Asimismo, la editorial Temis le solicitó que tradujera su tesis de doctorado de 1933, que se publicó en Bogotá en 1981 con el título de *El asilo interno en nuestro tiempo*.

Hoy, la obra de Volkening continúa siendo un testimonio inspirador del poder de la escritura, el pensamiento y la ficción para reconciliarse con desafíos existenciales como la pérdida del propio *Heimat* y la disolución de la pertenencia. Da fe de los esfuerzos de Buchholz, Volkening y sus colaboradores en *Eco* por crear un espacio discursivo en esta revista para un diálogo intercultural liderado por pensadores europeos y latinoamericanos que modeló el paisaje intelectual y cultural del país.

NOTAS

1 El concepto de literatura de Volkening, con énfasis en sabiduría sobre la “convivencia” humana, recuerda al de Ottmar Ette, quien considera que la literatura proporciona *ÜberLebenswissen* (2004), es decir, que la literatura transmite “conocimiento de la vida” o “conocimiento para la supervivencia”.

2 Adorno postulaba el mandato cuasi moral de no sentirse como en casa, incluso al punto de rechazar la posibilidad de encontrar *Heimat*, un hogar, en la escritura (§ 51 en *Minima Moralia*) y de solo dejar lugar a la sospechosamente imprecisa posibilidad de un “*Heimat ohne Grenzstein*” (con Horkheimer, en

Dialektik der Aufklärung 208), mientras que Heinrich Böll insistía en el aspecto utópico del *Heimat* en su ensayo “Heimat und keine” (1965), y Heidegger argumentaba a favor de la ontológica ausencia de *Heimat* y proponía la superación del dolor que provocaba esa carencia de hogar mediante la contemplación y el sentido de *Heimat* que se podía encontrar en el idioma y en los dialectos regionales (ensayos de 1944, 1955, 1960) –algo que Volkening rechaza a raíz de una interpretación de Hölderlin como un error fundamental (“Dos perfiles de Hölderlin” 407).

3 La publicación póstuma de una colección de ensayos de Volkening, *Gabriel García Márquez: un triunfo sobre el olvido* (1998 y 2010) y de sus notas en *En causa propia* (2004) ilustra el perdurable interés que despierta Volkening.

4 De forma reveladora, es la erudición de otros expatriados, como Vilém Flusser o Zygmunt Bauman, lo que avala esta postura.

5 En 1980, Volkening describe su “propio papel de mediador, [la] actividad literaria, de los primeros apuntes (en 1934) para acá” como una vocación de toda la vida basada en la experiencia del exilio (“De mis cuadernos II” 467-468).

6 Conversación personal, Bogotá, 15 de agosto de 2013.

7 Volkening pone énfasis en la relación de contraste entre el asunto del ensayo y su presentación: “[L]os mejores ensayos –escribe en su diario (en la misma sección de la que se extraen las citas anteriores)– se han escrito alrededor de nimiedades, futilidades, bagatelas, verbigracia la muerte de una mosca”.

8 Octavio Paz en su prólogo al libro de Alberto Ruy Sánchez, *Tristeza de la verdad* (1991), cita extraída de Cobo Borda, *Breviario arbitrario* (158).

9 Vea el término “Doppelperspektive der Innen- und Außensicht” en Paul Michael Lützeler (80).

10 Vea Nietzsche, *Morgenröte*, vol. 1, sección 14, y libro V, sección 423.

11 Vea “Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado” y “A propósito de La mala hora” (1963).

OBRAS CITADAS

Achury Valenzuela, Darío. “Prologo.” En *Ensayos II: Atardecer europeo*, de Ernesto Volkening. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. 11-31.

Adorno, Theodor W. “Spengler nach dem Untergang: zu Oswald Spenglers 70. Geburtstag.” *Der Monat* (mayo de 1950): 115-128.

_____. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1951.

_____. y Max Horkheimer. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.

Böll, Heinrich. "Heimat und keine." En su *Essayistische Schriften und Reden* 2. 1964-1972. Ed. Bernd Balzer. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1979. 113-116.

Borges, Jorge Luis. "El escritor argentino y la tradición." *Discusión*. Buenos Aires: Emecé, 1957. 151-162.

Castillo-Granada, Álvaro. "Encuentro con Nicolás Suescún." *Revista Aleph*. 40:136. (2006): 13-23.

Cobo Borda, Juan Gustavo. "Del anacronismo considerado como una de las bellas artes." En *Ensayos I: Destellos criollos*, de Ernesto Volkening. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. 323-326.

_____. "Ernesto Volkening, crítico literario." *Eco*. 43:262 (1983): 337-343.

_____. *Breviario arbitrario de literatura colombiana*. Bogotá: Taurus, 2011.

Ette, Ottmar. *ÜberLebenswissen. Die Aufgabe der Philologie*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, 2004.

Vilém Flusser, "Exile and Creativity." En su *The Freedom of the Migrant*, traducido por Kenneth Kronenberg. Chicago: University of Illinois Press, 2003. 81-87.

Gumbrecht, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford UP, 2004.

Heidegger, Martin. "Die Sprache Johann Peter Hebels," 1955. En su *Aus der Erfahrung des Denkens*. 123-125.

_____. "Sprache und Heimat," 1960. En su *Aus der Erfahrung des Denkens*, 1910-1976. Ed. Hermann Heidegger. Frankfurt am Main: Klostermann, 1983. 155-180.

_____. "Heimkunft/An die Verwandten," 1944. En su *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Ed. Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt am Main: Klostermann, 1996. 9-32.

Lützeler, Paul Michael. "Exilforschung: Interdisziplinäre und interkulturelle Aspekte." En su *Klio oder Kalliope? Literatur und Geschichte: Sondierung, Analyse, Interpretation*. Berlin: Erich Schmidt, 1997. 77-81.

Mutis Durán, Santiago. "Cien y una noches de soledad", prólogo a *Gabriel García Márquez: "Un triunfo sobre el olvido"*, de Ernesto Volkening. Ed. Mutis Durán. Bogotá: Arango Editores, 1998. 11-20.

Ospina, Lucas. "Eco." Blogspot.com, 20 de enero de 2009. En línea. 20 de marzo de 2014.

Volkening, Ernesto. "Dos mundos." *Revista de las Indias*. 35:109 (1949): 73-89.

_____. "Gabriel García Márquez o el trópico desembrujado." *Eco* 7:40 (1963): 275-293.

_____. "A propósito de *La mala hora*." *Eco* 7:40 (1963): 294-304.

____. "Aspectos contradictorios sobre la apropiación de bienes culturales de raíz ajena." *Eco* 13:76 (1966): 419-438.

____. "Anotado al margen de *Cien años de soledad*." *Eco* 15:87 (1967): 259-303.

____. "Dos perfiles de Hölderlin." *Eco* 21:3-4 (1970): 404-410.

____. "A dónde vamos." *Eco* 22:131-132 (1971): 453-476.

____. "La capacidad asimiladora de América Latina." *Eco* 24:141-142 (1972): 113-127.

____. "Sobre la paja." *Eco* 25:150 (1972): 561-570.

____. *Los paseos de Lodovico*. Monterrey: Ediciones Sierra Madre, 1974.

____. *Ensayos I: Destellos criollos*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

____. *Ensayos II: Atardecer europeo*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

____. "En torno de una novela de Franz Hellens." En su *Ensayos II: Atardecer europeo*. 241-268.

____. "De mis cuadernos II." *Eco* 36:221 (1980): 449-468 .

____. *El asilo interno en nuestro tiempo*. Bogotá: Temis, 1981.

____. "El oficio de escribir." En su *Evocación de una sombra*. Bogotá: Ariel, 1998. 189-195.

____. *En causa propia*. Ed. Oscar Jairo González Hernández. Medellín: Imprenta Universidad de Antioquia, 2004.

____. *Gabriel García Márquez: un triunfo sobre el olvido*. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Arango Editores, 1998 y Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ARGENTINA CONTEMPORÁNEA: LA VANGUARDIA ARTÍSTICA Y LA CRISIS POLÍTICA

Julio Crivelli



PRESENTACIÓN

Buenas tardes. Es un placer estar aquí con ustedes. Julio Ortega, a quien agradezco la invitación, me pidió que presente mi colección de arte, pero que lo haga pensando en el proceso del arte argentino. Básicamente, el pedido suponía revisar las obras que he ido recolectando, y revisar también relaciones entre ellas y de ellas con la historia del arte argentino.

Esto es una tarea imposible, porque mi colección (cualquier colección) no es lo suficientemente vasta para dar cuenta de la historia del arte

argentino en su totalidad.

Me he concentrado en arte argentino de los últimos cuarenta años, con lo cual, la historia del arte y del mundo presente en mi colección coincide en rasgos generales con mi propia biografía: empecé a coleccionar en la década del 80, cuando regresé al país luego de estudiar en Estados Unidos.

Algunas reflexiones sobre el Coleccionismo:

Porque coleccionamos?

¿Quizás, porque amamos las imágenes? La imagen reduce el caos de la existencia, pone límites dirían los griegos, "geometriza", somete el mundo real a la geometría que yace en nuestra conciencia.

La imagen detiene por un instante el cambio vertiginoso, que nos revela todo el tiempo que el supuesto "cosmos", es en realidad un caos desmesurado, inasible, que sólo podemos aprehender con nuestras únicas (y pobres), referencias al mundo: la imagen y el concepto.

Y ambas no son sino "fotos" de algo que ya sucedió y que ya no sucederá jamás.

Cuando fuimos expulsados del Paraíso, perdimos "la visión angélica," que capta el vértigo del acontecer del mundo y convive con la esencia de las cosas.

Sólo debemos contentarnos, con la representación de aquello que fue en un instante y que ya pasó.

Sin embargo, tenemos algo más. Con la imagen, y con el concepto, podemos formar metáforas, que según los griegos, "trasladan el significado más allá."

Las metáforas son un conjuro, una magia que nos apacigua, haciendo que por un instante creamos que se ha detenido el vértigo del Universo.

Los conceptos son unívocos. Representan un objeto determinado.

Las imágenes son multívocas. No aluden simplemente a la figuración que representan, sino a un infinito campo de evocaciones, del pasado, del presente y del futuro, que estuvieron presentes en la conciencia del artista o que simplemente reposaban en el inconsciente.

De este modo, podemos afirmar que toda imagen implica un conjuro de un mundo que no está presente actual y figurativamente en ella.

Una primera clave de esta charla, se resume en la referencia de Deleuze: "Se pinta lo que no se ve"

Siendo así, siendo que la imagen conjura infinitas evocaciones conscientes e inconscientes, ¿amamos aquello que yace atrás de la imagen?

Y si la imagen equivale al concepto, ¿una Colección de Arte es igual

a una Biblioteca?

Y entonces, ¿a las colecciones de arte las persigue también, el sino de Babel, una confusión caótica y desesperada, como la que predijo Borges para las bibliotecas?

Las colecciones de arte, son depósitos de imágenes y, como tales, son también representaciones, conjuros de evocaciones infinitas.

¿Pero qué representan las colecciones de arte?

¿Representan la conciencia del coleccionista? ¿Su alma?

(Es diferente el alma de la conciencia, como pensaban los escolásticos?)

Las imágenes de una colección, ¿representan lo que sucede en el mundo del coleccionista? ¿Sus ilusiones poéticas?

¿Su historia y de la Historia en que vivió?

Seguramente una colección representa eso y algunas cosas más.

Seguramente representa cosas que no se tuvieron en cuenta al coleccionar y que aparecen evidentes después, como un fantasma que siempre estuvo.

Y esto es lo que me ha sucedido.

Al preparar esta charla para ustedes, caigo en la cuenta, de que hay en mi colección, un correlato entre la imagen prototípica de las sucesivas décadas y la vida y las ilusiones/desilusiones de Argentina.

En ese sentido, la historia de mi colección y de las obras, reconoce como contexto el regreso de la democracia y, ahora me doy cuenta, cierta voluptuosidad y deseo de vida que se manifestó en la época.

Pero esa democracia se frustró en Argentina, se convirtió de a poco en una frustración populista y eso también lo reflejan las imágenes.

No es casual que una de las líneas principales que recorre mi colección sea precisamente **"el cuerpo"**.

Es decir, no se trata de una colección temática, (hay obras abstractas también en mi colección), pero el cuerpo pensado como una membrana entre el universo íntimo y el social, estructura la colección.

El cuerpo, en verdad obra como una imagen, como una imagen que representa el desenvolvimiento del yo en su propio mundo, que es la conciencia, (o el alma dirían los escolásticos), pero también representa la repercusión del mundo social en el yo.

El cuerpo se va "produciendo" en el devenir, como una representación de lo interno y de lo social y sin que lo sepamos, inadvertida, la imagen del cuerpo representa las ilusiones y las desilusiones de cada época.

Por eso, una segunda clave de esta charla, es que la colección mostrará el cuerpo representando lo social.

Así, la colección construye un relato que se inicia en la fantasía de un cuerpo para el placer de la década del 60, en relación estrecha con lo que sucedía en Occidente; un cuerpo disciplinado y preso durante la década del 70, la recomposición del cuerpo en la década del 80, en un tono local y encerrado y obras que ya en los años 90, presentan cuerpos vinculados con la sociedad de consumo.

También está el erotismo en la colección.

En el Banquete dice Platón, que Eros es hijo de Penia, “lo que falta,” y de Poros, “lo que abunda”.

Lo que une a Penia con Poros es Eros, el Deseo.

En esa dinámica que se establece, entre lo que se tiene y lo que no se tiene, supongo que se desarrolla el deseo de toda colección, y también el de la mía.

Pero Eros, es también el deseo de vivir.

Fugaz, evanescente, efímero como la vida, termina en la muerte.

Cuando cesa Eros cesamos nosotros.

La tercera clave de esta charla, es Eros, el deseo de vivir de cada uno de nosotros, como individuos y como sociedad.

Veremos entonces, imágenes que en su mayoría remiten al cuerpo, y tratamos de saber qué evocan, adónde “no se ve”, y de ese modo intuir el eros de la sociedad argentina.

El atlas de imágenes que preparé, da cuenta de solo cuatro décadas en Argentina.

Puestas en relación con la historia universal, creo que no me equivoco en describirlas como un tránsito de decadencia política y económica, reflejadas también en el deterioro progresivo de aquello a que la imagen alude, es decir, en los cuerpos.

Cualquier colección que abarque este período refleja la desilusión de una sociedad que fue y ya no puede seguir siendo, un cuerpo social que fue perdiendo el quicio de su persona y el asidero de su mundo. Desaparece paulatinamente el Occidente fundante como referencia, y no hay sustitución. Esa ilusión y proyecto magnánimo va degradándose, sin que las fantasías latinoamericanistas que intentan erigirse como consuelo tengan efecto alguno. “Perdida la forma, se derramaban sin nombre las horas”

Así, podría decir que mi colección intenta dar cuenta del arco que va del cuerpo imaginado por De la Vega en *La carioca* en 1968, pasa por el cuerpo femenino y sus proyecciones en las obras de Berni de la década

del 70, por el cuerpo arrasado y percutido socialmente que retrata Pablo Suárez en su serie de Mataderos y finaliza con la serie de fotografías que realiza Kuropatwa en la década del 90 sobre el cuerpo de Lilita Maresca.

Las imágenes que verán relatan la historia de Argentina desde los 60 hasta el 2000. Sin ser un reflejo, entiendo que cuentan historias, algunas más evidentes y otras escondidas atrás de las imágenes.

Estas historias están detrás de lo aparente, ocultas precisamente por la imagen, que obra como un disimulo, como una cubierta. Estas imágenes delatan su verdadero contenido cuando se las interrelaciona en el tiempo, siguiendo el curso de la Historia.

Otras veces, lo que vamos a subrayar en las imágenes es su poder anticipatorio, la capacidad que tienen de hacer ver lo que en ese momento está encubierto y será evidente tiempo después.

Propongo entonces empezar un recorrido por las piezas que sí he logrado reunir, pensando en estas transformaciones del imaginario sobre el cuerpo, que por sinécdoque podemos pensar también como un imaginario de las ilusiones y desilusiones manifestadas sobre el cuerpo social argentino.

Las imágenes son en su mayoría femeninas, quizás porque Argentina es una mujer, rica, veleidosa, fatal y fracasada.

Dividí la presentación en cuatro módulos o constelaciones. Cada uno de ellos tiene una pieza central, a partir de la cual se organiza un recorrido por otras piezas que se relacionan con ella.

LA ÉPOCA DE LA ILUSIÓN

La Carioca



Una de las piezas centrales de la colección, es *La Carioca* o *Taco rojo* una obra de Jorge de la Vega de 1968. Para ese momento, el grupo de La Nueva Figuración, un grupo mítico de la pintura argentina, que De la Vega conformaba con Macció, Deira y Noé ya se había disuelto.

En 1965, De la Vega ganó una beca para viajar a Estados Unidos. Allí va a residir dos años, estableciéndose entre Nueva York e Ithaca, ya que daba clases en la universidad de Cornell.

Es en Nueva York en donde De la Vega conoce al movimiento Pop,

que estaba tomando forma en esos años. La obra que desarrolla a partir de 1968, entre las que se incluye *Taco Rojo*, está íntimamente ligada a la imagen publicitaria. De la Vega trabaja desde la figuración pero va a silenciar la colorimetría de sus imágenes, usando de ahora en más solo el blanco y el negro. Muchos críticos asimilan esta paleta a la imagen televisiva.

Basándose en el lenguaje publicitario, las obras De la Vega durante esos años van a mostrar la contracara del consumo como locura, deformación y, de esa manera, ponen en duda los valores que desde la publicidad se proponían. El caso más claro, la obra emblemática de este período es *Rompecabezas*, actualmente parte de la colección del museo de arte latinoamericano (Malba).

La Carioca trabaja con los mismos elementos: el blanco y el negro, las formas redondeadas del pop y la referencia a la imagen publicitaria.

La constituyen dos paneles en los que se ve la misma imagen femenina envuelta en su pollera, una como reflejo negativo de la otra.

No hay dudas de que *La Carioca* se integra con facilidad a la imagen internacional vigente en Occidente de ese tiempo.

El viaje a Estados Unidos, de De la Vega también da cuenta de una ilusión de sincronía con el mundo, que Argentina manifestaba los '60.

Argentina, una colonia del fin del mundo, fue uno de los primeros países de Latinoamérica que pudo desarrollar una república democrática con valores occidentales, desde fines del siglo XIX. Quizás esto se deba a la fuerte impronta inmigratoria, necesaria en un país despoblado, a la temprana abolición de la esclavitud, a la pasión por la educación universal y gratuita. Como en todos los procesos históricos, las causas son misteriosas.

También es misteriosa la razón por la cual una sociedad relativamente desarrollada, cae en el peronismo, un derivado del fascismo, que con el paso de los años va transformándose en un típico populismo latinoamericano.

Pero en los '60, el primer populismo argentino ha terminado y renace en la sociedad, la ilusión de revivir el modelo democrático occidental abandonado, que se presenta como una Arcadia o como un Paraíso Perdido.

La Carioca refiere literalmente al cuerpo femenino y al erotismo. Sin ningún tipo de intención realista, el imaginario de la obra hace pensar en el cuerpo como una fantasía, una topografía de placer.

La mujer se ofrece, toda la carga de la pieza se concentra en atributos eróticos casi fetichizados: la cabellera, la sonrisa, los senos, el sexo de la mujer, sus zapatos.

Lo que la rodea es un espacio traslúcido, indefinido, que, sin embargo, remiten a un sillón o un lecho que ha sido borrado o que ya no se puede

recordar y, en cualquier caso, un espacio íntimo.

El cuerpo de la mujer se ha transformado en unas formas onduladas, orgánicas, casi una vegetación flotante. Como cuerpo, es una superficie enteramente entregada al placer, hasta el punto de que las zonas no erotizables, son suprimidas de la imagen.

Destaco además de la obra la propuesta de voyerismo desde la que se sustenta. Casi un peepshow, la mujer no solo se construye desde las imágenes de los pósters de vaudeville, a los que recuerda, sino que la propia estructura de la obra incluye un juego de reflejos, un juego visual, que asimila la obra al tipo de representaciones eróticas que Playboy hizo famosas.

Así, el juego de reflejos y espejos enfatiza la sensación de ensueño e irrealidad.

Pero en *La Carioca* hay una advertencia contra el consumismo, en este caso de lo erótico. La advertencia se expresa en términos de burla o de caricatura.

Veamos sino el modelo de De la Vega :



Untitled, Ohne Titel, 1905/06, pencil on Japanese paper, 37 x 56.3 cm. Private collection. *Erotic Sketchbook*, Gustav Klimt, Editorial Prestel, New York, 2005.

Es interesante en este sentido, revisar una obra de Gustav Klimt, un dibujo, con el que *La Carioca* parece establecer lazos de filiación.

Si bien no hay ningún documento, que permita confirmar que De la Vega se basó en estos dibujos, es muy posible que lo haya hecho. Las similitudes formales son evidentes.

Pero la obra de Klimt transpira erotismo, mientras que la de De la Vega es más que nada burla.



Rogelio Polesello, *Cero*, 1967, acrílico tallado.

Habíamos señalado en *La Carioca* el juego de simetrías como una de las formas de poner en entredicho la realidad y habilitar una zona de fantasías sobre el cuerpo y el erotismo. Ese mismo objetivo tuvieron la serie de juegos ópticos que desarrolló Polesello también durante los últimos años de la década del 60.

A partir de la exposición *Plástica por plásticos* realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes en septiembre 1966, Polesello comenzó a utilizar un elemento innovador para la época proveniente de la industria: el acrílico. Sus bloques de acrílicos tallados con lentes cóncavos y convexos estaban relacionados al diseño ambiental y respondían directamente a la muerte de la pintura.

Pueden pensarse estas lupas y espejos de Polesello como tecnologías de deformación. Quien mirase a través de ellas iba a acceder a una realidad deformada, monstruosa en algunos casos, a la vez que ofrecía su propio cuerpo a una visión transformadora. El efecto es reversible: quien se coloque al frente de ellos para mirar, permite que quien esté del otro lado vea su cuerpo tergiversado. Tecnología fabulosa e imaginativa, los espejos de Polesello, llevan de lleno al cuestionamiento de la mirada, como forma de acceso al conocimiento de la realidad.

Esta zona de la colección, compuesta por obras realizadas cerca de 1968, proponen la posibilidad de cuestionar lo que se ve, y a la vez reinventarlo.

Es una ilusión que vemos en estas obras, pero que fue una ilusión

que sostuvo el imaginario de la década, incluso en lo político. En 1968, contemporáneamente con *La Carioca* y con *Cero*, se produce en Argentina el “Cordobazo”, una movilización de agrupaciones obreras y estudiantiles en la ciudad de Córdoba, donde la juventud se constituye como sujeto político, como en el Mayo Francés o la Primavera de Praga.

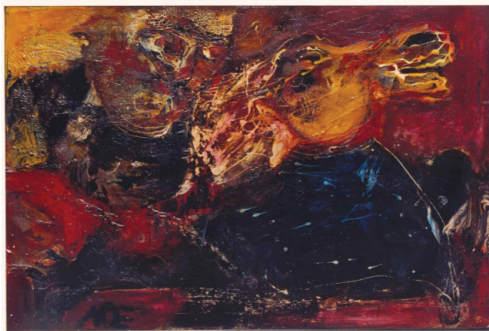
Me interesa remarcar la idea de sincronización y actualización de la década. La posibilidad de que los artistas elijan el pop y el op art como lenguajes, una gramática visual que provenía de Inglaterra y Estados Unidos, se justifica tras la voluntad de actualización de la generación del 60.

Tras el gobierno populista de Perón, y los gobiernos militares que se sucedieron, los '60, significaron la esperanza de que Argentina pueda pensarse, por fuera de la tensión entre populismo y conservadurismo, que había signado la vida política de la década anterior.

Si bien la historia iba a demostrar que esto no era posible, la década respiró al pulso de esta ilusión que significaría la posibilidad de sincronizarse con el resto de Occidente: culturalmente, industrialmente, científicamente.

Los artistas argentinos responden en esa época a los dos movimientos predominantes en Occidente: el POP y el OP ART.

LA VISIÓN ANTICIPATORIA



Luis Felipe Noé. *Hombre animal*, 1960.

Claro que, en el mismo momento, hay artistas que, en vez de revisar la historia argentina buscando el origen de la grandeza, miran hacia atrás y descubren el horror que la constituye. Uno de ellos es Luis Felipe Noé. Compañero de De la Vega en el movimiento de la Nueva Figuración, construye una imagen casi diametralmente opuesta.

Hombre Animal, la pieza que forma parte de mi colección, es una de

las 14 obras con la que Noé dio cuenta en la década del 60 de un pasado de barbarie, sangre y violencia para nuestra historia.

La Serie Federal, tal como se llama el conjunto que incluye esta obra, discurre sobre la guerra civil argentina desde 1835 hasta 1852.

Además de miles de muertos, la experiencia rosista dejó en el país una conciencia marcada de tensión entre valores urbanos y valores del campo, tradiciones intelectuales de elite, versus tradiciones campesinas populares, que encontrarían continuidad, un siglo después, en el ascenso del peronismo. *Hombre animal* muestra una especie de centauro, un hombre al galope sobre su caballo o un caballo que arrastra al hombre a la batalla. Recordemos que con el centauro, los griegos representaban al hombre dominado por el deseo exaltado, que arrastra a la razón. Casi tendiente a la abstracción, la figura se adivina al recortarse por encima de un cielo o espacio que se ha vuelto completamente rojo. La violenta urgencia del jinete se duplica en la urgencia de la pintura, realizada a través de rápidas pinceladas y chorreaduras, como si el pintor no hubiese tenido tiempo de dibujar o de colocar la pintura con pincel. En algunas zonas, incluso, Noé parece haber trabajado con el cabo del pincel, quitando pintura y lacerando el cuadro.

Hombre Animal fue realizada también en la década de 1960, igual que *La Carioca y Cero*, cuando había en la sociedad una ilusión democrática de cambio. Sin embargo, la ilustración de la sangre y el horror, la referencia a lo que el hombre tiene de instinto salvaje y animal, su pulsión por la muerte y la violencia, determinan que esta obra se constituya en un testimonio anticipatorio del horror de los '70, que recuerda aquellas palabras de Benjamin: "no hay documento de cultura, que no sea, al mismo tiempo, uno de barbarie".

LOS '70: LA SEGUNDA GUERRA CIVIL ARGENTINA

The Wedding Cake – Berni



En este conjunto, organizo imágenes que fueron realizadas al mismo tiempo, pero que retratan cada una algún tipo de relación con la ley y la violencia sobre el cuerpo. Veremos en los '70, la violencia sobre el cuerpo social, ejercitada en nombre de la Ley, la división del cuerpo social, la división del cuerpo de los caídos y la de Argentina.

Nadie ignora en Argentina que la del 70 fue una década sangrienta. Luego de una democracia de corte populista, la dictadura militar irrumpe en medio de las luchas armadas que ya teñían a la década de violencia.

Los '70 son el inicio de aquello que Noé previene en *Hombre Animal*. En efecto, la Guerra Fría marcó con su violencia a la sociedad argentina, que en esos años, fue atacada por guerrillas terroristas, como sucedió en otros países sudamericanos. Sin embargo, la violencia de la guerrilla y de la represión, el uso de métodos monstruosos, la cantidad exorbitante de muertos, marca a nuestro país con una seña diferencial. La agresión de la Guerra Fría se multiplicó en función de causas internas, que despertaron con el clarín de la violencia. Así, frente a la ilusión de los 60, los 70 marcan el primer tramo de violento alejamiento de Argentina en relación a la ilusión Occidental.

Para pocos artistas la tensión entre clases sociales fue tan importante como para Antonio Berni. Él mismo defendió siempre el mote de "social" para su pintura, a la que entendía como una de las herramientas con las que podía cambiarse la realidad.

Wedding Cake, junto a otras 57 obras, fue realizada por Antonio Berni durante su estadía desde fines de 1976 hasta 1977 en New York. Esta serie de obras fue expuesta por primera vez en la exposición *The Magic of Every Day Life* en la Galería Bonino. La galería Ruth Benzacar las mostró por primera vez en la Argentina en la exposición «Dos momentos de una mirada» en 1991. Allí se podía ver las escenas de Santiago del Estero, obras realizadas en los 50, y las obras de su último período (1975-1980). El contraste entre las dos series es notable: quien tenga en mente las obras de los años 30 de Berni, en donde se basaba en fotografías de los diarios para realizar esos enormes cuadros que aspiraban al muralismo, encontrará en esta imagen un Berni que parece estar jugando, otra vez, con la línea y los colores planos del pop.

La obra pertenece además, a una serie con la que Berni vuelve a pintar luego de haber, experimentado sobre sus xilocollagesrevieles, uno de los cuales ganaría en la bienal de Venecia el gran premio al grabado, y en los que desarrolla la figura de Juanito Laguna; y Ramona, con los monstruos, unos grandes objetos realizados con deshechos, en los que pergeñó los sueños y deseos de Ramona Montiel, una coquette tan pobre como Juanito.

Desde *Wedding Cake*, Berni abordará los temas políticos desde otra perspectiva. Berni ya no se dirigirá a temas de la agenda política de

manera directa, aunque ellos están por debajo de las imágenes que trabaja. Para simplificarlo, Berni ya no se ocupará la pobreza inexplicable de Argentina, como lo hizo en *Juanito y Ramona*, ahora intentará indagar sobre las causas.

Aquí, por ejemplo, parece estar imaginando la fotografía de casamiento de una pareja. A la imagen la sobrevuela un guiño ácido. La pobre chica que, como la torta, es ofrecida a un marido gris y a su suegra ante la vista impávida de una chusma que los devora con ojos llenos de avidez y malicia. El contraste entre el color y la grisalla, subraya la tensión de procedencias: la chica rubia y blanca está siendo ofrecida a un hombre gris, que toma del brazo a su madre. Su traje arrugado, la flaqueza y nerviosismo de sus manos y, sobre todo, el vestido de su madre, hacen pensar que se trata de un universo social completamente diferente al del exceso de la fiesta. El hombre parece ser un parvenu, o alguien cuyo pasado socioeconómico, es mucho más humilde que el de su mujer. Así, la mujer vuelve a ser un objeto de deseo, pero aquí no de deseo sexual explícitamente, sino más bien de deseo de ascenso social. Como unidad hacia el futuro, la pareja marca la tensión irresoluble entre esos dos orígenes.

Cul-de-sac argentino, la obra vuelve a poner en primer plano la violencia entre proyectos políticos cuyo matrimonio no puede aspirar si no a la farsa.



Basta comparar la imagen de la novia de *Wedding Cake*, con cualquiera de los dibujos que Berni realizó durante la década del 60 sobre sus modelos, para que la rubia se nos aparezca con la rigidez de un muñeco de torta.

Lejos quedaron, las formas ondulantes, la desnudez explícita que presenta un mundo erótico desordenado, caótico, donde el cuerpo pierden muchas veces la forma humana.

Por el contrario, la rubia de *Wedding Cake* se ofrece al casamiento casi como un sacrificio: hay leyes que están operando sobre ese cuerpo. No sólo es un cuerpo que está entrando al mundo de la ley matrimonial, sino que también está entrando a una economía de lo erótico. Así, los senos turgentes de la rubia se alcanzan a ver detrás de su vestido, pero son contenidos y ordenados por éste. Con el matrimonio, su cuerpo

será de ahora en más del marido y de la maternidad. La simetría de sus formas, el blanco casi total, la verticalidad de su figura que la asimila a la torta, proponen una fotografía de un cuerpo ya no pensado desde el placer, sino ofrecido a la economía doméstica y social.

Wedding Cake es un cuadro de transición, en la pintura de Berni, en la pintura argentina y de algún modo representa esa transición terrible de la década del '70. Es una imagen Pop, pero el contenido no es Pop. La evocación internacional de su técnica, no se corresponde con la narración dramática, profundamente local. ¿*Wedding Cake* representa la farsa de una Argentina del desencuentro, adónde hay dos bandos irreconciliables? Como se resolverá la diferencia abismal? ¿Con la guerra?

Wedding Cake marca un punto de inflexión desde el cual Argentina ya no será la misma.



Me interesa poner en relación la obra de Berni con esta de Samer Makarius. La relación puede parecer caprichosa.

Después de todo, la primera se trata de una pintura y esta es una fotografía, la primera trabaja desde cánones estrictamente figurativos dentro de un programa social y ésta confunde figuración y abstracción dentro de un relato bíblico, sin embargo, en las dos aparece de manera contundente y sacrificial la relación de los cuerpos con la ley.

En *Wedding Cake*, el cuerpo de la mujer se sacrifica a la ley del matrimonio. Aquí, se representa el sacrificio que Dios le pide a Abraham de su hijo Isaac, es decir, la sumisión de Abraham a la voluntad de Dios.

La Obra participó de la mítica muestra "Otra Figuración", en donde se conformó el grupo de la Nueva Figuración que nombramos ya, porque De la Vega y Noé fueron miembros. Si bien luego Makarius no seguirá dentro del grupo, su participación dio cuenta de una zona de experimentación sobre el soporte fotográfico, que lo convierten en uno

de los artistas más interesantes y desconocidos de la década.

El artista describe la obra de esta manera: "Se trata de dibujos sobre un soporte transparente de los cuales se pueden hacer copias y ampliaciones sobre papel fotográfico. El nombre dado a este procedimiento y a las obras resultantes fue "cliche verres" (negativo vidrio). Desde el invento del procedimiento, hace ya siglo y medio, fueron muchos quienes los usaron, entre ellos Paul Klee. A las proyecciones y los cliche-verre al producirlas las llame PROYECTOGRAMAS por otra razón: no es forzosamente necesario hacer copias sobre papel. Con simplemente proyectarlas sobre pantallas, usando los cliche-verre como diapositivas, se logran cuadros lumínicos, muy parecidos en efecto y brillo a las vidrieras de colores: los "vitraux".

La intención del "vitraux" no puede estar más alejada del "efecto vidriera" que aparece en varias de las obras de Berni del período pop. Sin embargo, la aparición del drama y del sacrificio a partir de la imposición de una ley se repite en los dos casos, con consecuencias violentas sobre los cuerpos que la padecen.

El cuerpo como objeto de la ley es una temática elocuente en la pintura argentina y también en la pintura universal. En este caso, Isaac es un ejemplo de un cuerpo que es sujeto a la vez de la ley paterna y la ley divina. En la obra puede verse el drama de Abraham, en el que estas dos leyes entran en disputa. En efecto, dos leyes se disputan a Isaac, según una debe vivir, según la otra, debe morir y triunfa la primera.

También hay dos leyes que se disputan a Argentina. ¿Cuál prevalecerá?



Rómulo Macció. *Figuras*, 1973.

Quizás la obra más dramática y elocuente para dar cuenta de los '70 en Argentina, sea "Figuras", de Rómulo Macció.

Él también formó parte del movimiento de la Nueva Figuración a mediados de los 60, pero ya a principios de la década del 70, había dejado atrás la tendencia a la abstracción de sus obras anteriores, para realizar una serie de figuras, espectros definidos solo por sus contornos, que se recortan sobre un fondo pedregoso. Las obras podrían describirse como la vista cenital a una tumba. Realizada durante la estadía de Macció en París, esta serie siempre fue descripta en términos eróticos, como la danza de un cuerpo femenino y masculino.

O como una evocación del mito bíblico de la creación de Eva, que se desprende de Adán o también como el principio masculino y femenino que conviven. Y sin embargo, ¿esos cuerpos descarnados no parecen más un apilamiento desprolijo de cadáveres que una posición tántrica? ¿Quiénes son estas formas? Detrás del anonimato de esas siluetas, detrás de ese quiebre de cervicales, resuena toda la violencia de la que la década fue capaz y que se expresa, más hondamente que en cualquier otra de sus manifestaciones, en las figuras de los desaparecidos.

Macció creaba una imagen propia para la Argentina que convive con la Guerra Fría. Puede pensarse, de hecho, que una de las expresiones de la Guerra Fría en Argentina son justamente los miles de muertos-desaparecidos que se produjeron en la década del 70.

De esta manera, vuelve a plantearse el regreso de la barbarie. Argentina se nos aparece, en la década, más parecida al tenebroso *Hombre-animal* de Noé que a sensual *Carioca* de De la Vega.

ILUSIÓN Y DESILUSIÓN: LOS '80



Luis Felipe Noé. *Situación Límite*, 1985

Traigo a colación otra obra, de Luis Felipe Noé. Fue realizada más de veinte años después que *Hombre-animal*, en 1985, ya en los albores de la consolidación democrática argentina. En el borde inferior de la

obra, Noé escribe: “Mi querida no me olvides”. Frente a un paisaje caótico, una geografía que tiene mucho de selva y mucho de pesadilla, un hombre parece querer escapar de un acontecimiento que se imagina terrible y violento.

El perfil de la montaña derecha parece una cara. Hay un pájaro – monstruo sobre la derecha.

Creo que es una obra, que nos sitúa muy bien en el clima de ingreso a los ‘80 un tránsito precavido, que reflexiona y atemorizado por el pasado, se pregunta.

Allí está ese sujeto atemorizado, perseguido por las almas o por un espectro invisible, como Dante al salir del Purgatorio, cuando Virgilio ya no lo puede acompañar. El título es elocuente: *Situación límite*. Porque, ¿qué hay después del límite? ¿Lo desmesurado? ¿El caos? ¿Son los 70 la situación límite de la Argentina, la década bisagra que divide al territorio como una montaña? ¿Es el límite de la Ley lo que atravesamos en los 70? ¿Allí adonde se cruzan los perseguidos, los aterrorizados por las bombas, los fugitivos de los militares, los muertos por el terrorismo y los desaparecidos? ¿Es ese el límite arrasado el que evoca Noé? ¿Nos pide que reflexionemos sobre el terror?

¿Y esa dedicatoria, que convierte al cuadro casi en una carta? ¿Es a una mujer que dejamos todavía en la plenitud del amor? ¿Es la Argentina de ensueño que nos ha abandonado y que no volverá?

Coincidentemente, a partir de allí la imagen del cuerpo aparecerá distorsionada por la miseria, por la división, la enajenación o la banalidad. Como nuestra democracia, arruinada por el populismo y la corrupción.

Suárez – Serie Matadero



La del Cabaret, 1980, óleo y acrílico sobre papel, 152 x 146 cm



Contorsionista con lampalagua amaestrada, 1981-85, óleo y acrílico sobre papel. 152 x 146 cm

Década infame, los 80s marcan con su derrotero el sin sabor de la promesa incumplida. Se inicia con el entusiasmo del regreso a la democracia en 1983, y se cierra con el desencanto de la bancarrota en 1989. Sus últimos años arrastran a Argentina, a una crisis económica que se convertirá en cíclica y en ese sentido, puede pensarse como el primer final amargo de la economía populista en democracia.

Obras realizadas en la década del 80, las pinturas en donde Pablo Suárez retrata a una mujer que trabajaba en un cabaret de Mataderos ponen el acento, como varias de las obras de Berni, en un cuerpo percutido, un cuerpo marcado por su pertenencia a los márgenes sociales de la prostitución y a los márgenes geográficos de la ciudad y la circulación del deseo. Coinciden entonces con el regreso de la Democracia, pero lejos del festejo, muestran imágenes de alienación, de pobreza y de locura, locales, lejos, muy lejos del contexto del arte visual de la época.

Suárez vivió en Mataderos desde 1980 a 1985. Espacio periférico de la ciudad de Buenos Aires, sur geográfico casi cayéndose a la provincia, barrio de fábricas y trabajadores que durante el proceso de desindustrialización que sufrió la Argentina a partir de fines de los 70, fue convirtiéndose en un enclave de desocupados y marginales. Mataderos representa a una de las zonas más pobres de la ciudad. Las obras de dicha etapa son dibujos y pinturas que retratan personajes del barrio. Si bien la mirada es a veces compasiva, Suárez no deja de representarlos satíricamente. El artista Roberto Jacoby los describió así: "Estos cuadros refieren casi siempre una ambición -vencer el azar o a otro hombre, ganar una carrera, brindar un espectáculo, conquistar el amor, cantar- pero manifestada en escala ínfima; se trata de la peor carrera del cinturón conurbano, del último varieté, de un bar rantifuso, de la mala muerte. Poco o nada. Litote."

En la primera imagen, vemos a una mujer desnuda contra un fondo negro, posiblemente un telón de algún espectáculo erótico. Ilumina su cuerpo una luz violeta desigual que hace pensar en los focos dirigidos de los escenarios. Allí, desnuda y con las luces enfocando su cuerpo exhibido, el rostro se le deforma en una mueca animal. En principio, podría pensarse en la deformación del deseo erótico animalizando los rasgos, pero aquí el clima satírico es mayor que cualquier clima erótico, y no puede dejar de pensarse que la animalización es más la parodia del erotismo que la bailarina intenta conseguir excediéndose con su maquillaje.

En otra de las imágenes, posiblemente la misma bailarina realiza un número de contorsionismo junto a una víbora. La animalización de la figura aquí está evidenciada, por el contrapeso que se establece con la propia víbora. Otra vez la desnudez, remite menos al erotismo que a la fragilidad o al desamparo. En principio, porque el cuerpo está expuesto

y no permite develar ningún misterio. Luego porque, sin ningún tipo de embellecimiento, la relación de las piruetas y contorsiones de la bailarina se relacionan más con el ámbito del trabajo, de lo necesario, que con el mundo del exceso y la gratuidad desde la que el erotismo se construye. El cuerpo flaco, doblado y consumido hace pensar en un cuerpo con historias de peso, un cuerpo que ha sobrevivido al trabajo, a la rutina, a la pobreza y a la violencia de la vida.

Se ha perdido cualquier relación con Occidente, Argentina se refugia en su pequeño mundo. Las imágenes de Suárez remiten hacia adentro, con una sátira violenta, representa estos personajes del suburbio tan pobres como la imagen.

¿La imagen degradada por la pobreza y la ironía es la frustración de Suarez por una sociedad que no cesa de caer? ¿Porque al renacer la democracia en los '80, sugen estas imágenes de desilusión y caída?



Juan José Cambre. *The Crack Up*, 1987.
Carbonilla sobre tela cruda. 115 x 145 cm.

El título de la novela de Scott Fitzgerald marca esta obra de Cambre. *Crack Up* termina con una afirmación tenebrosa: "Toda vida es un proceso de derrumbe".

Cambre empezó a realizar en 1987 un fichero de ideas plásticas: recogió todos los papeles distribuidos por su taller, bolsillos y cajones, y se dedicó, paciente, a copiarlos.

Las obras resultantes se muestran en la exposición en galería Jacques Martínez: una serie de trabajos que llevan palabras escritas como *tea rose*, *dudosamente*, *vagamente*, etc. Concentrados en el tema de la mirada, en estas obras los ojos de los personajes suelen transformarse en caras que producen más rostros y más ojos, en una especie de génesis de imagen ilimitada.

La obra parece inacabada, como si se tratasen de rápidos esbozos o

bocetos. Y en ella puede leerse la complejidad de pensar una representación humana que no sea fragmentada y rizomática. Casi un retrato de un neurótico, la imagen *The Crack Up* está atravesada por una cantidad de miradas que a veces parecen volver y lastimar el rostro como una flecha, otras vez necesitan conectar con el exterior de la propia fisonomía.

Un hombre que contiene a muchos hombres, una silueta que se sobreimprime sobre un perfil, la imposibilidad de lograr una percepción unívoca de la identidad y la desestabilidad que parece provocar son patentes en el trabajo de Cambre. En este sentido, si la mirada masculina constituye a la mujer de Suárez, aquí la mirada parece retroproyectarse hacia el interior del sujeto y ponerlo en duda. Este sujeto está tan imposibilitado de reunirse que no puede construir su cuerpo, aun cuando realiza intentos voluntariosos y lacerantes para hacerlo.

¿Cuál es la pregunta de esta mirada, que se inquiere a sí misma, sin ni siquiera saber si existe? ¿Hay en ella una referencia a la sociedad que no encuentra su identidad?



José Garófalo. *Anarquista*, 1985.
Mixta sobre papel entelado. 210 x 47 cm

La obra de Garófalo, se remite a un decapitamiento, y de algún modo evoca las salvajes guerras civiles argentinas del siglo XIX.

La obra parece haber sido realizada en dos momentos: sobre un papel, Garófalo pintó tres zonas de color casi como una bandera, negro, rojo, negro, dejando entrever entre ellos el soporte. Luego, con blanco, sobreimpriéndolo a las franjas de color, el dibujo de un rostro que, por su posición ligeramente diagonal y el óvalo imperfecto de la boca, remite a la obra paradigmática del expresionismo: *El Grito* de Edvard Munch. A través de la inclusión del rostro y del grito, el rojo de la bandera, que se ensancha hacia la base, podría ser leído como sangre.

Puede verse en ella la rapidez y urgencia de la realización, que le otorga cierto aire de "inacabado", que se verifica en varias obras de los años 80s y del llamado "regreso a la pintura". Aquí también aparece la imposibilidad del cuerpo: fragmentación máxima, no hay una cabeza cortada que permita imaginar un cuerpo por detrás, sino una cabeza flotante que se sostiene sobre un hilo de sangre. Como en la obra de Cambre, se trata de un cuerpo encerrado en sí mismo, cuyo contacto con el mundo es doloroso. Lo que se construye por detrás del rostro, las franjas negras y rojas, no es otra cosa que una bandera anarquista. Pensada en el contexto de los años 80s, es una obra perturbadora: allí está la muerte política, pero trabajada desde un terreno anacrónico, es decir, desde las luchas anarquistas que en Argentina se produjeron a principios del siglo XX.

La identidad política, que en la década del 60 podía representar a un sujeto, darle una identidad, en la obra de Garófalo no alcanza a constituir más que un grito. La superposición de las imágenes, que no integra, deja además un hiato entre la representación política y el cuerpo ausente.

En el caso de la obra de Garófalo, la política es directamente violencia y muerte.



Cambre-Kuitca, *Composición*, 1984.

Cabría preguntarse por qué, si empieza la Democracia, las imágenes que nos dejan los 80 son lacerantes. ¿Por qué no hay imágenes de ilusión? Es cierto que mucho de la explosión más vitalista de la época se ve más ajustadamente en las performances o incluso en el rock, pero cualquiera de esas expresiones son melancólicas, ni bien las ponemos en relación con imágenes de los años 60. Me pregunto si la guerra civil no fue un proceso demasiado doloroso, un quiebre que no pudo borrar la esperanza

democrática. O quizás, las imágenes, como memoria contraperiodística, no pudieron sino pensar la pobreza desde la que volvíamos a arrancar. El derrumbe del que habla Fitzgerald, y que se leyó en esos años, sea quizás el de nuestro país.

En esta pieza, realizada a dos manos por Guillermo Kuitca y Juan José Cambre, vuelve a aparecer, como en la obra de Noé, un estado pesadillezco. Y también un estado de observación. Alguien duerme, y más atrás, un par de ojos ocultos tras una máscara lo observa. Pero, ¿quién sueña? ¿Y quién lo observa?

¿Es quizás un diablo fáustico quien observa? ¿Podemos pensar con esta obra que cuando Argentina pierde su ideal ilustrado, su Arcadia democrática, realiza un pacto con el Diablo? Quizás sea ese pacto entre el materialismo mefistofélico y la Ilustración lo que desgarrar “las entrañas de un noble pueblo”, al decir de Sarmiento. Me pregunto si aquí no vuelve a jugarse la oposición entre civilización y barbarie, la capacidad que tenga o haya tenido Argentina en purgar esos demonios que la persiguen desde sus inicios como Nación moderna.

Los '90 CONSUMO Y POPULISMO

Maresca se entrega – Todo destino



Liliana Maresca. *Maresca se entrega, todo destino*, 1993.

Siguiendo el relato histórico, la crisis económica con la que finaliza la década del 80, deja a los 90 en las puertas de un nuevo ciclo.

La asunción de Menem por elecciones en 1989 marca la prevalencia del sistema democrático, pero, a lo largo de la década, será evidente que no se trata más que de una democracia aparente, que ha perdido materialidad y capacidad para llevar adelante proyectos de escala social. La espectacularización de la política se hace explícita, y, en medio de

una corrupción profunda y estructural, los gobiernos democráticos no parecen más que un poder gubernamental erigido y sostenido en pos de digitar al próximo.

La “sociedad del espectáculo” de la que hablaba Debord se va a hacer real y se materializa en el discurso publicitario y del marketing modelando toda la vida pública.

Aparece la sociedad de consumo, montada sobre artificios monetarios que van a generar un falso escenario de riqueza que se mueve al compás del endeudamiento. El final será la crisis financiera más importante de la historia argentina.

La siguiente pieza es elocuente en relación con las transformaciones de la representación del cuerpo que toman forma en la década del 90.

La pieza es una serie de fotografías realizadas por Alejandro Kuropatwa, un artista conocido en el medio de la publicidad por sus trabajos para la marca de cosméticos de su familia.

Se trata de un desnudo, un striptease, en donde la escultora Liliana Maresca posa para la cámara en diferentes posiciones relacionadas con la fotografía erótica.

Estas imágenes fueron además publicadas como reportaje dentro de la revista *El Libertino*, un mensuario de relatos eróticos.

Además del texto, igual al que se usa en Buenos Aires en los avisos publicitarios inmobiliarios, se publica el teléfono de la artista.

Según contaba Maresca, después de la publicación recibió más de 300 llamados telefónicos y se encontró con cuatro de las personas que se comunicaron con ella.

Así como en Suárez el cuerpo estaba atravesado por la lógica del universo de la pobreza y la descomposición social, las imágenes de Maresca se componen a través de la lógica del consumo.

La referencia a la fotografía publicitaria es evidente. Sobre el sinfín, como si fuese un producto, descontextualizado de cualquier referencia, se coloca Maresca.

La serie de catorce imágenes, diferentes pero iguales, la subsumen también dentro de la lógica de la producción seriada del consumo.

La leyenda “Todo destino, más allá de la promesa erótica, iguala su cuerpo a una propiedad inmobiliaria.

La obra se coloca en una posición radical en cuanto a las políticas del cuerpo: una mujer, tradicionalmente el objeto erótico o del comercio sexual, se ofrece ella misma como mercancía.

Así, en este gesto de voluntad, reaparece la posibilidad de recuperar decisión sobre su propio cuerpo y su sexualidad incluso a través de la prostitución.

Dueña de su propio cuerpo, puede ofrecerlo a quien decida, incluso a ella misma, conservando su autonomía.

Maresca entrega su cuerpo para consumir, Igual que la sociedad populista entrega su cuerpo al poder, también para consumir.



Carlos Gorriarena. *Vidriera*, 1999.
Acrílico y arena sobre tela. 175 x 15 cm

La obra de Carlos Gorriarena, realizada cinco años después que la de Maresca, vuelve a poner el acento sobre el cuerpo entendido como producto. La obra forma parte de una serie en la que Gorriarena se concentra en el mundo de la moda y de las modelos, a quienes entiende en principio como una forma de la banalidad que rodea la vida pública. Intensamente politizada, la obra de Gorriarena de esta serie propone que el mundo de la indumentaria no es simplemente una vanidad femenina, si no que una forma femenina de mostrar y ejercer poder.

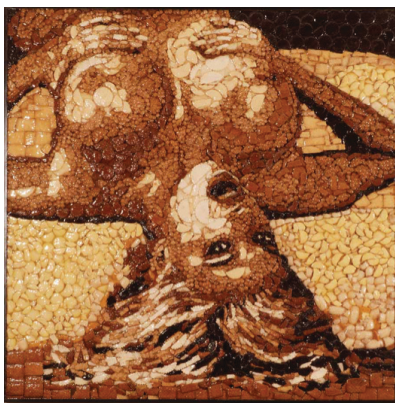
Es interesante notar que el poder aquí no se ejerce en términos eróticos, sino políticos. Como la obra de Maresca, *Vidriera* alude directamente a la imagen publicitaria. El personaje femenino se encuentra en una incómoda pose de seducción, sobre un sillón que le compite en importancia dentro de la imagen. Es interesante en este punto notar, otra vez, que el poder de esta mujer se construye en tanto y en cuanto puede ser ella misma mercancía. No solo la ropa que lleva puesta, si no su propio cuerpo.

En una época que, también en la Argentina, se estaba viviendo el traspaso de una economía capitalista a una postcapitalista, en donde ya el trabajo no es simplemente lo que se realiza en una fábrica sino que atañe e invade todos los niveles de la vida, no es casual que el cuerpo empiece a pensarse en términos de mercancía, no ya sexual solamente, sino también como modelo de belleza o de poder al que se debe aspirar o poseer, una mercancía que exige esfuerzos y artificialidades porque está siempre al borde de la devaluación.

La obra de Carlos Gorriarena, realizada cinco años después que la

de Maresca, vuelve a poner el acento sobre el cuerpo entendido como producto.

Pero *Vidriera* está un paso más allá de Maresca. El poder aquí no se ejerce en términos eróticos, sino políticos. Maresca se independiza a partir del “poder” de la prostitución. Es independencia económica. Vidriera es una mujer que ejerce el poder desde la seducción.



Mondongo. *Big tits pornstar fucking hard*, 2004.
Galletitas dulces sobre Madera, 120 X 120 cm.

Dos décadas después de *Maresca Se Entrega. Todo Destino*, la industria del cuerpo y la imposibilidad de pensar nuestros cuerpos por fuera de la idea de mercancía está consumada.

En sus trabajos, Mondongo toma fotografías de sitios pornográficos y las reproduce a gran escala, en collage realizados con elementos comestibles, en este caso, galletitas dulces.

En esos sitios pornográficos los cuerpos están catalogados según sus atributos físicos y sus tamaños: pelirrojas, mujeres mayores de cuarenta, consenos pequeños, etc. el catálogo de cuerpos es variado y el consumidor puede elegir el que más se adecue a sus preferencias.

Idealmente perfectos, más que de la pornografía, la serie de Mondongo pone en primer plano hasta qué punto el cuerpo es un producto.

Como un auto de alta gama o cualquier mercancía, no sólo pueden elegirse los atributos sexuales que preferimos en nuestra compañera, sino también que pueden elegirse para armar nuestro propio cuerpo.

Así, las galletitas funcionan de la misma manera que los anuncios que fragmentan los cuerpos en porciones más pequeñas e intercambiables: la boca de Angelina Jolie, las piernas de Julia Roberts, etc.

Como una especie de Frankenstein, nuestros cuerpos pueden armarse según nuestro deseo y, de esta manera, nuestros atributos y relación con

la juventud ya no solo da cuenta de componentes biológicos sino y sobre todo, de nuestra capacidad de compra.

Por otro lado, el deseo erótico en la obra de Mondongo, como en la publicidad, aparece sublimado por la propia imagen.

Es decir: en la obra de Maresca el cuerpo era el producto que se exhibía en pos de una experiencia, la prostitución, (el encuentro con ella, posibilitado por el número de teléfono que Maresca incluía), en la obra de Mondongo, como en Playboy, basta la imagen. No hay experiencia, la experiencia es la imagen. El cuerpo se ha convertido en simple representación para consumo audiovisual.

Pero ya no hay espacio para las ilusiones, porque si las ilusiones provienen del deseo íntimo y lo proyectan hacia el futuro, lo que produce la sociedad de consumo es un encantamiento de lo inmediato, casi un truco de magia: todos gozan y consumen mientras se hunden, mientras se destroza la industria y mientras miles de personas son arrastradas a la pobreza y a la desocupación. El resultado del engatusamiento fue, en una actualización del bucle helicoidal, la explosión en 2001 de una nueva crisis populista.

Palabras Finales.

A veces, cuando reviso mi colección, veo la progresiva separación entre imagen y palabra, entre la ilusión y el camino, entre el origen y el destino.

Pienso también en la trayectoria helicoidal de Argentina, signada por ciclos de ilusión democrática, esfuerzos por acceder al ideal de la democracia occidental, y en las desilusiones que traen consigo las democracias populistas con sus finales de crisis política y económica. De estas crisis se sale, siempre, otra vez protegidos y empoderados por la ilusión democrática de la igualdad social y la libertad, pero es un vértice que desciende, y en donde siempre volvemos a empezar desde más abajo.

Hemos recorrido las imágenes del cuerpo de la historia reciente de Argentina. Pese a la cultura inmigratoria del origen, que marcó a fuego nuestros ideales, en algún lugar, en algún momento misterioso se perdió el rumbo y todavía no se encuentra. Las imágenes reflejan el progresivo alejamiento del ideal, la pregunta que inquiere si alguna vez pertenecemos de verdad a ese ideal, “el recuerdo de haber sido y el dolor de ya no ser”. El puñado de piezas que presenté marcan, desde mi punto de vista, la paulatina transformación de la imagen compartida con Occidente de los 60, la división y dolorosa alienación de las imágenes de la guerra de los 70, la pérdida completa de la ilusión en los 80, de una sociedad que, en los 90 como Maresca, se “Entrega para Todo Destino”.

De la Vega se dirige al mundo, Berni muestra la división, Macció a

los desaparecidos y al terrorismo, Noé llama a su Argentina olvidada, “mi querida, no me olvides,” Suárez al encierro y la pobreza y Maresca se entrega “para todo destino”.

¿Porque se perdió el rumbo? ¿En qué momento misterioso?



Matías Duville. *Death clock*, 2011. De la serie “Una larga noche”.
Acrílico sobre conglomerado. 244 x 488 cm.

Hace cuatro años, un artista muy joven realizó esta pieza. Se trata de un paisaje montañoso, con un lago, muy parecido al paisaje del que escapaba la figura de Noé. Sin embargo, varias cosas han cambiado: quien pinta mira el paisaje desde una posición relajada y estable, sin la urgencia de la huida.

Ha llegado también a un pico, puede mirar con distancia el paisaje que lo cautiva. Es una posición plácida, casi de encantamiento y paz.

El cataclismo parece haber pasado, aunque ha dejado tras de sí una lluvia que lastima la propia imagen.

Quien la ve, debe recomponerla, aceptando a su vez que ha sido devastada. Por sobre los picos, por detrás de los resquebrajamientos y faltantes, la noche va perdiendo fuerza, la claridad del día parece arrastrarla por fuera de la imagen.

Me pregunto si habrá todavía un giro de la historia para Argentina, esta mujer vanidosa, incapaz y veleidosa, que causa tanto dolor a su paso por la Historia.

Permítanme que recuerde a Pandora y a Epimeteo, que con su imprudencia abrieron la famosa caja y sembraron a la Tierra con todos los males. Pero Hesíodo nos dice, que en el fondo de la caja quedó la esperanza.

Aceptemos que lo glorioso de la esperanza es que no tiene fundamento.

JOAQUÍN TORRES-GARCÍA'S CREATIVE PARADOX*

Karen Grimson

The Museum of Modern Art, New York

When Joaquín Torres-García returned to his native Uruguay in 1934, he was almost 60 years old and had lived abroad for more than 40 years. During the first years of his American relocation, before he became the referential Master at Taller Torres-García, he founded and directed the Asociación de Arte Constructivo, the acronym for which—AAC—appears signed on most of his paintings from 1935 to 1938. During these years Torres-García created a series of black-and-white abstract paintings that constitute one of the most striking repertoires of synthetic abstraction ever produced in the Americas (Fig 1). Recently on view in MoMA's sixth-floor galleries as part of the retrospective *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern*, a group of 10 paintings from this corpus were anchored by the monumental *Estructura abstracta tubular* (*Abstract tubular structure*) (1937), a remarkable loan from Museo de Bellas Artes in Caracas, Venezuela. (Fig. 2)

*Originally published on MoMA's Inside/Out blog on January 16, 2016: http://www.moma.org/explore/inside_out/2016/01/13/joaquin-torres-garcias-creative-paradox



Fig. 1

Installation view of *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* at The Museum of Modern Art, New York (October 25, 2015–February 15, 2016). Photo by Jonathan Muzikar. © 2016 The Museum of Modern Art, New York



Fig. 2

Installation view of *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* at The Museum of Modern Art, New York (October 25, 2015–February 15, 2016). Photo by Jonathan Muzikar. © 2016 The Museum of Modern Art, New York

This startling work, arguably the largest abstract painting ever made by Torres-García, has the dimensions and visual texture characteristic of a mural painting. Closer examination, however, reveals that the large canvas' sandy surface is not due to the technique of fresco painting (which Torres-García mastered since his early years as official painter of Catalonia's Commonwealth), but rather to the use of mixed pictorial media that includes pigments, binder, and gesso. In collaboration with Museo de Bellas Artes, Caracas, and Fundación Museos Nacionales in Venezuela, MoMA's painting conservator Anny Aviram organized a workshop focusing on the condition and restoration of this work. What they discovered made curators and collection specialists reconsider what was first deemed a fragile condition. (Fig. 3)

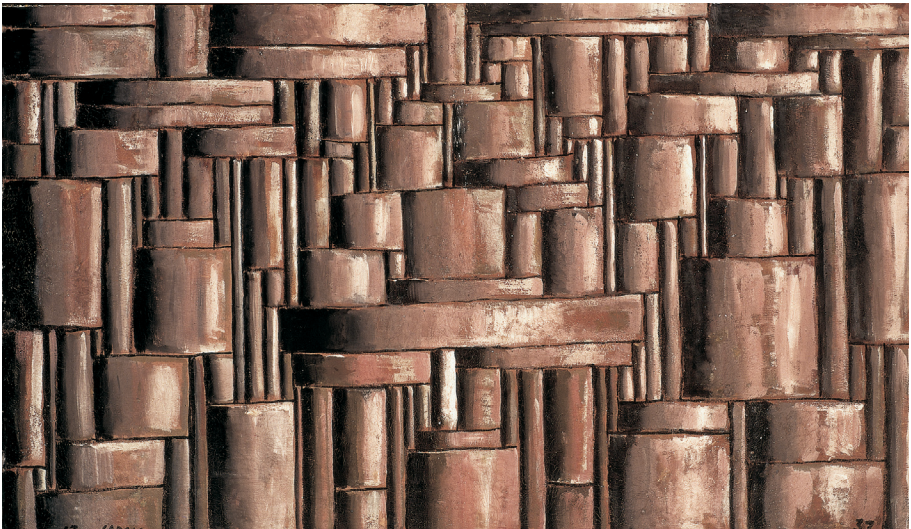


Fig. 3

Joaquín Torres-García (Uruguayan. 1874–1949). *Estructura abstracta tubular* (*Abstract tubular structure*). 1937. Mixed media on canvas, 46 1/4 x 78 3/4" (117.5 x 200 cm). Colección Fundación Museos Nacionales – Museo de Bellas Artes, Caracas. © Sucesión Joaquín Torres-García, Montevideo 2016

When Torres-García painted this work in 1937, he prepared his materials by mixing in the pigment and binder with gesso. The sandy texture of the latter wasn't thoroughly mixed in before it was applied to the surface of the canvas, allowing for lumps to settle on the canvas as this was painted over. Shortly thereafter, as the painting dried, the air in these lumps popped and produced fractures on the pictorial surface. Conservation specialists refer to these incisions as "drying-cracks,"

meaning that the rupture is not a consequence of possible degeneration in the condition of the painting, but rather a mark that is present since the work's early stages.

Understanding these drying-cracks as built-in, constitutional marks sheds significant insight on the artist's intention. An experimented painter, Torres-García was well aware of the consequences of mixing in gesso and applying lumpy media onto a canvas. In doing so and expecting cracks to emerge, he was intentionally giving the painting an aged appearance. An absolutely modern work in its abstract form and grid-based construction, *Estructura abstracta tubular* is at the same time a matured ruin, subjected to the patina of time. Oblivious to the modern messianic fascination with progress typical of early 20th-century artists, Torres-García's modernizing visions were instead heavily rooted in antiquity and the ancestral. This fascination with an unreachable past found expression, not only in his subject matter—telluric deities, pre-Columbian America—but also in his preference for rough finishes and precarious constructions. This dichotomic interest in the modern and the ancient, both the time of the avant-garde and the erosion of temporality, is a central narrative of the current exhibition.

To think of Torres-García as an arcadian modern master is an idea that finds scientific grounds in the close study and analysis of works such as *Estructura abstracta tubular* (Fig. 4). The close collaboration and reciprocal influences between curatorial and conservation agents—between the artwork's exegesis and its scientific observations—underlie an exhibition's motivations and enables new scholarship. Interdisciplinary efforts such as this one are the backbone of healthy collecting and exhibiting institutions. The ability to exhibit this work at MoMA, alongside related works from the same period, owes much to this interdisciplinary and cross-institutional collaboration.



Fig. 4

Installation view of *Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern* at The Museum of Modern Art, New York (October 25, 2015–February 15, 2016). Photo: Jonathan Muzikar. © 2016 The Museum of Modern Art, New York

NOTAS

LA VEZ QUE BORGES CONOCIÓ A ILYÁ PRIGOGINE

Yandrey Lay

No se deje engañar por el título, es apenas un gancho sensacionalista que he utilizado para atraer su atención. Borges y Prigogine nunca se conocieron. Sin embargo, pudieron haberse encontrado en 1968 cuando Prigogine trabajaba como catedrático de física e ingeniería química en la Universidad de Texas. Ese año Borges pronunció en Austin una célebre conferencia sobre Cervantes donde afirmó que el Quijote era un personaje literario que uno podía llamar amigo, cosa que no ocurría con Beowulf, ni Agamenón, ni con el príncipe Hamlet.

Era la segunda visita del escritor argentino a la capital de Texas. La primera, en 1961, la hizo acompañado de su madre, Leonor Acevedo. En esa ocasión Borges quedó tan impresionado con los Estados Unidos que le pareció había descubierto América. Se asombró al escuchar que en Austin los obreros cavaban zanjas mientras hablaban el inglés, un idioma que él creía destinado a fines mayores. El escritor tenía 62 años y ya se consideraba un viejo. Años después, en una entrevista de Mario Goloboff, afirmó que en esa visita los profesores de la universidad local lo tomaron en serio porque se trataba de un poeta ciego, coincidencia que lo emparentaba con Milton y Homero.

También hubieran coincidido en Estocolmo durante la entrega de los premios Nobel de 1977. Ilyá Prigogine lo recibió en Química por su investigación sobre los sistemas alejados del equilibrio. Cuenta Emir Rodríguez Monegal que Jorge Luis Borges estaba punteando en los escrutinios junto al poeta español Vicente Aleixandre. Entonces decidió

hacer una visita a Chile invitado por el dictador Augusto Pinochet, y este hecho, al parecer simple, provocó que fuera excluido de los listines, no solo en esa ocasión, sino para siempre. El autor de *Ficciones* lo tomó con estoicismo, a veces afirmaba que era un escritor futurista y, cuando le preguntaban el por qué, decía: «Porque seguramente soy el premio Nobel del año próximo».

El orden del caos

Jorge Luis Borges (1899-1986) ha sido aclamado como uno de los grandes innovadores de la literatura en el siglo XX, a la altura de Franz Kafka, Marcel Proust y James Joyce. Su estilo se hizo famoso por la forma: las enumeraciones caóticas, el uso imprevisto del adjetivo, la comparación por defecto y el empleo paradójico de la referencia. También porque en su obra incorporó varios símbolos exóticos para la cultura universal y recuperó a muchos otros que habían sido olvidados o habían pasado al desván de la historia: los laberintos, la filosofía de Nietzsche y Schopenhauer, el ajedrez, *Las mil y una noches*, los misterios de la literatura policial, la lotería, los monstruos fantásticos, la *Ilíada*, los patios y zaguanes, la metafísica, el *Quijote*, las bibliotecas, los aljibes, la ceguera, el subjetivismo de Hume y Berkeley, las tradiciones persas, los tigres, las citas eruditas, los espejos, las historias bíblicas, los asesinos de arrabal, las espadas, los mitos escandinavos, las etimologías, el inglés antiguo y la ficcionalización del tiempo. Fue tanta su influencia que en la segunda mitad del siglo pasado Umberto Eco lo incorporó como personaje en su conocida novela *El nombre de la rosa*. Su escuela de imitadores llegó a ser tan amplia que el mismo Borges confesó una vez: «Hay tanta gente haciendo lo que yo hacía, que ya no es necesario que yo lo haga».

El químico Ilya Prigogine (1917-2003) tiene en los círculos científicos una fama similar a la de Borges. Aunque nació en Rusia, en 1921 sus padres se trasladaron a Bélgica, huyendo del comunismo soviético. Allí desarrolló casi toda su carrera científica al punto de que en 1989 el rey Balduino le otorgó el título de vizconde. Le gustaba tocar el piano, se interesaba por la arqueología y tenía una gran colección de piedras sagradas que pertenecieron a civilizaciones antiguas. Debido a la importancia de su trabajo puede ser ubicado entre las mentes más revolucionarias de nuestro tiempo, junto a Werner Heisenberg, Kurt Gödel y Alan Turing. Su investigación de las estructuras disipativas, también llamada de los sistemas alejados del equilibrio, fue la primera de las actuales Ciencias de la Complejidad, paradigma que ha avanzado hasta desarrollar teorías

tan diversas como la cibernética de segundo orden de Heinz von Foerster, el constructivismo radical de Ernst von Glasersfeld, la autopoiesis de Humberto Maturana, la neurofenomenología de Francisco Varela y la cibernética conversacional de Gordon Pask.

De manera semejante a Borges, la vida y la obra de Prigogine fueron materia habitual del escándalo. Para no dar el crédito a su rival Benoit Mandelbrot solía adjudicar al lógico Georg Cantor el descubrimiento de la Geometría Fractal. También utilizaba la Teoría de las Catástrofes, claro, sin mencionar que su autor fue el matemático francés René Thom. Ignoró a Heinz von Foerster y a Mogoroh Maruyama. Con frecuencia los agredidos le devolvían la moneda. Foerster aconsejó a sus colegas que no se dejaran seducir por las teorías de Prigogine, a las cuales llamaba despectivamente «palabras de moda». Se dice que gustaba de autopromocionarse y, afirma el catedrático argentino Carlos Reynoso, que algunas de sus principales ideas las tomó de Arthur Eddington, Norbert Wiener y Ross Ashby. En una época se hizo frecuente bautizar los fractales con nombres de teóricos destacados, como mismo se hace con los elementos químicos recién descubiertos. Ninguno se llama como Ilyá Prigogine.

Sin embargo, hasta ahora son relevantes los aportes de Prigogine al estudio de la organización en las estructuras caóticas. Sus investigaciones fundaron un paradigma que puede explicar cualquier sistema complejo en función de unas cuantas reglas. Antes se pensaba que estos fenómenos, como los ciclones y las migraciones animales, tenían un comportamiento aleatorio. Ahora sabemos que su conducta está basada en potentes ecuaciones y muchas variables, que despreciar alguna de ellas puede llevar a resultados diametralmente opuestos a la realidad y que su misma complejidad impide hacer predicciones a largo plazo. Además de la Termodinámica no Lineal, creada por el premio Nobel de 1977, las Ciencias de la Complejidad reúnen la Teoría del Caos, la Geometría Fractal, la Teoría de las Catástrofes, el estudio de las Series Temporales, la Ciencia de las Redes, las investigaciones sobre la Vida Artificial y las Lógicas no Clásicas. Su propósito reside en crear un paradigma amplio donde las disciplinas tradicionales se vean como aplicaciones particulares de una ley general.

Actualmente se trabaja en la extensión de la complejidad a campos tan disímiles como la biología, las ciencias sociales, la psicología y las neurociencias. En unos pocos años se han obtenido resultados notables. Gracias a ellos podemos comprender la irreversibilidad del tiempo, que los

sistemas posean cualidades diferentes a la suma de sus componentes y por qué una pequeña variación en las condiciones iniciales de un fenómeno puede tener repercusiones desproporcionadas en su comportamiento ulterior. Al aplicar esta última idea el meteorólogo Edward Lorenz, fundador de la Teoría del Caos, sintetizó en 1972 lo que se conoce como la metáfora del pensamiento complejo: «El aleteo de una mariposa en China puede ocasionar un tornado en Texas».

Los diversos caminos del laberinto

El título, del que ya dije que era una trampa, tiene algo de cierto: Jorge Luis Borges e Ilyá Prigogine se encontraron alguna vez. No fue en un lugar físico ni en un tiempo determinado. Sus nombres están juntos, explícito el uno, implícito el otro, en varias historias que prefiguran las Ciencias de la Complejidad. La primera de ellas, «El jardín de senderos que se bifurcan», constituye uno de los mejores cuentos del escritor argentino. Es sin dudas una idea original, libre de las apoyaturas eruditas que hicieron célebre a Borges, pero que limitan la circulación de su literatura entre un público numeroso. Su título, tan engañoso como el de este trabajo, indica que se trata de un laberinto físico, parecido a sus famosos homólogos de Altjessnitz, Hampton Court y Boughton Green o acaso una réplica del tan mentado diagrama de Creta, diseñado por Dédalo para contener al Minotauro.

Nada más alejado de la realidad. En primer lugar «El jardín...» es una parábola estética pues propone la tesis de que la creación literaria circula por caminos tan intrincados que ni su propio autor puede aquilatar el valor real de la historia que está escribiendo. El sinólogo Stephen Albert afirma en el cuento que son asombrosos los motivos que llevan a sacrificar trece años de vida, como hizo el gobernador Ts'ui Pên, para crear una obra perdurable. Las aventuras y desventuras de los escritores también serían abordadas por el autor en «El milagro secreto», tangencialmente, y de forma plena en un argumento largo y aburrido, «Pierre Menard, autor del Quijote». Las tres historias amplifican la idea expresada con claridad en el poema «Borges y yo»: «Yo vivo, yo me dejo vivir para que Borges pueda tramar su literatura y esa literatura me justifica. Nada me cuesta confesar que ha logrado ciertas páginas válidas, pero esas páginas no me pueden salvar, quizá porque lo bueno ya no es de nadie, ni siquiera del otro, sino del lenguaje o la tradición».

En segundo lugar la historia de Ts'ui Pên enseña que la gloria artística posee un sabor más auténtico que el más elevado poder terrenal. De

este último se afirma que apenas puede proporcionar los placeres de la opresión, la justicia, el numeroso lecho y los extendidos banquetes. Tal fue el ideal que guió a Borges a lo largo de toda su existencia. Vivió en un apartamento pequeño, dormía en un cuarto mínimo, en una cama unipersonal de hierro. En su habitación solo había un estante diminuto donde se enorgullecía de no tener ningún libro suyo. Igual de reservada fue su literatura, que asombra por la parquedad y por el uso fascinante de elementos ya conocidos. Quizás esto, además del exagerado gusto por la referencia, le impidió escribir una novela. Afirmaba que era insensato redactar un libro extenso para exponer un argumento que podía desarrollarse en tres cuartillas. Manifiesta su desprecio por las novelas en «El jardín... » cuando hace decir al sinólogo que en el tiempo de los mandarines chinos este género era el más despreciable de la literatura.

También existe una interpretación científica de este cuento. La misma combina dos teorías correspondientes al nivel ínfimo de la materia. Una de ellas fue formulada por el Dr. Richard Feynman en 1942, un año después de que Borges escribiera la historia de Ts'ui Pên. Se trata de unos diagramas que, apoyados en la relatividad de Einstein y el Principio de Incertidumbre de Heisenberg, describen la propagación de las partículas elementales. Esa hipótesis la leí en algún sitio que no recuerdo y después la encontré desarrollada en un libro de Stephen Hawking que se llama *El universo en una cáscara de nuez*. Los diagramas de Feynman tienen forma arborescente y estipulan que en determinado momento una partícula puede encontrarse en cualquiera de los nodos del árbol, con lo cual se establece la existencia de varias series temporales. El suceso dependería de la probabilidad estadística asignada a cada una de las soluciones. Hawking lo resume en una metáfora deportiva: «Pudiera existir una historia del universo en la que Belice ganara todas las medallas de oro en unos Juegos Olímpicos, aunque quizás la posibilidad de que ello ocurra sea muy baja. Casi imposible».

Sin embargo, las fórmulas de Feynman no son la teoría que mejor encuadra el argumento borgiano de permutar una historia en todas sus variantes posibles. El físico estadounidense refiere una estructura arborescente jerarquizada y en «El jardín... », evidentemente, se describe un laberinto rizomático donde todas las soluciones tienen una igual densidad probabilística: «Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir, etcétera...».

Más citada, e incluso mejor comprendida, es la variante enunciada por el Dr. Hugh Everet III en 1957, mientras era estudiante de Princeton,

y luego extendida por el científico Bryce DeWitt bajo el nombre de «Interpretación de los muchos mundos de la mecánica cuántica». La misma estipula que cada vez que la materia al nivel cuántico se enfrenta a una elección la realidad se divide en tantos universos paralelos como posibilidades de elegir tuvo. Es decir que, al lanzar una moneda al aire, habrá un mundo en que esta muestra la cara y otro en el que carga la cruz, hipótesis que coincide plenamente con la historia esbozada por Ts'ui Pên.

La idea de Everett fue aprovechada hasta la saciedad por los escritores de ciencia ficción, unos 15 años después de que ya Borges la hubiera intuido en una de sus historias más famosas. Hace muy poco un grupo de científicos de Oxford, encabezados por el físico David Deutsch, demostró que el universo posee infinitas bifurcaciones que han nacido al dividirse en versiones paralelas de sí mismo. Al mismo tiempo dos equipos liderados respectivamente por Nima Arkani-Hamed y Juan Maldacena hallaron fórmulas más potentes y más eficientes que los diagramas de Feynman para describir la física de partículas. Es la caída de un astro y la ascensión de otro. La hipótesis que había sido tachada de poco seria, y que motivó la exclusión de su autor de los círculos académicos, resurge como el Ave Fénix de sus cenizas. Mientras tanto el aparato laboriosamente tolerado por carecer de sustituto competente, ya empieza a parecer arcaico. En el medio de esta polémica científica se encuentra un cuento, escrito antes que cualquiera de las dos teorías por el autor más fantástico que haya dado nuestro tiempo.

La ilusión de la mecánica clásica

Borges no fue un visionario en el mejor sentido de la palabra. Esa condición es apenas imputable a un par de escritores de ciencia ficción: Jules Verne y H. G. Wells. El primero describió artilugios que luego serían submarinos, gramófonos, aviones, luz eléctrica, helicópteros y teléfonos. El otro, en *The time machine*, explicó el tiempo como una dimensión de la realidad unos diez años antes de que lo hiciera Albert Einstein. También profetizó el descubrimiento de la radiactividad artificial, el desarrollo de la bomba atómica y los principales hechos que ocurrirían en la II Segunda Guerra Mundial.

Sin embargo, se habla de «El aleph» como de un agujero de gusano donde se anulan y se encuentran todos los sitios y tiempos. La estructura perfecta de «La biblioteca de Babel» explica el concepto de geometría fractal, disciplina que inauguró en 1977 el matemático Benoit Mandelbrot

con sus investigaciones sobre figuras en las cuales el todo presenta el mismo patrón de forma que sus componentes. Esta nueva ciencia, tributaria del paradigma de la complejidad, contiene a Euclides, a Riemann y a Lobachevsky como casos especiales de una teoría más abarcadora que permite no solo el cálculo de triángulos, rombos y paralelepípedos, sino también el de montañas, inundaciones y crisis bursátiles. Al llegar a estos resultados Borges no tenía puestos los ojos en el futuro, como Verne o Wells, sino en el pasado. Su obra es un compendio de las preguntas de su época, las mismas que el autor debió de haber leído en materiales sobre Bertrand Russell, Ludwig Wittgenstein, Albert Einstein, Niels Bohr o Max Planck.

El asombroso progreso de las ciencias exactas en las primeras dos décadas del siglo XX, coincidente con la niñez y la adolescencia del escritor, hacían esperar no solo la superación del cisma que había surgido a principios de siglo con el descubrimiento de los cuantos, sino que algunos se permitieron soñar con el paradigma compacto que había prefigurado Simón Pierre Laplace. Según la hipótesis de este científico francés, la mecánica (considerada rama principal de las ciencias) debía ser tan perfecta que si se conociera la posición y velocidad de una partícula podría predecirse el estado del universo en cualquier instante del tiempo. La teoría general del campo, la formalización lógica emprendida por Bertrand Russell y la filosofía de Ludwig Wittgenstein fueron los intentos más importantes de alcanzar este objetivo. Para lograrlo se trató de reducir el mundo a unas pocas y claras ecuaciones, considerando que el tiempo transcurría de manera reversible. Priorizaron, además, el estudio de los casos generales sobre los particulares, por considerar que los segundos perjudicaban la comprensión de las verdaderas leyes que movían la naturaleza.

El primer aldabonazo en la puerta del caos lo dio Werner Heisenberg en 1925 al demostrar con el Principio de Incertidumbre que no se puede determinar al mismo tiempo la posición y el impulso mecánico de un electrón. El físico alemán destruyó el postulado inicial de Laplace y con ello la idea de una ciencia omnipotente porque establecía límites para el conocimiento humano. Poco tiempo después Kurt Gödel escribió un trabajo de 25 páginas en el que indicaba la existencia de proposiciones matemáticas que son indemostrables. El por entonces estudiante de la Universidad de Viena refutó los intentos de Russell y Whitehead de constituir la lógica en lenguaje universal de las ciencias. La gota que colmó el vaso llegaría en 1936, en manos de Alan Turing. El matemático inglés

encontró la existencia de algoritmos computacionales de los cuales no se podía decir a priori si estaban correctos o no. Con su afirmación dejaba estipulado que algunas verdades ni siquiera pueden ser comprobadas por las máquinas de cálculo, de mayor alcance, pero con idénticas limitaciones que la mente humana.

El sobreviviente y el fundador

Por aquella época ya Borges era un joven intelectual que gustaba escudriñar los libros de paradojas matemáticas, que discutía de filosofía con Macedonio Fernández y se enteraba por Xul Solar de los últimos hallazgos en las ciencias ocultas. Su amor por los acertijos mentales lo llevaría a ser, no el fundador de las teorías del caos, sino el último exponente del racionalismo en crisis. Quizás por eso el escritor Ernesto Sábato, físico de profesión, dijo de él que solía confundir la terminología científica: el determinismo con el finalismo, el infinito con lo indefinido, el subjetivismo con el idealismo, el plano lógico con el ontológico. No obstante, la explicación fantástica que el literato dio a las preguntas de su juventud, coincide en gran parte con la idea de Ilyá Prigogine de que el tiempo es irreversible y dependiente de los fenómenos que se desenvuelven en él. Así se encontraron, por fin, el sobreviviente y el fundador.

A menudo se dice que Borges intentó refutar el tiempo. Si esto fuera cierto el escritor argentino, amante de las paradojas y las filosofías orientales, se hubiera acogido al pensamiento de Al-Asari, quien solía afirmar que el tiempo se compone de instantes independientes entre sí y que entre ellos no existe relación causal alguna. Curiosamente, a pesar de su subjetivismo militante, Borges emprendió la tarea de buscar nuevas formas temporales, alejadas de la comprensión común que tenemos de este fenómeno. Es por eso que prefirió combatir el pensamiento determinista de la mecánica clásica y pelear en las filas de la nueva ciencia. Repetiría la idea del laberinto rizomático en su cuento «El milagro secreto» al describir el resorte dramático de *Los enemigos*, escrito por Jaromir Hladík, y al imaginar las muertes del personaje en el patio del cuartel. Aquí utiliza, casualmente, el término «serie temporal», además de negar que todos los hechos del universo pertenezcan a una única forma del tiempo.

Quizás por eso en el final de la historia retoma la técnica que Ambrose Bierce empleara en el cuento «Un suceso en el puente sobre el río Búho». Claro, hay una diferencia notable con el argumento del estadounidense. En «El milagro secreto» lo extraño no se produce en la

mente del condenado, sino que ocurre en la realidad, aunque nunca se explica por qué medios. Jaromír Hladík se traslada a otra serie temporal, donde se le concede un año para terminar su drama. Mario Vargas Llosa sostiene lo contrario sin percatarse que ello destruye la confianza del lector en lo que se narra y, como consecuencia, deshace el pacto ficcional que es la columna vertebral del cuento.

A lo largo de su extensa carrera, Ilyá Prigogine trató de refutar una frase que Albert Einstein incluyó en una carta de pésame a la viuda de su gran amigo Michele Besso: «Michele se me ha adelantado en abandonar este extraño mundo. No tiene importancia. Para nosotros, físicos convencidos, la distinción entre pasado y futuro es una ilusión, aunque tenaz». El químico ruso dedicó sus más arduos esfuerzos a demostrar la irreversibilidad del tiempo, tarea en que encontró la oposición de otros científicos, como el ya mentado René Thom. Borges apoyó la idea de Prigogine con su característica manera de afirmar: tratando de negarla.

Así dio lugar a la metáfora de «El otro», una historia donde fabula su encuentro casi a los setenta años con una imagen suya, adolescente aún. Sentados en un banco que tenía una orilla en Boston y otra en Ginebra, una fecha en 1969 y otra en 1914, el escritor explica a su joven yo las cosas que le sobrevendrán en el futuro. Le cuenta la muerte de su padre, la II Guerra Mundial, los muchos libros que escribirá. También que con los años Argentina se ha vuelto un país tan provinciano y engraido que no le sorprendería, dice, que cambiaran la enseñanza del latín por la del guaraní. A pesar de sus puntos en común los dos Borges no se entienden y el más joven de ellos destruye con furia la única prueba de su inesperada charla.

El narrador argentino volvería a las andadas con un cuento titulado «25 de agosto de 1983», el cual se publicó el 27 de marzo de 1983 en el diario *La Nación*. El diálogo se traba aquí entre un Borges de 61 años y otro que cumpliría 84 el día en que se desarrolla la historia. Uno de ellos, el más anciano, habrá decidido suicidarse en su casa de Maipú y Charcas, pero ambos conversan en el Hotel Las Delicias, de Adrogué, el cual había sido demolido tres décadas atrás de la fecha en que supuestamente se desarrolla la narración. Después que el cuento salió publicado muchas personas se preocuparon por la salud de su autor, pensando en que la edad lo llevaría a cometer una locura. Borges, por supuesto, no se suicidó. Algún periodista atrevido le preguntó por qué no había cumplido con sus propios vaticinios y el escritor argentino respondió: «No sé, supongo que por cobardía».

El jardín y los senderos que se bifurcan

En la estación de Ashgrove uno de los muchachos le indica al espía alemán que para llegar a la casa de Stephen Albert tiene que doblar a la izquierda en cada una de las encrucijadas del camino, fórmula que se utiliza, lo sabemos, para encontrar el patio central en los laberintos arbóreos. Resulta curioso pensar que este tipo de estructura posee muchas vías muertas y un solo camino correcto para hallar la salida. La ciencia clásica, antes del descubrimiento de Werner Heisenberg, operaba de forma idéntica. Creían que si uno se esforzaba lo suficiente podría extraer de los fenómenos naturales la ruta única de la verdad. El propio Einstein pasó los últimos años de su vida buscando una teoría que abriera la puerta de todos los misterios del universo. Mientras tanto, él y un puñado de sobrevivientes de esa primera generación del siglo XX, abjuraban del Principio de Incertidumbre y procuraban una refutación sensata de él. Algunos de ellos sufrían el mal de los ciegos que se pusieron a palpar un elefante: «El elefante es largo, delgado y tiene una mota de pelo en la punta», dijo el que había dado con la cola. «Mentira, es grueso y corto», dijo el que se tropezó con las patas. «Los dos están equivocados...», gritó el que estaba acariciando la trompa.

Sabemos que el elefante es todas estas cosas al mismo tiempo, como parece demostrar el laberinto rizomático. Las bifurcaciones que ocurren en los fenómenos humanos, en concordancia con el título del cuento, constituyen uno de los conceptos centrales de las Ciencias de la Complejidad. Son reacomodamientos que ejecutan los sistemas alejados del equilibrio cuando se encuentran en un momento crítico. La gran cantidad de variables que intervienen en la elección impiden que se pueda efectuar una predicción a largo plazo de este comportamiento. Tanto es así que, para condiciones similares, resulta improbable que un proceso repita dos veces el mismo camino.

La existencia de varios senderos simultáneos para la historia de Fang parece ser la solución que Borges opone a la cruda realidad de la existencia humana. ¿Por qué lo hizo?, ¿cómo se le ocurrió? Precisamente en eso reside el milagro de la creación artística. Quizás tuvo contacto, lo sugieren varios de sus argumentos, con un yo del futuro, un hombre que le adelantó cosas del mundo que vendrá. Tal vez ese espía del futuro fue el propio Ilyá Prigogine, con lo cual se hace cierta la hipótesis que habíamos planteado al principio de este ensayo. De cualquier manera la idea de Borges, la hipótesis de que en las ficciones ordinarias el

protagonista siempre se enfrenta a diversas alternativas con el tormento añadido de que debe escoger unas y despreciar otras, dejó descendencia literaria. Las más evidentes se encuentran en el Cortázar de *Rayuela* y 62/ *Modelo para armar*.

Puede ser que en uno de esos pasados que se bifurcan Ernesto Sábato nunca hubiera abandonado la física teórica para dedicarse a la literatura. O uno en que Hugh Everett III no se haya refugiado en el alcohol y en su trabajo como contratista del ejército para olvidar las burlas que le hicieron a su teoría de los muchos mundos cuánticos. Quizás, en una ficción del honorable Ts'ui Pên, los padres de Ilyá Prigogine nunca abandonaron la Unión Soviética y hoy su hijo no contaría en el canon de la ciencia occidental, sino en el panteón que reúne a Lev Landau, Abraham Ioffe y Piotr Kapitsa. Más aún es probable que en alguno de esos tiempos simultáneos Jorge Luis Borges haya engendrado hijos y haya sido feliz aunque, para pesar nuestro, no hubiera resultado el gran fabulador que conocemos hoy.

Estas son vanas especulaciones. El pasado es un tiempo sobre el que no podemos actuar y el presente muere en cuanto se habla de él. Por eso prefiero el futuro, el tiempo verbal en que toda ficción puede ser posible. Pero le advierto: cuando nos encontremos por ahí yo expondré tesis completamente opuestas a las que ahora defiendo. No se sorprenda. A fin de cuentas, en literatura la única regla fija es que no existen reglas fijas.

LA MARILYN VESTIDA DE CHANNEL DE RAÚL VALLEJO

Carol Murillo Ruiz

1

Todo recomenzaría en algún poema ardiente sacado del diario secreto de Marilyn... *“El sexo es parte de la naturaleza y yo me llevo de maravillas con ella”*.

Enloquecida y náufraga de amores ella es la revelación de un siglo atestado de muerte y armas. Y él, el escritor, un vigía que vislumbra ese naufragio para disolver, en la isla de tabaco, las espumas del mar/boca de Marilyn...

Raúl Vallejo ha escrito una novela redonda y pulcra donde una historia de amor tiene como telón de fondo una parte de la historia de América y el Caribe. Una historia húmeda y tibia en los meandros de La Habana. Pero, sobre todo, un relato que contiene la sombra y la luz de toda buena literatura: la obsesión y el mito. Porque solo nombrar a Marilyn Monroe, en la cultura occidental del siglo XX, nos remite a la agitación de la literatura contemporánea: la obsesión y el mito visual. Y también a ese resplandor majestuoso de todo acontecer humano: el símbolo. En este caso, siglo XX al fin, el símbolo sexual.

Sabemos que Marilyn Monroe sedujo por su vida y por su tiempo; y, a la vez, fue el producto mejor elaborado de la industria cultural norteamericana que ya empezaba a plagar el mundo, y que tan bien fuera analizada por Max Horkheimer y Theodor Adorno en su canónico libro *Dialéctica de la ilustración*. Un producto cultural muy especial y muy

sofisticado para el imaginario masculino de Occidente en una época en que las mujeres, para su emancipación y para su histeria, empezaron a ocupar un lugar fuera de la casa y fuera de la guerra. Marilyn se volvió el arquetipo de una economía cultural signada por la belleza y el placer, y muchos sucumbieron ni tanto a ese constructo, potente y fastuoso, cuanto a su *vida corporal/cerebral* divulgada para pulir y rematar el drama de una mujer distinta. A partir de su regodeo artístico en el cine, el influjo de su desamparo espiritual fue ganando terreno allí donde —quizás— solo podía existir el deseo. Pero el deseo, también lo sabemos, es el pasaje de los afanes nunca permitidos y de inteligencias y astucias muy bien desajustadas.

2

Aquel deseo y desamparo de fatalidad esencial, cultivados en una mujer, hacen posible que nuestro autor escriba *Marilyn en el Caribe* como retrato de otras historias que se entretejen por fuera de la industria cultural, o, a pesar de su intrusión en los resquicios más habituales de la vida moderna. ¿Por qué? Porque mientras Marilyn, en la vida real y ¿en la ficción? alterna con la pomposidad execrable del poder, allí mismo resplandece la gran historia del continente y la gran historia de la subjetividad humana tocada por el amor y el estupor.

El hilo del relato es el tráfico de un supuesto diario secreto de Marilyn que cae en manos del jardinero John G. Greene. Semejante documento vale oro y paraíso, y su preservación —a partir de ese instante— será la alucinación monocromática de Greene. Son los años de la Guerra Fría, y La Habana es el mejor lugar para escapar y entregar el diario único, y esconder, por lo menos, la copia sagrada que él mismo dibujó, con su puño, letra y levadura, del pan de dulce original. Entonces, asume su exilio erótico, una especie de desconsolada fábula personal salpicada de recuerdos que nunca sucedieron y de esperanzas que parecen jamás van a llegar.

El gran telón de la historia continental americana y caribeña nos acerca a los debates políticos de un período largo y clamoroso; pero también a los pequeños y determinantes acontecimientos de la fragilidad humana, es decir, a situaciones de despojo emocional en el recuadro de utopías propias e impropias; utopías que aspiran ser superadas por la valoración de lo cotidiano y existencial en una ciudad, La Habana, presa de adhesiones y deslices ideológicos. La novela discurre sin roces y los

lugares comunes de un drama repetido por diarios serios y revistas rosa, es trasuntada felizmente por *ese formidable lienzo del poder y sus falacias en clave de Marilyn* que Raúl ha pintado para redimirla sin reproches.

3

El relato es un síntoma también de las inquietudes, que no obsesiones, del político que lee (el autor) desde la evocación y la crítica, el palpito de Cuba en el siglo XX. Quien lee la novela puede oler a La Habana, sentir la textura de sus casas, rozar la piel de sus gentes, percibir el olor de su comida, cabalgar en los ijares de sus liturgias profanas, o mirar la vecindad con sus avatares domésticos y, al mismo tiempo, con la espada de la historia rebanando los costados más tristes de su día a día... Raúl Vallejo ha atravesado la ciudad y decantado sus voces y sus ahogos y, en ese proceso, ha detectado las tinieblas del bloqueo y los furtivos talentos de los individuos —remedos de espías— tocados por el delirio del amor. Combinar estas posibilidades narrativas, cargadas de la verosimilitud que ha de tener la construcción de personajes y el montaje de un escenario novelístico soberano, solo ha sido posible por el excepcional oficio de escritor que exhibe Raúl en esta personalísima leyenda de la diosa rubia y triste, y los fugaces amantes que rehabilitan sus vidas después de masticar la ruina. Sin contar con las explícitas referencias a autores y filmes que se volvieron clásicos en el siglo de Marilyn.

4

Así, Odalys es la otra Marilyn. La mulata que cobra vida fuera de los afiches de la actriz que posa para el futuro que no verá. Odalys es la mujer que el jardinero ansía para exorcizar sus pasados distintos e iguales. Dos seres vaciados de curiosidad amatoria hasta que se animan a limpiar sus ánimas a través de la santería oricha de Usnavy Cruz. Odalys, John y Usnavy. Pocos personajes para colmar la historia; pero varias páginas de un diario para olisquear la lucidez del símbolo sexual: "*Arthur solía hablar acerca de la condición afrodisíaca que el poder ejerce sobre las mujeres. Él decía que a las mujeres les fascina ser la presa favorita de los cazadores poderosos. Así debe ser porque he sentido que no hay nada tan excitante como tener al hombre más poderoso del mundo arrodillado, hundida su cabeza entre mis piernas apuntando a la luna*".

5

Cabe destacar también que el registro de su lenguaje, en esta novela, alcanza para cada pliegue del orbe occidental. No solo por la frescura y la elaboración de ambientes y personajes suficientemente conocidos por los hijos del siglo XX, sino porque la historia, cosmopolita desde la psíquica fijación de Marilyn, es una historia que puede ser leída y disfrutada en todas partes. El sello del siglo XX se distingue en los nombres del poder, en el aniversario cincuenta de una muerte icónica, en la explosión del cinematógrafo como refuerzo técnico de la cultura, en la confabulación del comunismo cubano, en el sexo y las drogas que relativizan el fondo del abismo, en fin, en el registro de un lenguaje tan bien trabajado a nivel global que no hay huellas del localismo que a veces parece tan de nosotros y tan de nadie que, mal trazado, solo se podría leer en la parroquia.

Marilyn en el Caribe puede ser vista incluso como uno de los testimonios de las contradicciones del siglo XX y los dos sistemas políticos que fecundaron sueños, traumas y coartadas morales en los hombres y mujeres que los habitaron y los abandonaron tan pronto como pudieron. Pero también como el alegato íntimo de unas historias mínimas sobrepuestas al dolor, mientras la vida hace migas con las almas en pena.

6

Una vez más, Raúl Vallejo, que es impecable para pasmarnos con registros de lenguajes no unívocos —en sus diversos textos—, por ejemplo, la novela *El alma en los labios*, en el que afloran varios recursos narrativos a través de lenguajes viejos lenguajes (gracias a la atmósfera intelectual y trágica del poeta Medardo Ángel Silva, cuestión que merecería otro espacio y otro trance), es la muestra fehaciente del oficio de un fino cultor de la palabra para quien narrar es vivir la dúctil metamorfosis de la arcilla.

Presiento que *Marilyn en el Caribe* será, para el autor y para nosotros, una vía para sentirnos, como nunca, hijos del siglo XX, o sea, hijos de la orgía cultural de aquella musa y diosa y hembra de una industria que repite su embeleso cada vez que la vemos por ahí o la leemos en el diario secreto que (solo) Vallejo pudo *transcribir* sin asomo de hipócrita pudor.

Quito, 1 de julio de 2015.

ESCRITURA Y VIOLENCIA. ITINERARIOS POR ALGUNOS TEXTOS ARGENTINOS.

Nancy Fernández

Universidad Nacional de Mar del Plata

Introducción.

Si tal como lo habían planteado Adorno y Horkheimer en *Dialéctica del Iluminismo*, la violencia es un elemento en ciernes desde el origen de la modernización, la violencia, como matriz fundante y sostenida en la cultura y literatura argentinas, extrema el proceso y los efectos de una política interrumpida en el curso de su formulación. Mientras el siglo XIX ponía de manifiesto el tiempo lento que media entre la formalización (las guerras de Independencia, los diagnósticos de la Generación del 37', desde Echeverría, a Sarmiento y Alberdi entre otros) y la realización de un proyecto, cuyo punto de anclaje es la coalición oligárquica liberal de 1880, a partir de 1930, se aceleran los cortes de una disrupción estructural. Año del primer golpe de estado que ejecuta Uriburu contra Yrigoyen, 1930 inscribe para el siglo XX, la discontinuidad política cuya visibilidad se agudiza entre los períodos "democráticos", los dictatoriales y los gobiernos peronistas (las comillas subrayan la proscripción del peronismo a partir de la autodenominada Revolución Libertadora en 1955). Asimismo, cabría destacar la tendencia cultural al oxímoron, en tanto un término como "revolución" queda obliterado en el falseamiento de su constitutiva significación.

En cierto modo, desde esta perspectiva y ajustando el lente hacia Latinoamérica, Angel Rama en *La ciudad letrada*, distingue aquellos escritores y artistas que, durante el fin de siglo de la modernización, se vinculan con la política más que con el Estado. En esta línea tanto Julio Ramos como Graciela Montaldo señalan la actividad de ciertos autores

disidentes en relación al Estado, a diferencia de aquellos beneficiarios de pactos, alianzas y transacciones con el mismo, donde podríamos ubicar en una primer fase histórica, a Galvez, a Rojas y a Lugones, en miras a la planificación de prácticas públicas para la configuración de una subjetividad colectiva y civil. Así, sostienen que el discurso sobre la representación siempre implícito en la teoría de la cultura, debe ser comprendido en conexión con los debates sobre representación y educación y con el tipo de sujeto formado por o contra el estado emergente.

Si la civilización (sus figuraciones y discursos, sus formas y estrategias de representación) deviene en transcurso constantes entre acontecimientos disruptivos, es sobre los re-cortes que traza e imagina en torno del objeto de su diferencia y alteridad. Gauchos y caudillos en la Generación del 37', la primera corriente inmigratoria hacia fin de siglo XIX, su expansión en la época del Centenario, que va a derivar en la operación cultural de Lugones, en base a la construcción de un mito nacional: Martín Fierro, ex prófugo de la ley que regresaba, en 1879, a pedir trabajo y aconsejar la paz. El rostro de la nación, metonimia de la reintegración al mismo sistema que lo había expulsado, vuelve no solo con la anuencia del aparato gubernamental, sino por pedido expreso de las instituciones que buscan un antídoto contra la multitud inmigratoria. Porque, si seguimos los argumentos de Adorno y Horkheimer, en el caso argentino, el Centenario cumple esa función homogeneizadora para la construcción de fábulas de identidad, que resulten funcionales a la hegemonía estatal y a las ficciones de lo nacional que el contexto impone.

Sabemos, entonces, que la multitud, el grupo plural y la masa con connotaciones políticas, varían sobre la funcionalidad histórica de sus términos, a punto tal de que ya hacia mediados de siglo XX con la emergencia y el emplazamiento del peronismo, las multitudes migrantes van a volver a transformar los espacios urbanos de Buenos Aires, desde el interior hacia la capital y en los espacios públicos, donde la Plaza de Mayo, lugar de sacralización política de la palabra del líder, inscribirá el imaginario popular (Castoriadis, Butler, Didi-Huberman) para tomar el aura simbólica de la mitología colectiva. Así, en las tensiones con un aparato estatal que oscila entre la hegemonía excluyente y modernizadora y, el estado populista cuya preceptiva afianza el liderazgo sobre grupos y masas funcionales al modo paternalista (Rosas/Perón), la violencia será el eje controversial que atraviesa prácticas y discursos, dirimidos en la toma de partido a favor del proyecto liberal (cita emblemática, Bustos Domecq contra el Monstruo, la figuración innominada de Perón), o bien en las reescrituras experimentales de la historia y de las mitologías (los hermanos Lamborghini, Copi, Nestor Perlongher, Daniel Guebel) y hasta en las paradójicas evocaciones de un estado de bienestar en un presente que se autoproclama su caución: el kirchnerismo. Si hablo

de paradoja, se debe a la entonación nostálgica desde un tiempo de enunciación presente, donde el imaginario de la falta o de su pérdida del pasado mítico, toma el sentido de una promesa que lo garantizaría mediante las políticas del presente (es el caso de *Villa Celina* (2008) *El campito* (2009) *Rock barrial* (2011) los relatos de Juan Diego Incardona, y las ilustraciones de Santoro).

De lo que se trata en los géneros, prácticas, discursos y escrituras que intento analizar, es del recorte de un problema político y cultural sobre la base de una persistencia desplazada, de una insistencia móvil, mutante: la violencia, unidad estructural mínima, en tanto motivo (estético, ideológico) que atañe a diferentes modelos de figuración, independientes de una idea de totalidad generalizadora, respecto de un imaginario de lo real, respecto de configuraciones de subjetividades y de modelos de representación; pero también, es tema en tanto eje que articula en sus variaciones históricas, seriales y genealógicas, un corpus cuya extensión desde los inicios hasta el presente, afirma su potencia significativa, su puntualidad intensiva al momento de pensar el sentido de la experiencia de una cultura, de una comunidad, en su partición y disenso constitutivos (Ranciere). H. M. Enzensberger sostiene en *Política y delito*, que entre asesinato y política existe una dependencia antigua y estrecha que se encuentra en los cimientos y dispositivos de todo poder. Asimismo, ejerce el poder el que puede dar muerte a sus súbditos (mafia / gobierno) pero algo de esta realidad con sus divisores, sus niveles y fronteras puede trasladarse al plano familiar, la constitución de la familia (como clan) en tanto trama de decisiones y preceptivas que los mayores (padres o tutores) disponen con la distribución de derechos y obligaciones (los menores, los hijos, los hermanos; pactos, alianzas y transacciones, negociaciones; lealtades y traiciones). Es notable como entre el ejercicio de la legitimación y las prácticas políticas que ejecutan y planifican las preceptivas y los imperativos, se articulan los sujetos, en función de una determinada comunidad. Josefina Ludmer argumenta en *El cuerpo del delito. Un manual*, que las ficciones de identidad cultural con delito parecen fundamentar una cultura del delito del menor al postular una subjetividad segunda culpable, y también un pacto. Y aquí cabe recordar a Freud, para quien la conciencia de culpabilidad nace en el acto criminal, en la fiesta totémica (parricidio y antropofagia). Así, la culpabilidad de los hijos (de los menores, de los “imberbes”, como resuena en la voz de Perón, pronunciando uno de sus últimos discursos) que se inicia con el incesto y el asesinato, es el principio de la moral y la represión cultural engendrada en el sentimiento de culpa. En este sentido, la literatura y cultura argentina elaboró, en los ripios de su transcurso, una constelación serial de figuraciones ancestrales, donde se juega la incidencia del doble (como alianza fraternal o ajustes de complicidad) y la configuración

filial constituída por el crimen y el castigo, la infracción y el poder que descarga toda la fuerza de su presencia omnímoda. El hijo rehén, el hijo traidor, el hijo inocente, el hijo temerario. Relaciones todas que parecen reelaborar la dialéctica amo-esclavo, o al menos plantear una cadena de favores y tributos, allí donde la deuda se eterniza en la instancia filial, de un pago diferido, aplazado con la garantía en doble faz, de la práctica fiable, extendida en el reaseguro de la palabra o del don paterno. Filiación, fiar: crear, con-fiar, pactar en plazo diferido, un préstamo que le devuelve al padre / acreedor, el plus de su inversión. Entonces, si hay crédito, es la deuda que asegura a la autoridad, el derecho “natural” de la manipulación y el control.

De esta manera, podemos trazar un mapa pletórico en desvíos que van desde los inicios (y el desarrollo) de la gauchesca en el siglo XIX, alcanzando un punto culminante a mediados de siglo XX, para intensificarse en los 70' con una agudización de conflictos armados en torno de la figura de Perón vuelto del exilio. En este punto, Leónidas Lamborghini en *El solicitante descolocado* (1971-1989), propone una presentación inaugural en la poesía de neovanguardia, desde la figuración del trabajador y militante peronista, derrotado y a la espera; pero también Osvaldo Lamborghini, en el marco del grupo Literal, escribe *El fiord* (1969) rasgando en la letra el fondo vacío de lo que no es, sino, la máscara discursiva de los lugares comunes, los ideologemas cristalizados, las consignas partidarias. Si el trabajador de Leónidas es el hijo pueblo que espera con lealtad la señal del Padre, Osvaldo disemina los jirones del cuerpo que el Padre / Perón / El Loco Rodríguez deja como legado- parodia de herencia- a sus hijos militantes antropófagos. Nacimiento y Muerte, la fiesta totémica liquida sus tabúes con el auspicio de Atilio Tancredo Vacán / Augusto Timoteo Vandor (el histórico sindicalista), el hijo mayor y el mayor traidor. Un recorrido desde la gauchesca a la actualidad, de la figura del hijo frente al padre, deviene en pagos y rendición de cuentas, remisiones atávicas y hasta bíblicas donde la distribución jerárquica, cultural pero naturalizada a lo largo de los siglos, o literalmente *incorporada* en tanto condicionamiento de los cuerpos, instituyen políticas de vida, exclusión o muerte en torno de discursos instituidos sobre familia, ley y propiedad. El caso ejemplar de *Don Segundo Sombra* (1929), de Ricardo Güiraldes funciona a contrapelo de la barbarie violenta porque es la recuperación, utópica por donde se la lea, de una identidad con la dotación pecuniaria que refuerza la ley y la propiedad –el alambrado, la estancia, el acta notarial), el nombre propio y el padre ausente. A partir de ahora, el campo semántico se extiende en los contextos, coyunturas y episodios, y la familia deviene grupo, multitud, manada animal; la ley deviene letra límite donde la verdad y el mandato se inscriben como letra porosa en sus reacomodamientos, lábil en su uso instrumental por parte del poder;

propiedad emplazada como promesa de herencia o legado, reafirmación del objeto manipulado, en nombre del padre: bienes, tierra y cuerpos, a disposición de la autoridad del nombre propio. La figura doble del padre/patrón, protege o sustrae, elige entre sus hijos, los súbditos y dirime premios y castigos entre obediencia y disputa. El padre/patrón recorre y transforma los imaginarios políticos, haciendo visibles los usos deliberados de su ideología de acuerdo al mito o a la desmistificación. El hijo, la subjetividad segunda y culpable, el “camino equivocado”, encuentra su carga real, imaginaria y simbólica, su indeleble significación histórica en el extremo de la década del 70’ del siglo XX, la columna de Montoneros. Allí, cuando el Perón, Padre Líder, opta por el ala derecha y echa a sus hijos luego del escarnio público de un insulto transmitido en cadena: “estúpidos que gritan, esos imberbes”. Y en *La Vida por Perón*, Daniel Guebel desmontará esa imagen pública con la doble historia de militantes y familiares, de actores y asistentes, jaqueando lo real entre la escena manifiesta de la actuación teatral y la otra escena que encubre el objetivo: el cadáver de Perón como botín de guerra, de revancha, o como totem de fiesta profana.

Los pactos y alianzas iniciales se transforman, devienen en pugnas entre menores, segundos, lucha carnal entre hermanos. O bien: como una partición violenta e involuntaria donde solo sobrevive uno (Fierro y Cruz; Moreira y Julián); o como disputa criminal donde la sangre (la del vínculo y la de los cuerpos), termina por dirimir el predominio del sobreviviente. “El delito es, como en Freud, un instrumento crítico porque funciona como frontera cultural que separa la cultura de la no-cultura”; así funciona, la civilización y la barbarie, la constitución de una moral, y la naturaleza que proviene del atavismo primordial y de la pulsión inconsciente que los cuerpos no terminan de reprimir.

Reescritura y serie.

Hablar de tradición y de violencia supone detenerse en ciertos motivos cuya potencialidad funciona como síntoma, de aquellas narraciones sobre las mitologías de fundación de lengua, patria; estado y nación. Y si tradición y violencia asumen los signos móviles de lo político, es porque una y otra son los emergentes residuales de las instituciones y no los caracteres orgánicos de los regímenes del poder. Desde mi perspectiva, en la literatura y cultura argentina (mas que literatura y cultura nacional), toman relevancia aquellas claves que inscriben la posibilidad de transformar las conexiones entre autores, poéticas y textos, propiciando así una constelación de trazos que puntualizan aquellas instancias seriales donde se abren zonas dinámicas y transdiscursivas. Así, y siguiendo a Piglia, tradición se opone a la noción fija y estática

del canon, este más bien asociado a la operación cultural que realiza Lugones en el contexto del Centenario, mediante *Martin Fierro* ("La Ida" de 1872, "La vuelta" de 1879, el mismo año en que Gutierrez publica *Moreira*), con el firme propósito de ejercer control e impugnación sobre la oleada inmigratoria. La tradición, entonces, hace posible la apertura plural que propone aquellos sistemas de citas y filiaciones abiertos a lecturas desacomodadas, perturbadoras, imprevisibles porque no hacen sino, propiciar la reescritura, en tanto proceso productivo materializado en la semiosis cultural. Los conocidos ejemplos de Borges, con "El escritor argentino y la tradición" y sus propios textos donde reescribe, en tanto lector, el *Martin Fierro* ("El fin", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", 1944) son ejemplos. Asimismo, la tradición hace posible armar la serie textual entre "El matadero" (escrito en 1839, publicado en 1871, de Esteban Echeverría), "La refalosa" (de Hilario Ascasubi) y "La fiesta del Monstruo" (escrito y fechado en 1947 pero publicada en *Marcha*, Uruguay, en 1955, de Bustos Domecq, uno de los seudónimos de Borges y Bioy Casares), por acotar el cruce en tres textos. Tradición, en este sentido, está constitutivamente ligada con la violencia, en tanto su etimología nos lleva a la traición y a la extradición. La tradición y la serie textual, requieren tanto de aquellas unidades estructurales mínimas (los motivos), como los temas que se forman de esa materia prima y las subjetividades (personajes –imágenes, mitos y retratos-, sujeto de enunciación –y de enunciado-.) En el primer caso, un motivo emblemático que funda una genealogía de la violencia, es el cuchillo, sus usos y acepciones. Porque toda una gama de acepciones y usos recorre la literatura de puñal, cuchillo, daga y facón. En el segundo, la escena que se repite y se desplaza para volver a contar las fuerzas indómitas y oscuras que salen a la superficie de la lengua y del cuerpo, es la animalización motivada en mandatos políticos o partidarios (Echeverría, Ascasubi, Bustos Domecq), allí donde se construye el individuo victimizado por el grupo sin nombre (la masa, la orda, la multitud que en el caso de los dos primeros, significan las clases populares al servicio –y protegidas- por Rosas y el aparato policial de la Mazorca).

No se podría hablar de violencia sin restituir la matriz fundacional de Civilización y Barbarie para indagar los reveses y entreveros que ponen en discusión los lugares imaginarios, reales, simbólicos: ideológicos, que distribuyen los jóvenes ilustrados de la Generación del 37'. Y para dejar en claro de qué hablamos cuando hablamos de dicotomías fraudulentas, tan solo citamos, a título de ejemplo, el hecho de escribir la muerte desde ópticas opuestas, sobre un mismo sujeto: las versiones de José Hernández y Domingo F. Sarmiento sobre el Chacho Peñaloza (La primera versión periodística de Hernández data de 1863). Cabría destacar, que pensar en la violencia arraigada y constitutiva de la

cultura argentina, supone atravesar tanto los sectores letrados como los anclados en la palabra consuetudinaria y aquí, entra en cuestión el lugar de la ley y de los mecanismos que atañen a una violencia organizada, la relación entre medios-fines, cuando estos son desbordados. Textos que ponen de manifiesto esta cuestión, desde el siglo XIX, en sintonía común, Martín Fierro y Moreira; El Matadero y La Refalosa, La fiesta del Monstruo ya hacia mediados del siglo XX, enfatizando (los tres textos, en serie con *El fiord* de Osvaldo Lamborghini) una violencia sancionada en y por el estado pero que prolifera en ramificaciones que la sostienen y la agudizan en los extremos de la violencia descontrolada: la risa, el goce, la fiesta. Es este un eje de lectura, pretexto de articulación de una figura que funciona, simultáneamente, como anclaje y exceso, como línea de fuga de todas las estructuras de vigilancia y control. Porque si el corte se practica sobre el cuello, el cuerpo del gaucho funciona como metonimia; renuente al gobierno de Rosas, Jacinto Cielo, en *La Refalosa* (1839), es el destinatario de una amenaza, sujeto pasivo pero legitimado en la dignidad del rango y el nombre propio. Así, el canto describe en tono jocosos, los efectos posibles y probables (porque ya en otros tuvieron lugar) de un enunciado performativo. El relato de un eventual tiempo futuro inscribe la marca, el corte, una línea vertical. Entonces, dos son las instancias que cruzan la práctica política que denuncia Aniceto el Gallo, periodista y alter ego de la imagen de autor Ascasubi. Degüello y refalosa apelan al uso del cuchillo para “cuarteear” a la víctima con la diferencia que en el segundo caso, la agonía y muerte tiene el elemento “festivo” cuyo origen radicaba en el baile popular de la comunidad rural.

En la literatura argentina, de Echeverría y Ascasubi, pasando por Borges/Bioy a Osvaldo Lamborghini, Ricardo Zelarayán (como autores emblemáticos de la pos-vanguardia de los 70), pasando por Sergio Bizzio y Daniel Guebel (de los 90' en adelante) para llegar a Gabriela Cabezón Cámara (una de las grandes narradoras de la contemporaneidad), el animal es un modo de figurar las fisuras, las instancias de obturación del estado emergente. En este punto, el animal, la reducción de la víctima a un estado infra, marca el retorno de una supervivencia, casi un resto arqueológico de una práctica ancestral. Allí es donde se inscribe el límite entre lo humano y lo animal, la inscripción de una potencia indicial, expulsando la tendencia denotativa para privilegiar la violencia como acto de exceso y desborde, para darle visibilidad a las escenas residuales, como gesto y trazo fuera del límite codificado de la juridicidad. Aquí, el acontecimiento disruptivo es donde manifiesta esa suspensión del tiempo histórico, de la cronología lineal porque la torsión de la escena subraya que el corte del y sobre el cuerpo que no solo pliega el sentido, reconvirtiendo un rito de celebración en rito mortal; en ambos el deseo está presente, aunque en el segundo la sangre sea el elemento

protagónico, la síntesis de una transformación, allí donde la repetición y el desplazamiento apuntan al devenir y al retorno, como desvíos y mutaciones de un pasado que promete volver como extremo y alteridad.

Entonces, leer la genealogía antes que la historia en tanto cronología lineal hacia progresión evolutiva, marcan el lugar de Rosas y Perón en tanto emergentes de un cruce entre naturaleza y cultura, voz y ruido, masa e individuo, estado y nación. Entre estos nombres propios se juega lo auténtico, las figuras emblemas de lo argentino, el síntoma de la patria, cuya fuerza y potencia descartan la determinación mecánica de la vuelta cíclica; entonces se repone la instancia neutral ("lo" indeterminado, cuya potencia figural liquida relaciones de causa efecto). Rosas y Perón reponen los restos de una continuidad fragmentaria, las señales de aquello que se repite desplazado. De aquí en más, la escritura inscribe la lengua ritual del cuerpo en clave sexuada y política, en sincronía con la figura del Padre/ Patrón, (el conductor, el que ampara y el que prohíbe). Consecuentemente, la figura de los hermanos, los dobles, las "hordas" con su carga signifiante de un mundo ancestral, atávico. En términos de Ranciere, textos con estas figuras y/o personajes, restituyen el inconsciente estético que vuelve desde lo indiferenciado y oscuro, cuyo enigma es el jeroglífico de una voluntad sin ley, el retorno de formaciones discursivas donde lo estético flexiona los contrarios: el saber y el no saber, el pensamiento y el no-pensamiento (esto, menos como opuestos que como la contracara eficaz de un desdoblamiento simultáneo). Los hermanos-amigos sellan una alianza, tienen una función pertinente y relevante (de *Martin Fierro* a *El fiord*, pasando por el *Santos Vega* de Ascasubi (1851)–los mellizos de La Flor– a "Las diez escenas del paciente, de Leónidas Lamborghini; "La intrusa" de Borges (1970), "La china" de Bizzio y Guebel: "hermanos" que pactan y que matan).

Niño Argentino (2006), de Mauricio Kartún, es un texto teatral que repone la problemática (mediante el juego con el estereotipo y el lugar común en el imaginario de la cultura nacional). *La Vida por Perón* (2004), novela de Daniel Guebel, recupera, desde la teatralización necrológica, la violencia guerrillera setentista. *La Causa Justa* (1983, 2003) de Osvaldo Lamborghini, Eva Perón (1969, 2000) de Copi, de Perlongher (1975) y podríamos añadir la de Guebel, en *La carne de Evita*, (2012), el *Moreira!* de Aira (1975) más las versiones en borrador de *Roña criolla* (1984) y *La piel de caballo* (1986), de Zelarayán; rasgan el telón (la teleología abstracta y conceptual de la representación) para poner en foco, menos la parodia, que la máscara, la materialidad que la escritura implica. En este sentido, tanto Aira como Lamborghini, aún con la hiperbolización que los pone en el límite de lo paródico, lo que hacen más bien es marcar el tono y el registro del simulacro. Es señalar con gesto indicativo y literal, el lugar común de la cultura y la representación. Y en Zelarayán, la escritura del cuerpo,

en tanto materialidad pura (no sobre el cuerpo como referencia), con su cadencia y su ritmo de sordera y agotamiento letal, entre la alucinación y los restos de un entrevero incierto con indicios de muerte, toma la forma de fragmento, o mejor, de resto, que presenta el estado del cuerpo y el nudo de sensaciones después de un final, propicio a la persecución y la cacería. El estado de disolución en los sujetos de Zelarayán dicen lo que queda de aquello que fue hombre, entre jirones de piel asimilados al cuero animal y a la tierra reseca. Agonía de sangre, lágrimas, meadas, sudor y grasa. En Zelarayán, hay enfrentamiento y colisión, conflictos corporales. En su escritura se produce un desbande a partir de una pulsión y necesidad ciega, sexo y hambre, cansancio y alucinación. Preguntas que surgen a partir de los textos, dónde se ejecuta la violencia? Cuáles son sus espacios, los del desarreglo, el atributo indómito de la barbarie? Los descampados, lo que indica por sugerencias de una constelación, es decir, por una asociación aleatoria y negativa, por azar transdiscursivo, el prefijo “des” supone la sustracción, el acontecimiento paradójico porque insiste en su condición de exceso y a su vez, de déficit. El descampado descubre los cadáveres, trozos de cuerpos y vísceras, carneadas o se diría, yendo a *El niño proletario* (en *Sebreghondi retrocede*, 1973, de Osvaldo Lamborghini, cuerpo cuidadosamente diseccionado, extendiendo el goce hasta reducirlo al placer sensible donde las lágrimas de dicha, de nostalgia o melancolía, se enjugan en el fino pañuelo de batista bordado por las madres de una sociedad acomodada. Des-camisados, ocupando plazas y fuentes, siempre en el borde, en tanto masa / pueblo, de encarnar al héroe derrotado, el perdedor frente al prócer integrado en el blasón onomástico, o en los rostros esculpidos en mármol o bronce, quietos, ciegos en la tranquilidad de los museos y escuelas.

Mientras, El solicitante descolocado, de Leónidas Lamborghini, pone en escena al sujeto histórico del mundo peronista, derrotado en su búsqueda infructuosa de ascenso a cambio de la pasiva resistencia de una sobrevida miserable.

Tal como señala Ludmer, en la ecuación uno contra todos se sintetiza el sentido clave de la violencia. Y podríamos añadir, desborde como potencialidad desregulada. Pero todos contra uno, sin dejar de lado la violencia, atañe aún más a los mecanismos sistemáticos en función del poder, del control y de la ley. Pero ley y trampa, orden e infracción, extienden y desplazan sus coordenadas para poner en juego los resquicios donde la legitimidad y la aplicación ilícita afirman o desvían el sentido institucional de norma, derecho, tributo hacia el crimen o el delito. Fierro y Moreira explicitan el problema. Se diría que plantean la franca distorsión de la categoría instrumental de medios-fines (Cfr. Hannah Arendt). Los mecanismos de control y los medios de ejecución y sanción, uso y castigo, fundan la legalidad punitiva como mecanismos de Estado

que garantizan y preservan las instituciones.

Un texto como *La causa justa*, de Osvaldo Lamborghini, instala e insiste en puntuar lo argentino como máscara y simulacro del lugar común. Se diría que duplica el hecho de la actuación, acentuando la banalización (del grupo de los argentinos) y la solemnidad del jefe japonés. Desde esta perspectiva, el malentendido que genera la decisión final del asiático, hablo del harakiri, es de índole lingüística. Dicho en otros términos, el japonés toma literalmente, en serio, lo que los argentinos toman como chiste. Algo de Kafka en “Ante la ley”, quizá, algo de Bourvard y Pecuchet de Flaubert, en la situación de un aprendizaje fallido que la “pareja” de amigos encara para ocupar sus vidas. En *La Causa Justa*, Tokuro, el japonés y Janski, el polaco, asumen una compañía necesaria de lo que llegará a ser para Tokuro, la fatalidad de un amor imposible de admitir. Por ello, algo de tragedia absurda signada por el “chiste”, atravesado por una risa inconsciente ante el equívoco y la falla de la lengua que sin embargo conduce, sin mediaciones, a la verdad subterránea, aquella que late por salir a la superficie. Si puede leerse alguna clave kafkiana, es la irrisión imposible de llegar a penetrar la máscara de lo que se oculta como simulacro pero se muestra en su soporte imaginario: el guardián. Entonces, en Lamborghini, se filtran los desajustes entre las figuraciones de los sujetos (los empleados de la Empresa, los jefes) y las reglas del sentido común. Porque aquí, en los chistes que siguen al partido de fútbol, Solteros vs. Casados, lo que sigue al asado y la borrachera, son la verdad que se dice y se muestra en el estado que lo exime de toda falta a la moral y la norma. Los compañeros se prodigan abrazos y amor en las duchas del vestuario, bajo los efectos del alcohol. Pero esa es la dirección correcta: el sentido que no está donde se lo busca, allí donde Tokuro apela a la Verdad de la lengua, a la defensa samurái del honor y la Palabra Cumplida. En una Argentina donde el truco del enunciado es el doble sentido cubierto en el deseo de la conjugación verbal subjuntiva:

“-Mirá, hermano, yo te quiero tanto, que lo juro por mi madre te chuparía la pija si fuera puto, sí, te lo juro, y vos sabés que yo no soy puto.....” “Fue una vergüenza. Todos (29) se refugiaron en las duchas y lograron trabar la puerta. Desde una ventana parlamentaban con el señor Tokuro, inútilmente. -Pero en qué lo hemos ofendido, hombre?- le preguntaba Heredia, el que quería tanto a todos que les chuparía la pija (si fuera puto). Tokuro: El que falta a la palabra falta al honor”.

Es precisamente la irrupción del plano del deseo lo que produce el desvarío de la escritura y en su contorsión aparezca lo real. Porque el deseo es el entre de las lenguas licuadas en la apariencia banal de un entendimiento imposible, donde la fruición del “juego” argentino es simétricamente opuesto a la consigna cultural, milenaria de una palabra de orden. Pero el paroxismo de la acción desplegada en una violencia

co-incidental, se produce entre el acto sexual entre Heredia-Mancini (“promesa” cumplida), el asesinato de Janski por parte de Tokuro (la defensa del polaco a la multitud de sus compañeros), el reconocimiento final del amor de Tokuro hacia Janski (esa suerte de narrador omnisciente lo acompaña en su monólogo interior), y el harakiri final del japonés (no con el arma debida sino con un cuchillo para asado –la comida nacional de los argentinos-). El cuchillo, complemento y metonimia de la llanura, la “Gran Llanura de los Chistes”, como la llama Tokuro, en la plena condición de un conocimiento adquirido. Lo que los argentinos cubren y descubren en el chiste, el japonés adentro y afuera de la “llanura”, llega al mismo punto, develarse a si mismo su propio secreto sin que en su memoria persista algún resto de declaración explícita. Tokuro y Janski fueron amigos y nunca cruzaron ese umbral. Sin embargo al final la pregunta del japonés alcanza la Verdad Incumplida. Y ante su consiencia admite que sí, que amó a Janski aunque no mediara chiste alguno. El japonés también faltó a la Verdad y eso, aunque en el revés de la forma de Heredia y Mancini, también implica traición por encima de la lealtad.

Porsu parte, *Moreira!*, de Aira, traza el arco supremo de la supervivencia en la superproducción reduplicada de sus imágenes. Desde las versiones iniciales del circo criollo en el siglo XIX, de los hermanos Podestá y el folletín de Eduardo Gutierrez hasta el clásico film de Leonardo Favio, en la década del 70’, Aira enfatiza en su *Moreira* la condición material del ready made. Con injertos de anacronismos (debates psicoanalíticos y marxistas), fragmentos autotélicos donde se habla de las condiciones materiales de producción desde la moderna concepción experimental y vanguardista: Paspartout y sus derivados fonéticos, es una figura que pone de manifiesto el carácter plástico de *Moreira* como reproducción plástica. Así reescribe ese personaje destacando los rasgos “auráticos”: el coraje extremo, el valor y heroísmo al empuñar la famosa daga. Lealtad, amistad, traición. El *Moreira* de Aira pone en jaque el personaje en la conciencia figurada de una actuación.

En *La vida por Perón*, de Daniel Guebel, Perón es el padre / Martín Fierro pero también asume la posibilidad del viejo Vizcacha. Matar un hombre, precisamente al padre del protagonista militante, y simular, otra vez la actuación, para desplazar el crimen encubriéndolo con la teatralización, nuevo desdoblamiento de la puesta en escena del comienzo con *Moreira*, obra “de vanguardia” que se ensaya al comienzo del texto. Aquí, el simulacro gesticula su propia exterioridad socavando y destruyendo la identidad esencial: “la ley del Padre”. Los “hijos” montoneros, vuelven al padre, al viejo que los expulsó de la plaza pública y montan la doble escena necrofílica, el contrabando de cadáveres que signará la historia argentina.

OBRAS CITADAS

Adorno, T. W, Max Horkheimer. *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1960.

Arendt, Hannah. *Sobre la violencia*, Madrid, Alianza ed., 2006.

Benjamin, Walter. *Para una crítica sobre la violencia*, Madrid, Taurus, 2001.

Castoriadis, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets, 1993.

Huberman, George Didi. "Volver sensible/hacer sensible" en Judith Butler, Jacques Ranciere, Alain Badiou y otros, *¿Qué es un pueblo?*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2014.

Enzensberger, H.M.. *Política y delito*, Barcelona, 1987.

Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Perfil libros, 1999.

Montaldo, Graciela. "Intelectuales y artistas en la sociedad civil argentina en el fin de siglo", Working Paper, 4, Maryland, Latin American Studies Center, University of Maryland, 1999. *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1999.

Ramos, Julio. *Paradojas de la letra*, Caracas, Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Excultura, 1995.

Ranciere, Jacques. *El inconsciente estético*, Buenos Aires, Del estante editorial, 2005.

JUICIO ORAL: LOS ENTUERTOS DEL QUIJOTE EN LA VERSIÓN QUECHUA

Odi Gonzales
New York University

La reciente noticia de la traducción de la segunda parte del Quijote al quechua –la lengua nativa más extendida de los Andes- ha motivado una legítima expectativa en el Perú, en Latinoamérica y en España donde se celebra el IV centenario de su publicación (1615). Sin embargo, una cuidadosa lectura de la versión quechua de la portentosa novela de Cervantes (Primera parte), alberga imprecisiones y arbitrariedades que acechan desde el título. El presente trabajo analiza la traducción de Demetrio Tupac Yupanqui que entremezcla dos códigos irreductibles forzando la naturaleza oral de la lengua quechua en el discurso escrito de una novela, lo que la hace, por momentos, ininteligible para los lectores quechuahablantes.

Material noble

El hecho de que el runasimi o quechua pueda fijarse en la escritura con caracteres del español no significa que la ancestral lengua nativa de los Andes haya perdido su índole oral y devenido en lengua escrita. Ni siquiera la lengua maya que alcanzó a configurar un sistema de escritura a través de glifos o logogramas, abdicó de su naturaleza oral. Las estrategias narrativas de las lenguas orales¹ conciben relatos breves, concisos, memorizables, con un ordenamiento espacio-temporal, con encabalgamientos de sucesos distintos al de la estructura narrativa de una novela o de un cuento (escrito). En la urdimbre del discurso literario gravita un léxico de abstracciones y conceptos que no es usual en el quechua que es, más bien, proclive a las acciones concretas. ‘Libros’

emblemáticos de la oralidad quechua como *Dioses y hombres de Huarochiri* (siglo XVI) o *Autobiografía de Gregorio Condori y Asunta Mamani* (siglo XX), no obstante su extensión de muchos segmentos –que no son capítulos- y las asociaciones entre el inicio y el fin, no son novelas; son un conjunto de minuciosas, sucintas y autónomas narraciones orales, ajenas a una organización y estructura novelística. Por esta razón, en principio, la versión quechua de El Quijote² sólo alcanza momentos de fluidez y solvencia narrativa en algunos pasajes, no en un capítulo completo y menos en la totalidad de la obra.

La aparición de la primera parte del Quijote en quechua (2005) y el reciente anuncio de la culminación de la segunda parte es una gesta muy peculiar. No se tiene conocimiento de ninguna otra lengua nativa –al menos de esta parte del continente- que haya emprendido tarea de tal magnitud. Que se sepa, no hay una versión del Quijote en guaraní³, en maya-quiché, en zapoteco, en navajo, o en mapudungun, lo que hace loable la audacia del educador cusqueño Demetrio Túpac Yupanqui⁴, traductor del clásico cervantino.

Flujo continuo

En la tradición bio-bibliográfica peruana son pocas las experiencias de doblaje de textos del español al quechua. Lo que abunda hoy –gracias al impulso de las ciencias sociales y los estudios culturales- son los testimonios y los relatos orales quechuas recopilados in situ, transcritos, traducidos al español y publicados en ediciones bilingües⁵. Los primeros documentos evangelizadores son, sin duda, los antecedentes de esta modalidad. *Doctrina Christiana y Catecismo para Instrucción de los Indios* publicada en Lima en 1583, en el fragor de la evangelización, prefijó la traducción de breviarios, homilías, confesionarios y sermones del dogma cristiano “en las dos lenguas generales de este reyno, Quichua y Aymara”⁶. Años más tarde, a finales del siglo XIX, Clorinda Matto de Turner, la vigorosa autora de *Aves sin nido*, será quien traduzca pasajes de la Biblia –Pentateuco, libro de Job, Cantar de los cantares, entre otros- al quechua. Contemporáneamente, esta práctica fue tornándose en abundancia banal con la aparición de pueriles doblajes que van desde los poemas de Vallejo hasta los anuncios del menú de restaurantes, folletos turísticos y una página en Google y wikipedia en quechua, que discurren impunemente. Hay también una versión en runasimi de la Constitución del Perú elaborado –según los prolegómenos de este Quijote- por el propio Túpac Yupanqui. Y de esta eclosión surgieron también el Himno Nacional del Perú⁷, y hasta los estatutos de creación de la Academia Mayor de la Lengua Quechua de Cusco⁸, en la que los académicos osaron configurar equivalentes de una jerga jurídica ajena

al quechua: “comuníquese y archívese”, “artículos primero al tercero”, “considerando”, “por cuanto”, “segundo secretario de la presidencia de la Cámara de Senadores”⁹ etc.

Del título y otros entuertos

Ilustrado con dibujos de la Asociación de Artistas Populares de Sarhua, *El Ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha*, Compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra -título cabal de la primigenia edición de 1605, que Túpac Yupanqui toma como base- lleva la siguiente traducción en quechua sureño: *Yachay Sapa Wiraqucha Dun Quixote Manchamantan Miguel de Cervantes Saavedra Qilqan*, lo que traducido al español es: *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de la Mancha. Miguel de Cervantes Saavedra escribe*.

Esta equivalencia, doblegada a la estructura castellana, entraña un agregado: la soterrada concurrencia de una voz otra en la portada: la del traductor. Así, en el espacio consagrado al título de la obra y al nombre del autor, se acomoda furtivamente una voz extra, advenediza, que no traduce, que comenta que alguien (Cervantes) escribe (El Quijote). De esta manera se perpetra el primer forzamiento del quechua al intentar calcar el título castellano a la lengua traducida, siguiendo exactamente el ordenamiento estructural del español. Aunque en el libro se nos advierte que se trata de una “traducción y adaptación al quechua”, lo evidente es que el quechua es sometido a la cadencia del español. En la construcción del antropónimo compuesto “Quixote Manchamantan” convergen el topónimo *Manchay* y el ablativo *-manta* que marca el circunstancial de origen y procedencia (equivale a la preposición *de*). Esta traducción –tal como la vertió Yupanqui- sigue el esquema del sintagma nominal en español: el sustantivo ‘Quixote’ resulta siendo el modificador y ‘Manchamantan’ el núcleo. Pero en la estructura del quechua el modificador (o adjetivo) precede al sustantivo (núcleo)¹⁰, lo que debería ser: ‘Manchamantan Quixote’¹¹. Por otro lado, si optáramos por leer aplicando la otra función de ‘mantan’¹² que no refiere procedencia sino alusión, la construcción quechua sometida al esquema castellano “Quixote Manchamantan” genera igualmente otra irresolución: el sufijo *-manta* equivale también a las preposiciones ‘acerca de’, ‘sobre’, ‘de’, una forma recurrente de los relatos orales para aludir a los personajes o hechos centrales o protagónicos de una historia; por ejemplo, Atoqmanta: Acerca del zorro¹³. Con esta acepción el término “Manchamanta’ equivale a ‘Acerca de la Mancha’ y la locución “Quixote Manchamantan” sería “Acerca de la Mancha Quixote”¹⁴. Curiosamente la alusión ‘manta’ era un recurso común de las crónicas, relaciones y obras literarias del siglo XVI, que a la manera de apostillas o sumillas abrían cada capítulo. Por ejemplo, el capítulo XI del Quijote, va precedido por la siguiente nota: “De lo que sucedió

a Don Quijote con unos cabreros”, que Yupanqui resuelve con manta: “Dun Quijoteh kabra michihkunawan kasqanmanta”¹⁵. La memoria oral quechua no adjudica títulos a sus relatos; los refiere con esta modalidad; acaso un remanente del influjo de la escritura sobre la oralidad. Con todo, una traducción más coherente, aprehensible por los quechuahablantes, habría sido: *Manchamanta Yachaysapa Wiraqucha Dun Quixote*.

No viene al caso debatir sobre el equivalente *ingenioso/yachay sapa ni hidalgo/wiraqucha* porque no transige con aspectos morfológicos sino con preferencias para optar por las analogías más convenientes. El hecho de que el traductor haya trocado el predicado castellano ‘don’ por ‘dun’, basado en la dicción española de un monolingüe quechua, consume una doble transgresión del vocablo castellano a nivel escritural y oral¹⁶. Se violenta la lengua de Cervantes por fidelidad a la pronunciación del monolingüe, y se descarta la dicción de los mestizos quechuahablantes como si no formara parte de este proceso¹⁷. Según esto, los bilingües debemos leer, pronunciar y escribir ‘kawallu, liwru, diyus’ en lugar de ‘caballo, libro, dios’. Se respeta la pronunciación trivocálica del monolingüe pero se violenta su estructura sintagmática. Más que una consideración a la pronunciación del hablante nativo, parece una pulsión invasiva en el que el mestizo bilingüe—incluido el traductor—debe simular la dicción del monolingüe acallando la suya propia¹⁸. Con esta praxis excluyente un hispanohablante tendrá que re-modular la pronunciación de palabras de su propia lengua¹⁹. En el poema “Tupaq Amaru kamaq Taytanchisman” de Arguedas aparece el término ‘cawallu’, pero el maestro alcanzó a vislumbrar el problema cincuenta años atrás: “Es posible que los quechuólogos puristas se resientan al encontrar en el texto palabras castellanas con desinencias quechuas y algunos términos castellanos escritos tal como lo pronuncian los indios y mestizos” (Arguedas 1984: 59-60).

En cuanto a la traducción de la autoría, el segmento *Miguel de Cervantes Saavedra Qilqan/Miguel de Cervantes Saavedra escribe* culmina el cometido: la omnisciente voz del traductor invisibiliza al autor y le prodiga un comentario: Cervantes escribe el ingenioso Quijote de la Mancha. De hecho, con la intromisión de esta voz, el traductor termina desplazando al autor, de manera que Cervantes y el entrañable Caballero de la Triste Figura pasan a un segundo plano porque la voz del traductor lo dispone así. Con esto, Yupanqui superpone una metanarrativa escritural a una lengua oral que, por su índole, carece de ella. Adaptar el español al quechua (escritura vs. oralidad) habría conllevado que el Quijote sea una historia más para escuchar que para leer.

Pudo haberse hecho una traducción más afín al canon literario, a través de la forma que mantiene el consabido tono neutro de toda carátula de libro. Por ejemplo, en el inglés es común que después del título se refiera

la autoría bajo la modalidad: *written by/escrito por*. Esta forma es plausible en el quechua, y así el título general de la obra de Cervantes, legible para los quechuahablantes, habría sido: *Manchamanta Yachaysapa Wiraqocha Don Quixote. Miguel de Cervantes Saavedraq qilqasqan/ El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha. Escrito por Miguel de Cervantes Saavedra*²⁰, que se aproxima más al original que dice: compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra.

De los prados de La Mancha a la pampa de La Angostura

La prolija traducción de los segmentos de la portada interior del libro –dedicatoria y privilegio real- es inevitablemente intrincada. Afortunadamente en la llamada falsa carátula se halla el facsímil de la portada de 1605, que facilita la tarea de cotejar el original y la traducción de dichas secciones. La dedicatoria: *Dirigido al Duque de Bejar es Duque de Bejarpah Kamarispa*.

No encontramos en la memoria ni en los diccionarios la construcción gramatical *kamarispa*, que equivaldría a la locución ‘dirigido a’, pero es posible reconocer la raíz del verbo: *kamay* que es equivalente a crear, formar, modelar, plasmar²¹. El diccionario de la Academia Quechua de Cusco registra *kamariy* como sinónimo de *kamay* equivalente a ‘paqarichiy, kamay / crear’ y a ‘musikay’ equivalente a ‘planificar, proyectar, idear, bosquejar’ (1995:197 y 339). Asimismo, este diccionario da cuenta de que en la variante de Ayacucho *kamay* equivale, además, a *ley, mandato, obligación; talento, habilidad* (197); por su parte, el diccionario de Jorge Lira registra *kamariy: acto y efecto de disponer* (2008: 174). La suma de estas acepciones podría aproximarse a la expresión ‘dirigido a’. Sin embargo, la presencia del morfema bilabial simple “p” (*kamarispa*) desconcierta, pues la declinación –*spa* denota un gerundio (creando, plasmando, mandando) que, acaso sea el resultado de un error de digitación. Lo más plausible habría sido la forma *kamasqa* o *kamarisqa*, con el postvelar simple “q” que equivale a *creado, mandado; conferido*²².

El recurrente uso que el profesor Túpac Yupanqui le prodiga al morfema “h” en lugar de “q” –p.e: *duque de Bejarpah*²³- obedece a una actitud personal para marcar el territorio de la diferencia con quienes promueven la normatización. Después de décadas de desavenencias, cuando se llegó a un mínimo consenso en el que se optó por una escritura estándar para la variante cusqueña, Yupanqui se alza como la voz disonante y persiste escribiendo a su manera²⁴.

Hay que decir que en esta sección se avista una errata peculiar: a pesar de que en la carátula facsímil –que acompaña a la transcripción quechua- se alude al duque de Bejar como ‘Conde de Barcelona y Bañares’, en la versión traducida se lee ‘Conde de Benalcazar y Pañares’. Después de

cotejar las portadas originales, constatamos que la edición de 1605 tiene al menos dos portadas: en una dice ‘Conde de Benalcazar y Bañares’ y en la otra “Conde de Barcelona y Bañares”²⁵.

La jerga real

La tasa, el testimonio de las erratas, la dedicatoria formal, autorización real y el prólogo, son una maraña infranqueable²⁶. Estas secciones, que preceden a la novela, denotan una predilección desmedida por la invención de neologismos; racimos de términos castellanos que no teniendo equivalentes en quechua, el traductor las mantiene arropadas con declinaciones quechuas:

Llapanpiqa 83 pliegon rixurin, chaymi tukuy liwruqa 290 maravidí balirun; chaymi kay lisinsha kamarikun chay baliypi bindikunanpah, kay prishutahmi churakunan qilqah qallariyninpi... (pág. 10, subrayado nuestro)

*En total tiene 83 pliegos, que al dicho precio monta el dicho libro doscientos y noventa maravedís y medio, en que se ha de vender en papel; y dieron licencia para que a este precio se pueda vender, y mandaron que esta tasa se ponga al principio del dicho libro...*²⁷

El sutil vocativo “Desocupado lector” es vertido con la confección de un neologismo baladí: “Qasisqa qilqa t’ahwih”²⁸ que no es propiamente un entramado verbal sino una superposición de términos remotamente vinculantes.

En un lugar de La Mancha

El fraseo del memorable inicio de la novela de Cervantes discurre con contención y fluidez:

Huh k’iti, La Mancha llahta sutiya pin, mana yuyarina markapi, yaqa kay watakuna kama, huh axllasqa wiraqucha, t’uhsinantin “hidalgo”, ch’arki rocín kawalluchayuh, phawakachah alquchayuh ima tiyakuran

En un lugar de La Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor...

La fidelidad del pasaje es plausible aunque el segmento “de cuyo nombre no quiero acordarme” conlleva una ligera incongruencia. Yupanqui la vierte “mana yuyarina markapi” equivalente—más o menos—a un lugar ‘no digno de recordación’, o un lugar ‘no recordable’, que altera el manifiesto propósito del narrador (versión original) que no tiene la intención de agraviar aquel recóndito lugar de La Mancha sino

mantenerlo en reserva, pues aunque lo recuerde no quiere evocarlo, registrarlo²⁹. Así la versión quechua nos priva de la regalada gana del narrador de no querer acordarse de un nombre.

La frase retórica “lanza en astillero” es inviable en el runasimi; (acaso) por eso se disipa, no aparece en la traducción. En cambio, el término ‘hidalgo’ –trocado por ‘wiraqucha’ en la carátula- se mantiene tal cual. A este sustantivo (hidalgo) y a otros términos el traductor los vierte entrecomillados, una marca gramatical de la escritura ajena al quechua³⁰. En este segmento en el que excepcionalmente el narrador se alude a sí mismo, su declaración personal es desestimada por el traductor que mantiene el párrafo en tercera persona. Así la construcción impersonal ‘mana yuyarina’ reemplaza a la muy personal revelación ‘no quiero acordarme’. El traductor no entreteje el vínculo entre el narrador interno y externo de la versión castellana.

Sobrina, nieta y ama

En el capítulo VII, que le sigue al nefasto escrutinio y quema de libros de caballería cuya lectura habría inducido al Quijote a la locura, Túpac Yupanqui confunde a la sobrina con la “nieta” del Quijote, lo que supone que el Caballero de la Triste Figura tuvo una hija o un hijo. Asimismo, confunde al ama de llaves con la supuesta nieta del Quijote. Como se sabe, en los parlamentos de este capítulo intervienen el barbero, el cura, la ama y la sobrina de don Quijote. He aquí la versión de Yupanqui:

*Mit'ani warmiqa hahiy tutayá, llapa liwrukunata uywa kanchapi, raqay raqay
sunqunpi kanarapusqa*

Aquella noche quemó y abrasó el ama cuantos libros había, en el corral

...

-Manan supaychu- nispayá rimarin Quijoteh waqinpa ususinqa

-No era diablo –replicó la sobrina [la hija del hermano de Quijote]

...

*-Manan yachanichu Frestonchus icha Fritonchus sutin chaytaqa Ichaqa manan
qunqanichu “tón” nisqapi sutinpa tukusqantaqa, nispan rimarin hawaychanqa*

*-No sé- respondió el ama- si se llamaba “Frestón” o “Fritón”, solo sé que acabó
en tón su nombre (p.56)*

Por tanto, la sobrina [waqinpa ususin] deviene en ‘hawaycha’ [nietecita], y “el ama” -que Yupanqui inicialmente traduce “mit'ani warmi”- deviene también, líneas abajo, en *hawaycha/nietecita*. Más adelante (pág. 71) la confusión sobrina/nieta persiste.

Lengua oral en labios de los letrados

Al margen de sus aciertos y deslices, hay que destacar el arrojo y la tenacidad del profesor Yupanqui. Nadie acometió semejante aventura quijotesca. Arguedas se habría rehusado; su espléndida traducción del manuscrito de Huarochiri fue de la variante de Yauyos al español, quechuizando denodadamente el castellano; lo contrario equivale –como en el mito andino- a arrear piedras a chicotazos, y Yupanqui lo intentó. Se supone que estos desprendimientos llevan la buena voluntad de preservar, difundir y revalorar el runasimi, pero la traducción precipitada no es el modo apropiado; con estas gestas se activa su extinción. El Internet y los medios audiovisuales –como se auguraba al inicio- no lograron la disolución de las lenguas nativas, pero su último hálito puede disiparse en el seno de los propios letrados difusores o custodios del idioma, que arremeten de manera directa contra ella³¹. No es imposible, desde luego, traducir una obra literaria o un texto contemporáneo al quechua, pero es un ejercicio laborioso que no se puede cumplir apresuradamente³². Para lograrlo hay que deconstruir, descomponer la retórica, los conceptos y abstracciones con que se ensambla una obra literaria hasta llegar a sus formas simples, básicas, llanas y concretas, que constituyen la índole del runasimi³³.

Me hubiera gustado leerlo totalmente y con delectación en mi lengua materna, y colocarlo en la lista de lecturas obligatorias de mis cursos, pero al cabo de sinfín de intentos siento que me es fatigante, arduo y, por momentos, inaprensible. He leído unos cuantos capítulos con auxilio de la versión castellana; y no puedo ocultar mi inquietud: ¿Quiénes leerán el Quijote en quechua? ¿los académicos quechuahablantes?, ¿un comunero bilingüe de Paqchanta?. Hay que mencionar finalmente que la versión quechua pretende una autosuficiencia insólita al prescindir de notas aclarativas³⁴. En la primera parte del Quijote hay apenas tres llamadas al pie de página, escritas naturalmente en español: Cap. VII, Pág. 58 -sobre la serpiente amazónica sushupe-, Cap. VIII, Pág. 64 -referida a la madera roble- y, Cap. IX, Pág. 70 -referida a la fruta conocida en Perú como granadilla-

¿Subestimó Yupanqui al lector quechuahablante?. Las versiones en inglés contienen centenares de notas lo mismo que las ediciones en español; puntuales acotaciones que aclaran o encaminan al lector sobre una situación dudosa, un lugar desconocido, una palabra arcaica, un giro idiomático, un localismo, etc.

En el año 2006, cuando escribía un artículo sobre la traducción de Yupanqui³⁵, viajé a Cusco y, para salir de dudas, leí algunos párrafos de la versión quechua a monolingües y bilingües. Mi compadre Pancho Atawpuma, gran narrador monolingüe de la comunidad de Aqchawata,

Calca, al cabo de tres o cuatro intentos me increpó: “Mejor te cuento del condenado del abra de Amparaes”³⁶.

NOTAS

1 El monólogo interior diestramente desarrollado por Joyce en *Ulises* (1922), y ponderada desde entonces como una técnica literaria, es inherente a las lenguas orales. En el quechua, el pronombre ñoqayku (*nosotros* exclusivo) que atañe al hablante y su entorno más próximo es la primera instancia del monólogo interior. La confluencia de ciertos sufijos direccionales (por ejemplo el regresivo *-pu* con el reflexivo *-ku*) denotan que el narrador eventualmente habla para sí mismo (rimapakuy). Una diferencia básica con el monólogo interior de la novelística es la brevedad. El monólogo de Molly Bloom abarca cerca de 40 páginas.

2 *Yachay sapa wiraqucha dun Quixote manchamantan* Miguel de Cervantes Saavedra *qilqan*. Traducción y adaptación de Demetrio Túpac Yupanqui. Primera parte. Lima: Ediciones empresa editora El Comercio, 2005.

3 Hay una versión fragmentaria de El Quijote en guaraní trabajada por el poeta y activista paraguayo Félix Giménez Gómez (1924-2011). En 2014, el capítulo 55 del Quijote (II parte) fue transcrito al guaraní para el proyecto *Quijote Políglota* promovido por el ayuntamiento de La Mancha.

4 De niño, durante el gobierno de la Junta Militar del general Juan Velasco Alvarado (1968-1975) – que promovió resueltamente la revaloración y difusión del idioma quechua– solía oírlo a Yupanqui leyendo noticias y editoriales en quechua en radio y televisión. Otras veces escribía en las páginas de la edición quechua de *La Crónica* u otro periódico confiscado y puesto al servicio del Gobierno Revolucionario. Andando el tiempo, Yupanqui se estableció en Lima y fundó un centro de enseñanza del idioma quechua.

5 Colecciones de la Biblioteca de Tradición Oral Andina del Centro Bartolomé de las Casas de Cusco, del Instituto Francés de Estudios Andinos, del Instituto de Estudios Peruanos, entre otros, conforman esta vasta bibliografía.

6 La edición facsimilar fue promovida por Petroperú. Lima, 1992.

7 Barreto Ascarza, Antero Jesús. *Yachaywata yuyaque p'unchaykuna*. Calendario cívico escolar. Ed. Municipalidad del Cusco y Cervesur. Cusco, s/f.

8 El documento de creación de esta institución apareció publicado en el Diario Oficial El Peruano (20 de junio 1990) de donde fue traducido al quechua por Melquíades Manga. El profesor Uriel Montufar, poeta y Miembro de Número de dicha Academia lo insertó en su libro *Takiyninchis. Poemas quechuas/castellanos*. Ed. Milagro. Arequipa, 1992.

9 El Acta de Independencia de Argentina fue difundida en 1816 en quechua y aimara. La breve versión “parafrásica” redactada en la variante quichua del

norroeste argentino, es notablemente legible acaso porque el traductor (José Mariano Serrano, diputado por Charcas y oriundo de Chuquisaca, Bolivia) se centró únicamente en el meollo del acta, prescindiendo de los prolegómenos y colofones retórico-formales, y dejó tal cual vocablos que no tienen equivalentes en el quechua: 'congreso', 'jurar', 'rey de España', etc.

10 El quechua comparte con el inglés este tipo de ordenamiento estructural; se dice 'white house', no al revés.

11 Eso mismo hace Yupanqui en la dedicatoria 'Al Duque de Béjar, Marqués de Gibraleón': *Gibraleonmanta marqués*.

12 En el término *Manchamantan* la 'n' final no cumple ninguna función gramatical; es sólo énfasis.

13 Hay abundantes ejemplos de este uso que ha terminado por convertirse en el título de los relatos orales. Cf: *Ararankamanta/Del lagarto*, *Chimaychero maqtakunamanta/De los mozos jaranistas* (Arguedas 1986); *Miguel Wayapamanta/Historia de Miguel Wayapa*, *Saqra michimanta* (Lira 1990); *Huk chiku mana mikhusqanmanta* (Payne 1984).

14 En el caso del ejemplo del zorro, si éste tuviera un nombre la construcción sería *Jacinto Atoqmanta/Acerca del zorro Jacinto* donde el núcleo es 'Atoqmanta' y el modificador 'Jacinto'. En 'Quixote Manchamanta' el núcleo, calcado del esquema castellano, es 'Manchamanta' [acerca de la Mancha] y el modificador 'Quixote'. Una última viabilidad es considerar 'Quixote' como nombre y 'Mancha' como apellido, pero ese no es el caso.

15 La transcripción 'Quixote' de la portada es reemplazada por 'Quijote' a lo largo de la novela.

16 Con este criterio pudo haber vertido también 'Quixuti'. Yupanqui opta por la escritura trivocálica (a, i, u), basada en la dicción del monolingüe quechua.

17 En la traducción al inglés de John Ormsby (Proyecto Gutenberg), el término 'don' permanece intacto, no obstante que la dicción de un angloparlante la pronuncia 'dan'.

18 La dicción trivocálica de los monolingües quechuas es un hecho incuestionable. La escritura de términos castellanos a partir de la pronunciación del monolingüe quechua, es contenciosa. Al fomentar esta escritura, los letrados bilingües no sólo se autoexcluyen siendo parte del proceso de evolución lingüística, fingen una representación de su lengua como de algo ajeno, que no los alcanza. El quechua no sólo la hablan los monolingües; una escritura más próxima a la realidad de dicciones en contacto, de interacción idiomática, es lo más plausible.

19 Con esta práctica tan recurrente como la proliferación de neologismos se invade la soberanía de la lengua de coexistencia (el español) y, sobre todo, se prefija un método antipedagógico. Un niño monolingüe, que debe aprender el español para sobrevivir, no podrá corregir jamás su pronunciación de 'kawallu'

o ‘dun’, y será, como lo fueron sus padres, blanco de burlas y escarnios en la escuela y en la sociedad predominantemente castellana. Lo mejor sería tender a pronunciar y transcribir tal cual son las palabras de la otra lengua.

20 Otro elemento que confluye en el conflicto oralidad/escritura es la naturaleza colectiva y anónima de los productos verbales orales que no tiene autor individual; los relatos no pertenecen ni siquiera al que los narra sino a las colectividades. Una obra literaria (el Quijote) tiene un autor manifiesto (Cervantes).

21 Con este significado lo registran el diccionario de Domingo de Santo Tomás ([1561] 2006: 209), González Holguín ([1608] 2006: 209), Jorge Lira (2008: 174) y el de la Academia quechua de Cusco (1995:197). En su ensayo “Camac, camay, camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos” (2000) el estudioso francés Gerald Taylor amplía el campo semántico de esta locución. En el capítulo 1 (segmento “Las estrategias misioneras: resemanización”) de nuestra tesis doctoral (2013), incidimos en la manipulación de este término durante el proceso de evangelización en los Andes.

22 El sufijo *-sqa* cumple muchas funciones. Insertado en un verbo genera un participio pasivo que puede funcionar como adjetivo. Es el caso del verbo *kamay/crear* que deviene en *kamasqa/creado*. Esta forma, a su vez, puede conjugarse con posesivos: *kamasqay/lo creado por mí, Diospa kamasqan/lo creado por Dios* (Cf. Gonzales 2010).

23 En la escritura normatizada del quechua sureño, promulgada por el Ministerio de Educación del Perú en 1987, sería ‘Bejarpaq/para Bejar’

24 Un caso excepcional de una ‘escritura personal’ es la del poeta cusqueño Kilku Warak’a (Andrés Alencastre) que optó por el uso de la consonante ‘c’ en lugar de ‘ch’. Su espléndida poesía enriqueció el lenguaje quechua del siglo XX. Por lo demás, los poetas son los únicos que pueden tomarse estas licencias. Cf. *Taki parwa*, 1999.

25 Por lo demás “Bañares’ aparece en la versión quechua como “Pañares’.

26 La sección ‘Versos preliminares’ no colisiona tanto en el conflicto oralidad/escritura. La poesía, desde siempre, está más vinculada a lo oral; no ha dejado de ser un canto. Para nuestro gusto, el soneto “Urganda, la desconocida” discurre más suelto y sonoro en quechua que en el original castellano.

27 *Tasa*. Don Quijote de la Mancha. Ed. IV Centenario. p. 3. op.cit.

28 *T’ahwih* [t’aqwiq] es la forma sustantivada del verbo *t’aqwi*: rebuscar, hurgar, escudriñar. Aquí, ciertamente, el mestizo bilingüe no se excluye; esta es una operación que no la haría jamás un monolingüe.

29 La versión de Ormsby acata el designio del narrador: “In a village of La Mancha, the name of which I have no desire to call to mind” (2011:48)

30 La naturaleza oral del quechua no admite los signos de interrogación, admiración o las comillas aún en texto escrito. En runasimi la forma interrogativa no está determinada por el tono de voz sino por una marca

concreta, el sufijo *-chu*; de modo que los signos de interrogación, en un texto escrito quechua, son prescindibles.

31 Se ha anunciado que la oficina de la Dirección Desconcentrada de Cultura del Cusco, viene preparando una colección “Clásicos de la literatura latinoamericana en quechua” que comenzará con la versión quechua de las obras de Vargas Llosa y García Márquez. “Con estas publicaciones en lenguas originarias se da mayor conocimiento a Cusco y a los hablantes...[y las traducciones de los dos nobel] “le darán un valor simbólico al quechua, y los hablantes dejarán de tener vergüenza de expresarse en este idioma” señala un funcionario (Diario La República, edición 29 de agosto, 2015, sección Ocio y Cultura). Apenas concluida la lectura de la noticia, ya nos turba el desasosiego: ¿cómo urdirán los traductores la construcción abstracta *Clásicos de la literatura latinoamericana* o *Cien años de soledad*?

32 En el periódico español ABC (30 de junio 2015) Yupanqui señala que la primera parte fue traducida en dos años, y la segunda parte en otros dos años, y que lo hizo a pedido de Miguel de la Quadra-Salcedo, reportero español, promotor de la ruta Quetzal. “Un día llegó Miguel y, con su acento vasco, me dijo que venía para que le tradujera ‘Don Quijote’ porque en varias partes como Argentina y Cuzco le dijeron que yo era la persona que mejor lo podía traducir. Me sorprendió, pero le dije que lo haría con la dedicación que merecía la tarea”. <http://www.abc.es/cultura/libros/20150627/abci-traducen-segunda-parte-quijote-201506262024.html>

33 En el año 2012, tradujimos el manifiesto del movimiento Occupy Wall Street (OWS) con mis estudiantes del nivel Intermediate II de New York University. Usando el español como lengua filtro, trabajamos durante un semestre desmontando las abstracciones y términos retóricos hasta llegar a las acciones concretas, con las que configuramos un texto breve del siglo XXI en una lengua ancestral. La versión final se halla en el portal de OWS: <http://translation.nycga.net/languages/quechua/>

34 La estudiosa peruana Lydia Fossa señala: “No existe una traducción transparente: toda traducción debe dar cuenta del filtro que ella constituye y de las adaptaciones y distorsiones que ella conlleva. Si este hecho se escamotea, se entra en el campo de la doblez y el disimulo (2006:500).

35 El artículo “De los prados de la Mancha a los páramos andinos. El Quijote en quechua” sobre la traducción de la primera parte del Quijote –base de este texto- salió en la *Primera Revista Latinoamericana de Libros PRL*, Vol. 1, issue 1. Sept-Nov. New York 2007. Págs. 20-23.

36 Aswan willasayki Amparaes abra condenadomanta”.

OBRAS CITADAS

Academia Mayor de la lengua Quechua. Diccionario quechua-español-quechua. Cusco: Ediciones de la Municipalidad, 1995.

Arguedas, José María. Cantos y cuentos quechuas II. Munilibros 2. Lima: Municipalidad de Lima, 1986. *Katatay*. Lima: editorial Horizonte, 1984.

Cervantes Saavedra, Miguel. Don Quixote. The Project Gutenberg. Translated by John Ormsby. [1885] 2011. www.jus.uio.no/sisu/don_quixote.miguel_de_cervantes/portrait.a4.pdf. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario. Madrid: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, PUCP, Santillana, 2004.

Fossa, Lydia. *Narrativas problemáticas. Los inkas bajo la pluma española*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Gonzales, Odi. *El condenado: peregrinaje y expiación entre dos mundos. Voz y memoria quechua en la configuración de la novela Los ríos profundos*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Letras y Ciencias Humanas, 2013. *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (siglo XVI)*. Lima: Pakarina ediciones, 2014. *Runasimi. Lengua y cultura*. Intermediate I-II. Vol. II. New York: Center for Latin American and Caribbean Studies CLACS-NYU, 2010.

Lira, Jorge A. *Cuentos del Alto Urubamba*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas, 1990. *Diccionario Quechua- Castellano*. Lima: editorial universitaria, Universidad Ricardo Palma, 2008.

Payne, Johnny. *Cuentos cusqueños*. Cusco: Centro Bartolomé de Las Casas, 1984

Santo Tomás, Domingo. *Lexicón o Vocabulario de la lengua general del Perú*. Edición y comentarios de Jan Szeminski. (Incluye enlaces con el diccionario de González Holguín). Lima: ediciones el Santo Oficio, 2006.

Taylor, Gerald. *Camac, camay, y camasca y otros ensayos sobre Huarochiri y Yauyos*. Lima: Instituto Francés de Estudios Andinos, 2000.

Warak'a, Kilku. *Taki parwa/22 poemas de Kilku Warak'a*. Estudio, traducción y notas de Odi Gonzales. Cusco: Ed. Navarrete y Biblioteca Municipal de Cusco, 1999.

IN A YELLOW CAB

Beatrice Esteve

Step into a yellow cab in New York and you have no idea where you will travel.

A world of surprises.

You start by telling the Driver your destination, hoping that he will understand you. Back comes an array of sounds: African English, Caribbean English, Chi- Chi English, Chinese English and an entire spectrum of accents in between. Long, long gone the familiar Irish lilt or "Mittel" European guttural voice. You had best also tell Driver, carefully and articulating every syllable, the route you wish him to take. Only then do you settle into your seat.

Next comes a peek at the medallion. This is when you start to travel.

"Omar", I read as I go on my way to a Board meeting at the Met this past September 17. A beautiful Indian Summer day.

I tell Omar to cross the Park at 79th and drive down alongside it. Turn right, to the Met at 66th. Simple.

For once, this "Omar" is not on the phone (as the drivers usually are) jabbering in an unintelligible language. A friendly, young face.

"Where are you from?" I ask. Bangladesh.

Former East Pakistan. I add. Do you know my country? No, but I have read about it. Capital Dacca.

He corrects my spelling: Dhaka, or is it the other way around? I too come from a far away country, Brazil.

Do you have problems? He asks.

Yes, mainly political corruption, mismanagement and violence. A direct

result of bad governance.

Wistful now Omar remembers.

"We, (my family) lived in a little village in rural Bangladesh. We were the only Muslim family there. Everybody else, Hindu. We lived in peace with our neighbors and they with us. Knew everybody by name. Shared our food. We visited with each other. Our children played together.

Things begin to change...Become ugly. Hatred and sectarian violence show their face. We leave. Come to America. Start a new life.

Yes, I commiserate. We read about people getting killed for slaughtering a cow.... and in Paris, for making fun of Mohammed...others are beheaded... burned alive in cages...while others claim to be the single owners of the "true faith".

Organized religion, in the hands of men is not a "good thing". I add.

Tell me Omar, where did go the brilliant world of Arab poetry, enlightenment? A beloved legacy of the Arab peoples. When an anonymous Arab poet (in a yellow cab in New York I do not remember the exact century. XVth? XII?) could write:

"I used to shun my companions if their religion was not like mine. Now my heart welcomes every form.

A pasturage for gazelles. A monastery for monks. A temple for idols. The Kaaba for pilgrims.

The Tables of the Law. The Holy book of the Koran.

Love alone is my religion and whichever way its horses turn, There is my faith and my creed."

Omar is silent. Listens attentively. I proceed. You know Rumi.

He wrote:

"If the image of my beloved is in a heathen temple, then it is a flagrant error to walk around the Kaaba.

If in the Kaaba His fragrance is not present, it is but a Synagogue. If in the Synagogue, we sense the fragrance of union with Him, Then that Synagogue is our Kaaba."

Omar is fully present.

By now we are approaching the Met. Omar has slowed down. He has also turned the meter off, a ways back. I notice that and make up for it, of course.

"Thank you" says Omar, "for a wonderful ride and have a really good

day." You too, I reply.

Thus I travel to Bangladesh before plunging into the familiar world of opera.

A few days later I am once again sitting alone in a yellow cab. Going this time to a Save Venice Board meeting on West 47th Street between Sixth and Seventh Avenues.

The Driver, a round, middle aged, friendly, very black face.

The medallion shows an African name. A cluster of vowels and several "u"s. I don't even try to pronounce it. The voice is Caribbean English with a hint of familiar French.

Haiti? I ask?

Non, la Guinée Française. How did you know? The hint of a French echo. Parlez vous français Madame? Bien sûr.... but I come from Brazil. Off I am, on one more journey.

We cross on 79th, but this, my Driver knows the city.

Thirty years I have lived here. Arrived as a young man, seeking a better life. Familiar it sounds.

I got it too. I love math. Studied for a "Doctorat". At Columbia University, he adds. With panache. "Mais c' est formidable." (I love these stories)

Now he really takes off.

"Maintenant je fais mon deuxième Doctorat....Fantastique, I insert.

On line. No good. You "no" see face of Professeur...(la Guinée creeps in) You know the word "plagia - quelque chose?"

Plagiarism. I say. Yes.

My Professeur tell me I " plagia - quelquechose"He advise me. No copy from internet. I, in trouble. Hard work.

Definitely not good I agree.

Ah, le Brésil he says. I love Brésil. No have gone, but the food, the music. Yes I say, Brazil's heart is African especially where I am from, Bahia. But I have been to Angola, he proceeds. Lived there a while. He starts speaking in passable

Portuguese. I sing him the song about the Angolan, in Bahia homesick for his native land...

"Go, go; go, go to Luanda

Come, come, come, come from Luanda.

Go, where beauty abounds and sadness is long gone.

Hear the voice that calls you Go, go; go, go. ..."

Ah, Africa in Bahia. My Driver listens. Pensive.

Waxes romantic about a girl he loved in Angola: "Betinha." (diminutive for Elisabete)

She beautiful, "Betinha", but ONLY want money and I, money no have....so adieu.

You do well to drop "Betinha." I tell him.

Now I have good American woman. Twenty years.

This year I go home. Miss my old man. Want to see him, speak to him.

Embrace him. I tell woman, two weeks; I go.

I spend four months!!! Four months.

I come back. Woman say: You no love me no more. You no come back to me. You find young woman over there. Not true, I am back.

But in my heart I KNOW.

I must go, go, go...not to Luanda. Back to la Guinée, I go. Vous savez, c'est mon pays. My heart is there.

I get my second Doctorat. I go. Maybe I go into politics.

Maybe I become Président. Go, go, go.

Some day, I am sure, you WILL become "Président."

By this time we have been coasting for several blocks, whilst history unfolds along Seventh Avenue. To la Guinée with a short stop in Angola. Again the meter is long turned off.

Merci et au revoir. Bonne chance et bonne journée.

One rainy day Pepe wanted to go to T.Anthony, luggage store on Park at 57th. We step into a cab on Third, corner with 75th.

A shy, smiling, young face. I tell him where to go: Park Ave at 57 th Street. Excuse me, he says. Pulls up and I see him consulting the GPS.

No need for that. I'll tell you. Just go straight on 75th and turn left on Park. I'll show you where.

Vastly relieved and ever so grateful.

I am from Afghanistan he volunteers. This is my first day on my first job in America... and I, dying to "travel"...

but Pepe beside me is not amused.

Thus I miss Afghanistan.

You can travel the world...in a Yellow Cab, in New York.

Beatrice Esteve

Zurich, October 8, 2015

CREACIÓN

**“A LA DONNA DE STORRS”
MANUSCRITO DE “LA MALCONTENTA”**

Saúl Yurkievich

A la donna de Sten

Cierto lugar / ~~un paraje~~
~~Sten~~ ~~un paraje~~ pero no un paradero
 (Connecticut)

es el otoño

y los álces
 se incendian
 día a día
 hasta que caídas las frondas
 caen como tú

la tierra a tierra
 y se disipan
 de los cielos queda
 la osatura inexorablemente solo
 el duramen pervive
 no tú

~~carcomida~~ ~~haga~~ ~~terras~~ ~~haga~~ ~~pligado~~
~~carcomida~~ ~~fuste~~ ~~carcomida~~ ~~delicado~~
 delicada y tersa
 fuiste ~~manchada~~ carcomida
 consumida
~~rota~~ apada

* en tus poses de figurín

con el pecho atrado
y el torso ~~Reverente~~

con el pecho atrado

enhiesto el largo ~~pequeño~~

el torso ~~ligeramente~~ arquea

el torso en arco ~~ligeramente~~

ligeramente echado hacia atrás

para destacar la afonada
ni el pecho

quien entre la jerarquía de los negociantes

quien de sus hijos pudo apreciar tu exquisito

quien de aquellos que guardan

como el borge

adentrado

no pica

de la rústica violencia de pioneros

pudo apreciar ~~tu gusto~~ ^{tu gusto} ~~estilo~~ ^{estilo}

y complacense con tu ~~tanto~~ ~~voluptuoso~~ trato

~~con~~ tamizado de voluptuosidad

¿quien de los de saña

LA MALCONTENTA

Un paraje
 cierto lugar
 tu no querido paradero
 es el otoño
 allá
 y los alerces se arrebolan
 día a día
 más y más
 hasta que cárdenas las frondas
 caen como tú
 la tierna
 a tierra
 y se disipan
 de los árboles flamígeros
 queda
 desnuda
 la parda osatura
 inexorablemente
 sólo
 el duramen
 pervive
 no tú
 la tersa
 la deliciosa
 carcomida fuiste
 en aquel villorio
 de América
 implantado en pleno bosque
 en la feraz lujuria
 apenas refrenada por las casas dispersas
 tú
 la grácil florentina
 procurando rescatar o recrear
 allí
 en ese sitio

algo de tu mundo

cierta cortesía
cierta distinción
cierto donaire

por lo menos un poco

¿quién entre los vástagos de los vaqueros

--me pregunto--

reparó en ti

como se debe
en tu refinamiento
en tu sencilla y a la vez sofisticada elegancia
en las buscadas inflexiones de tu voz?

¿quién entre la jerarquía de los negociantes

quién de su progenie

quién de sus asistentes o entenados

supo gustar de tu tentadora exquisitez?

¿quien de aquella ruda cohorte que te viera

con el pecho apenas alzado

enhiesto el largo cuello

el torso en arco

levemente echado hacia atrás

pudo apreciar la pose con que destacabas

tu afinada silueta?

¿quién de los que guardan

como el bosque

adentrada

no poca

violencia de pioneros

(saña y zarpa debajo

de la plácida simpleza)

supo complacerse con tu trato

tamizado

de voluptuosidad?

bobalicones todos

para ti

parapetados

en sus tediosos menesteres

caseros a toda hora

rústicos

aunque se instruyan
por qué te dejaste cercar y secar
por esos seres
 (o por faltarte el ser)
delicada florentina
 malhaya tu malaventura
debilitándote a diario
 ausencia que socava
 pérdida que se dilata y desdibuja
 distancia que se instala y aísla
te oscureciste
zozobraste
 la maltratada
 la malcontenta
 que no tuvo la maña
para desandar el dédalo
para desanudar el embrollo que oprime y opaca
obnubilada donna
 la rebajada
 seda que se rasgó
 copa que se trizó
 cesa y baja
 se deshace y se pierde
borrado hasta tu nombre
 algo por mi palabra
 el remanente
de tu fulgor tu aura
 rehén del olvido
recobro apenas

 vuelva a clorear tu cara
 tu figura resurja
apersónate
 quede estampado aquí tu porte



Dibujo de Saúl Yurkievich

THREE POEMS / TRES POEMAS (TR. KRISTIN DYKSTRA)

Reina María Rodríguez

Undertow

From *El piano*; reprinted in anthology *Bosque negro: Antología personal*
(Havana: Ediciones UNIÓN, 2013)

Nature sounds in the breeze but resounds in the soul.

When the Malecón first overflows,
piano keys fall to the sidewalk,
handpainted flowers float away
not as decoration but as sorrow.
Time doubles back, it floods,
I need that reversibility in order to exist.
The noise of its waves doesn't soothe me
between bars of music, even the ones I won't
regret though I regret finding no octave
in the right proportion
for my hand to reach its horizon.

The quiver of a string,
vibration of an air column
free of obstruction
through which I'd wager:
that a return is always an insertion of the self
between new waves
—high notes, low notes, half steps between—

a chord progression protecting some style
to defend us against defenselessness,
a chorus that can't take away our fear
of the gale but calms us.

The ocean's fierce beat today
and then a devious tranquility
that doesn't muddy into other sound
or protest. It obliterates.
I will have drowned in the beat so many
repetitive and variant times
that I learned to float cautiously with a chorus
between my teeth!
To convince myself, alone, of my incapacity
(absolute confidence)
watching it
roughen into a fury
then calm,
its gray line
over the loosed bridge moving
against the keel
of some instrument that sounds
across the whole of the tempo, the total time it lost
between two waters.

Resaca

La naturaleza suena en el aire, pero resuena en el alma.

Cuando el Malecón empieza a desbordarse
caen en la acera tablas del piano,
flores pintadas a mano salen a flote
no como decoración, sino como dolor.
El tiempo retorna, se revierte
y necesito de esa reversibilidad para existir.
El ruido de sus olas no me ha dejado tranquila,
entre compases de los que no me arrepentiré
incluso, arrepentida de no hallar una octava
en proporción para mi mano
que alcance su horizonte.

El temblor de una cuerda,
la vibración de una columna de aire
sin obstrucción

por la que apostarí:
 un retorno siempre es insertarse
 entre las nuevas olas
 --tonos altos, tonos bajos, semitonos--,
 una progresión que protege un estilo
 para defendernos de la indefensión,
 un estribillo que no nos quita el miedo
 a la tempestad, pero nos calma.

El golpe del mar feroz este día
 y luego, su solapada tranquilidad
 que no se confunde con otros sonidos
 ni se queja, pero mata.
 ¡Me habré ahogado en él tantas veces
 repetitivas y diversas
 que aprendí con precaución a flotar con un estribillo
 entre los dientes!
 A convencerme sola de mi imposibilidad
 (mi confianza absoluta)
 al mirarlo enfurecerse
 y tranquilizar
 su raya gris
 sobre el puente móvil desprendido
 contra la quilla
 de un instrumento que suena
 por todo el tiempo que perdió
 entre dos aguas.

Lily pond

From *Catch and Release*

for Virginia

She wouldn't open her letters: "No, no, please . . ."
 She threw the razor blade down
 and didn't cut her swollen vein. Not yet.
 The pink dressing gown made from cheap curtain fabric
 sheathed the visibility she sustained with so much work.
 At last everything would have to come to its conclusion.
 But when? How?
 A truth known only by a hare as it sinks
 into a swamp, remote and ephemeral.
 Concluding and beginning at a prudent distance from the
 legitimated statues,

all in one shot or all backwards,
totally absurd: falling into the sky.

The memory of a voice may be
the noise from jacks falling, hitting us,
shiny, or piled up or in semicircles,
like her impatient fall into the window.
Her gaze toward that other sun setting far away
when she saw the bridge,
and below it a river,
and inside her little pocket, stones
—the jacks—that cracked with a suspicious indifference.
They were so familiar with the lie, with the truth:
a yellow-red target, something rounded like a target, squishy.
They knew they were required
to fall, would always land hard, knew the amount
of time it took to prepare for the reencounter
in the fatal crash, inside her pockets.

A bridge that was a place for keeping (apparently)
safe turned into a plank fragile
with indecision.

Now the mirror returns you unscathed.
Who are you? Who are you? Where has the doubt gone?
There below the bridge, her side refracted a thousand times
through the sorrows of a place
disturbing in its stillness.
When you arrive there's a fence: fog.
And the fog provokes still more indecision.
I saw the panorama, would suddenly be contemplating it
for the last time.
Though I'd like to reach out, touch her,
the head that used to be hers
drooping on her shoulder; and the fog
would betray her.

"It was always my brother . . . my brother who was emerging from
the depths of the lily pond" —she would say
just before she sank.

Laguna de los nenúfares*para Virginia*

Ella no abrió sus cartas: “no, no, por favor . . .”
Tiró el filo de la navaja
y no abrió su vena deforme todavía. Aún no.
La bata rosa de tela barata por cortina
le quitaba la visibilidad sostenida con tanto esfuerzo.
Todo tendría al fin que concluir.
Pero cuándo? Cómo?
Una verdad que sólo conoce la liebre que se hunde
en el pantano, tan remota y efímera.
Concluir, empezar, a una distancia prudente de las estatuas
legítimas,
de un tirón o al revés,
tan absurda a la caída contra el cielo.

Sea la memoria de una voz
el sonido de los boliches al caer, golpeándonos,
brillantes, redondos o en semicírculos,
como su impaciencia de caer contra la ventana.
La mirada hacia el atardecer distante
de aquel otro día en que ella vio el puente,
y en el puente abajo, un río,
y dentro de su pequeño bolsillo las piedras
—los boliches—que sonaban con suspicaz indiferencia.
Ellos sabían de tan cerca la mentira, la verdad,
el propósito rojo amarillo, así de redondo, fofo.
Ellos sabían que estaban obligados
a caer, a golpear siempre, y la duración
del tiempo que costaba prepararse para el reencuentro
con el golpe fatal sobre la saya.

Un puente que fue un sitio para estar (aparentemente)
seguros se convirtió en tabla frágil
de indecisión.

Ahora el espejo te devuelve incólume.
Quién eres? Quién eres? Dónde ha quedado la duda?
Allá, bajo el puente, su costado refractado mil veces
por un dolor de lugar que azora todavía
quieto.
Al llegar hay un cerco, es la neblina.

Y la neblina provoca aún más indecisión.
 Tenía el panorama, de pronto lo contemplaría de nuevo
 por última vez.
 Aunque quisiera acercar la mano, tocar,
 aquella cabeza que era la suya
 sostenida por encima del hombro y la niebla
 la traicionaba.

“Siempre era mi hermano . . . , mi hermano quién salía de las
 profundidades de la laguna de los nenúfares” –diría ella
 antes de bajar.

Freeway

From *Catch and Release*

Tempo: largo. You're moving through sunset, a preamble.
 (He's at the wheel.)
 The freeway is a wide open musical staff
 where sequence exists before light
 takes shape.
 When the traffic lights flick on
 the sky is white
 and trees use the wind to tug at
 the darkening shadows from other trees.

Now you see the five-line staff of one lifetime,
 that site of volatile intersection.
 Where is the boundary of today's twilight,
 of the one coming tomorrow?
 At what moment, exactly, does the evening die?
 At what moment does it flag or revive?
 How does color disappear, or the deep blue dark?
 How does it appear behind trees, houses,
 in front of you?
 Does it appear? Disappear?
 Is it there, or did it vanish without becoming present?

The driver follows the course set by a cone of artificial light
 that corresponds to his linearity.
 You divert the original flow of his music
 and cross on the mutual causality of a tempo that goes away,
 inside you, disappearing with no sense of the one that will come next.

Then
you skip hopscotch on the opposing sidewalk
and see the figure of a car as it moves through the evening
"by the block of the ocean's fog," to borrow your words.
You see yourself so many years later, so many earlier,
in the non-return.
But the body's wisdom misses the boundary.
It renounces distance.
The here confronting it is always the same: a perfect hiatus.

You greet the woman leaving, she's going away. The lights
go on being green, orange, or elusive.
The evening is reduced to a pause moving past, a fibrous border
that you caress with a finger on the windshield, damp at the end.
The finger is the part that can feel the mist.
And mist, like transparent fabric, hides the two tempos,
the definitive texture from which reality is made,
its curtain.

Carretera

Largo atraviesas el crepúsculo, un preámbulo.
(Él, al volante.)
La carretera es una pauta abierta
donde la secuencia es antes que forma
luz.
Al prenderse los semáforos
el cielo es blanco
y los árboles arrastran con el viento
sombras oscurecidas de otros árboles.

Ahora ves el pentagrama de una vida,
ese sitio de intersección volátil.
Dónde está el límite de este atardecer de hoy
y luego el de mañana?
En qué momento muere con exactitud la tarde?
En qué momento decae, o despierta?
Cómo se pierde el color, o la negrura azul?
Cómo aparece por detrás de los árboles, de las casas,
y frente a ti?
Aparece? Desaparece?
Está, o se perdió sin ser?

El chofer sigue la marcha por el cono de luz artificial
que le corresponde a su linealidad.
Tú desvías el cauce original de su música
y atraviesas la causalidad mutua de un tiempo que se va,
dentro de ti, a perder,
sin saber del que viene.

Entonces,
juegas al pon desde la acera contraria
cuando ves la figura del auto que atraviesa la tarde
“junto al bloque de niebla del océano” –has dicho.
Te ves, tantos años después, tantos años antes,
en el nunca regreso.
Pero la sabiduría del cuerpo extraña al límite,
renuncia a la distancia.
El aquí que lo confronta es siempre el mismo: un hiato perfecto.

Saludas a la que se va, a la que parte. Los semáforos
siguen verdes, anaranjados o escurridizos.
La tarde es reducida a una espera que se transita, un borde fibroso
que acaricias con el dedo sobre el parabrisas, húmedo al fin.
El dedo es el sitio que siente la llovizna.
Y la llovizna, como una tela transparente, oculta los dos tiempos,
la textura definitiva con que está hecha la realidad,
su telón.

REGARDING TRANSLATION; REGARDING THESE TRANSLATIONS

Kristin Dykstra
St. Michael's College, Vermont

I describe translation as an anxiogenic activity. Translation appears in and around situations that themselves produce anxiety: highly loaded social and political scenarios, emotionally charged negotiations of difference, asymmetries of power. Meanwhile translation itself provokes anxieties, most visible in our clichéd yet necessary fixation on interplays between fidelity and betrayal.

Literary translation, echoing with creative expressions that delineate and disturb the bounds of language, recognizes no conventional bounds on its territory. The uncontainability of literary translation is therefore discomforting. And it is, for this reason, an endlessly challenging and new experience.

Another way to examine the uncontainability of literary translation is to begin by saying: The central motion of translation is change. Over the years I have heard many confessions from people highly skilled in two languages that they cannot tolerate the experience of change that a conscious act of literary translation enacts; they do not want to tolerate the change, the stress of translation, for every act reveals that one's drive for perfection is no more than myth. Translation calls our contradictions out of us.

Where some want to reserve literature as an uncontaminated space, others see its beauty in its very contaminations. As I identify with the second group, it seems senseless to focus on the ceaseless building of fences to keep others out. But with every text, in my own contradictory fiction, I too need to drop into a state of mind that allows myth to retake the scene, convincing me that I can create words out of some energy other

than pragmatism. Let's call this state a working mythology of translation.

Two of the poems that follow are from the collection *Catch and Release*. Reina María Rodríguez took this phrase in English for her otherwise Spanish-dominant poetry collection because she likes the way this approach to fishing, catching a fish only to release it, acts as a metaphor for the writing of poetry. I similarly find "catch and release" to be a strong working metaphor for literary translation. One marshals all of the intellectual resources at hand in order to establish a reading of the poem, and this can mean drawing on scholarship, perhaps extensively. However, the delivery of ideas in effective literary language requires compromise with an equally uncompromising point of view: the pitiless drive of creativity. Relinquishing the safe spaces of scholarship, their comforting authority, allows other intricacies of expression to emerge.

One tricky aspect for the translation of these poems was projecting the paired concepts of tempo, in a musical respect, and time, activated on more existential plane of inquiry. I'm interested in how contemporary Cuban poetry so often enacts what Rafael Rojas has identified in prose as "a ritualized chaos" of temporalities and am in fact working over these same remarks from Rojas as I finalize the introduction to a book by an entirely different poet, Marcelo Morales, right now.¹ Why might the projection of chaos be appropriate for these very different poetic works and styles? In the late twentieth century, Rojas argues, Cubans "begin to lose their sense of historical orientation," and that disorientation finds expression in literature in the merging of times: "The temporality of the island begins to function in a synchronic sense instead of a diachronic one" (129). While musical imagery and vocabulary are essential in some Rodríguez poems, then, I usually find that I want to create a certain density in the experience of time; here, time is dual.

Another characteristic of Rodríguez' writing that appears in small here is her interest in Virginia Woolf. "Lily pond," a climactic poem from *Catch and Release*, is dedicated to Woolf. Rodríguez has long lionized Woolf, writing her into all manner of poetry and prose. I find it useful to periodically read texts by Woolf in order to defamiliarize myself from my own English. In this example the poem invokes biographical events and images, even quite violent ones. Yet like Woolf herself, Rodríguez manages a signature elusiveness in the poem as a whole: it is the elusiveness of a poem that achieves its fullness only in an internal opposition between actions, a catch and a release.

1 "The Illegible City: Havana After the Messiah." Tr. Eric Felipe-Barkin. In *Havana Beyond the Ruins: Cultural Mappings after 1989*, ed. Anke Birkenmaier and Esther Whitfield, 2011. 119-134. 123.

María Ángeles Pérez López

[Lo podre]

Lo podre del mendigo y del pescado
en la ciudad bellísima e irreal
es una luz mezquina que alguien corta
de un golpe, eviscerada en una tabla
que rezuma del hambre y su cuchillo.
Las gaviotas protestan. Pesadumbre
de animales inquietos y escasez
bajo el magro chillido que atormenta
la espina desahuciada, las agallas
rojas y empobrecidas de angostura.

En su entraña, el mendigo y el pescado
digieren larvas, cuerpos diminutos
y formas protozoicas de pesar
como si fuera cierta la condena
a la férrea atadura del despojo,
depredación y escama en el acero.
No hay alondra ni halcón de cetrería,
solo la red tupida de los signos
que atrapa contra sí pescado y hombre
mientras boquean sangrando oscuridad.

Miserable mixtura del amor
en que el pan se endurece sin lamer
la boca, su llagada pertenencia.

con Alejandra, Cádiz 2012-Santiago de Chile 2013

[La escalera mecánica]

La escalera mecánica del metro
sube y baja, ausentada de sí misma.
Su engranaje desplaza aire y hastío,
camina de la nada hasta la nada
mientras hiere con su óxido los dedos
que elevan el ramaje mutilado:
palabras aplastadas, pegotones
de chicle y de impaciencia, emoticonos,
hilachas del amor y de la angustia
y esa risa nerviosa en que los martes
se apresuran y bajan sin resuello.

Pero en el plano adusto de lo real,
en la malla metálica en que quedan
dormidos los zapatos y los bueyes,
las piernas siempre sueñan con la altura.
Como en las instrucciones de Cortázar
cuando subir era también reírse
—alzar el aire con abrazos de aire—,
toca la claridad todos los cuerpos.

Insumisión del día y las gramíneas.
Hay hierba intacta bajo el suelo sucio
y su savia febril levanta el sol.

[Vaso, estallido]

Vaso que resplandece en su estallido.
Astilla de cristal que no desea
herir, sino soltar toda la luz
en cada gota de agua y sus enjambres.
Ámbar que liba así la transparencia
y la derrama abriéndose en fulgor
al tiempo que libera los insectos,
el caudal de la lluvia en los pistilos,
las traviesas moléculas del día
y su cascada quieta y vertical.

Beben su claridad las garzas blancas,
las hojas transparentes de la niebla,
la brújula que siempre mira al sur
y los mantos de hielo de los polos.

Beben las cebras su blancor, su sombra
y la savia feliz de los hierbajos.
En el agua reposa el movimiento.
De ella beben también rinocerontes,
armadillos y grullas, hipopótamos
oscuros que no temen la desgracia.

Palabras y animales bendecidos
por la sed que se sacia con más sed.
Del filo del cristal tan solo queda
su reverberación hacia la vida.

[Ronquera]

Descascarilla el día su ronquera.
Quien masticara estopa desgarrada,
papel de estraza en que se envuelve el día
como se envuelve en lana el animal,
conoce las palabras en penumbra,
los huesos desgajados del sonido.

Linimento y residuo, triza, esparto
que atrapa y espolea cada cuerpo
para que diga en alto su canción,
su vocal vulnerable y encharcada
en el amor violento de la boca.

No hay alfabeto que no tiemble si:
se mitigan los pájaros, los árboles,
los hombres que atraviesa el despertar
–ese tajo en la vida hacia la vida–,
pero después se alzan prodigiosos
y elevan el bullicio de la luz.
En ella se cimbreo y nada el sol
como amuleto rojo en la garganta.

con Tomás Sánchez Santiago

ANTE LA MANIFESTACIÓN DE LA EXISTENCIA

3ª PARTE: POESÍA

Miquel Ricart

1. Como todo forma parte de un
mismo misterio,
y no pudiendo decir la verdad sin
verterme en el vacío,
me he encontrado como un ave parada en pleno vuelo, con las alas
perladas
de ese estupor que nos detiene en vilo,
mientras la voz también se detiene, y se derrumba, entre tanto
misterio que se calla.
Y a quién pregunto,
si las respuestas se abren llenas de duda,
y a quién solicito certezas, si en cuanto surgen se abren lanzando gritos
de muerte...

2. Encuéntrame,
recorrámonos,
encaucémonos:
espumas de un nuevo Jordán sin orillas,
continuamente desbordado.

3. Cuando muera el hombre solitario, le saldrá
agua antigua del pecho:
su delgadez, sus ojos tristes...
Cuando muera el hombre puro
le correrán aguas espesas por las ingles; su
ingenuidad, el velo espeso...
Cuando muera el hombre dolorido le manará
noche del vientre
y un remanso de agua tibia remontará los
cauces más resecos...

4. Detrás quedaban las yedras,
buganvillas, y verbenas.
La brisa de la hora tercia
desmenuzaba mis penas; todo
el aire se llenaba
de las flores más diversas. Mientras
la tarde caía pasaban las horas
quedas; llegando el anochecer,
cambiaba el viento de arena...

5. No era fácil, no, levantarse y
echarse a andar,
con los ojos arrasados de lágrimas:
entonces sí, la oscuridad golpeaba mi soledad con un
grave ruido de tambores
que retumbaban en la línea de mi corazón.
No era fácil, y que digo la verdad lo prueba
aquel silencio
que se deslizaba en la penumbra. No era
fácil, qué va,
continuar qué sé yo hacia dónde:
¿por el sordo laberinto de mis cálidas vísceras?
¿resbalando sobre mis ácidos flamígeros? Hacia ningún
sitio,
aturdido en la acera,
no era fácil seguir a mis propios pasos cansados, seguirme a mí
mismo
desde la acera
hacia el interior de la noche...

6. ¿Dónde están los guardianes alados?
¿Cómo ha surgido esta noche incendiada?
¿Dónde están las señales proclamadas? Nada
quedará tras mis pasos,
ni huellas, ni rastros.
Soy invencible en la fuerza de mi verdad y me
erijo, en esta noche que quema,
en juez, héroe y rey de los huracanes que a ella
me acercarán destrozado.

7. En cada instante del tiempo debo
incorporar nuevas verdades
aunque apenas me las deje vislumbrar el verde
oscilante de lo incierto.
Será difícil entender las palabras que
provengan del coro,
pero su sonido me llevará al lado de los nombres que se
encuentran en los espacios vacíos
que trazan las olas en el aire.
Mis designios
(¡tanta fe en mi propia esperanza!) se dirigen
al Noroeste,
quizá por seguir el camino de las islas, o quizá por
saberse, sin remedio,
unidos al destino indeclinable que mantengo.

8. Me compongo, en esencia, de
náusea y vértigo,
y por ello a nada tiendo, en mí
nada fructifica,
y de mí partió un día
la más silenciosa de las respuestas.
Sólo aquellos seres formados, entre destellos, por algo
más que arena y minerales amarillos, pueden aguantar,
indemnes,
la larga erosión del viento de la certeza.
Pero únicamente la náusea y el vértigo me componen: a ellos clamo, y
ellos, absolutamente límpidos,
apartan de mí su mirada altiva.

9. A mi lado vienen los recuerdos como aves
con las alas compartidas: los veo atravesar
el amplio espacio inconcreto...
Todo desciende trepidante
por el torrente de lava de mis evocaciones...

10. No como aquel tiempo de entonces. No.
Como aquél no.
Debías tener las manos juntas. Y los
ojos cerrados.
Pero yo te llamaba por tu nombre verdadero.
¿Te acuerdas?
En mí, tu yo se repetía.
Como poniendo la mano plana sobre el agua quieta. Nunca como
aquel tiempo de entonces.
No. Vencidos nunca más.

11. Érase una vez un hada
vestida con seda blanca.
Se deslizaba feliz
por los torrentes del alba.
Rodeado de silencio,
el tiempo se concentraba. Florecían
sobre el muro brillantes piedras de
escarcha.

12. En aquella inmovilidad del mar, sobre el agua, deposité mi
inquietud.
Aun no era de día: después sí,
las aguas
subieron en cascada hacia el cielo, y la
noche tembló, llena de alegría.
De repente todo se volvió de color púrpura, se alzó una
voz atravesando la noche,
y las palabras
descendieron del labio al más incierto de los espejos...

13. Paisajes, enormes paisajes de palabras, palabras de antes,
amados paisajes,
conocidos paisajes del recuerdo: he de volver a vosotros siguiendo el rastro de la voz perdida.

14. Como una línea inmóvil quedó la tarde de ayer petrificada.
¡Me he disgregado tantas veces en tantas partes, destellos ardientes entre la sal húmeda!
Esas tardes que no alcanzaré nunca, sin dolor, hechas de tranquilidad,
¡tardes plenas! ¡tardes quietas! tan lejos de mi alcance.
Desde mi interior emerjo en una estructura de columnas de sangre también petrificada.

15. ¿No comprendes, ser de hombros de viento, que tengo los labios llenos de noticias que decirte sin prisa?
¿No comprendes que tengo engendrada tu frente en mis dos labios afortunados?

16. ¿De dónde podré sacar las fuerzas para avanzar cada día, lentamente? No será de mí mismo.
Ni de lo que han hecho imposible mis derrotas.
¿De qué me serviría adivinar los enigmas? Tenía que encontrarme ante la nada.
En la realidad hundo mis brazos. Sólo en mí está el error,
pero no el más amenazante, el más próximo, sino el lento y destructor error del mundo.
¡Cómo se disfraza el caos de realidad!
¡Qué habilidad constante!
En mí he de buscar la respuesta, mundo que

callas.

Renuncio a todo, de todo abomino,
y borro a dentelladas las cruces de tiza que sobre
mí
han trazado como un signo.

17. Esta tarde se ha hecho de noche tantas veces que no voy
a saber qué hacer
cuando me encuentre con el día.
¡Esta noche será noche
hasta que me haya lavado las manos con sangre después de haberme
desangrado
de rodillas ante mí mismo!

18. Se reflejaban en los cristales
movimientos ininterrumpidos de brillantes colores. Se movían
incesantes:
y la música me hacía crecer hacia mis márgenes, y los sonos
más agudos de los violines resplandecían en la estancia.
Letras de oro yacían
sobre la negra superficie para siempre inmóvil.

19. Aquí las yedras, que tú acaricias, allá el mar, su espuma
y su noche interna...
De mí no puedo darte ninguna
imagen perdurable; pero si quien
en mí habita, al atardecer te la
diera,
tú, al mirarla, quizá te inclinases un poco, quizá (y yo lo
sentiría), húmeda tardanza,
en el interior de tu pecho, por alguna duda ácida, algo se
rompiera en mil pedazos.

20. Si pudiera entender el porqué de este cuerpo que se
disgrega a cada instante,
si pudiera decirme a mí mismo
que he dejado algo mío en lo inmortal, si existe, si no fuera
que no basta con un amanecer nuevo porque permanece lo
imborrable...

21. Antes.

En el umbral tembloroso.

Tenía entre los labios tu
sabor entremezclado.

Quietud.

Noto esta quietud tuya en esta
noche

que aún tantas otras.

Hoy parece que todo es en sí mismo igual a ti,
quieta casi, tú y tus ojos,
verdad que recuerdo, nombre que silencio.

22. Concluiría con un gran estrépito,
destrozando restos con las manos

y las terribles dudas que no entiendo, porque ahora he
recordado las aguas sucias, casi compactas, de no sé
que lugares;

porque permaneces en tu antigua promesa apresurada, pese a tenerte
frente a mí

y tan cerca de mi impulso:

contra ese absurdo se debieran alzar las
palabras que no te digo.

23. Hay un ritmo salvaje que se diluye entre la carne y se
convierte a la vez en alegría y duda,
mientras a nuestro lado, en lo más tenue del aire, flotan realidades
impalpables.

Cada mañana surgimos con los puños apretados, el pecho
lacerado, el paso vacilante

y un sentimiento de indiferencia

que sólo pude provenir de la paz cárdena

que se esparce sobre los campos asolados por la
contienda...

24. Poemas del más largo imperio, de las
alas extendidas,

en cualquier donde caiga la noche ha de dejar
consternadas

hojas de todos los colores, flores de

todas las medidas. Pienso en ti, en
la lejanía que lo hace todo
diferente, en la casa donde habitas
más allá del más largo imperio. Pero yo no
tengo, como tú,
los estandartes desplegados,
ni águilas americanas que enarbolan mi bandera, ni mástil
enraizado.

Y aquellas madrugadas nuestras con
águilas y banderas de cartón ahora son ya
sólo
parte de tu ausencia.

25. Recuerdo el viento, el frío
y la soledad de la playa aquella tarde,
antes de que la oscuridad le diera a la arena ese color
azulado que sabe a desolación.
Entonces nos despedimos entre las dunas. Porque vendrán
nuevos, éstos sí,
mares a separarnos,
y como necesitaré de su presencia tendré que,
convertido en inmensidad, extenderme
sobre sus olas.

26. Sí claro, los ríos bajaban llenos de sangre. Abierto en
canal, en dos mitades latentes,
me desangraba a chorros
mientras mi sangre, a mi sudor unida,
formaba una sustancia nueva que provenía del amor.
Al mirarme las manos, y verlas también llenas de sangre, por entre
mis músculos
busqué mis vísceras,
y las encontré desangradas por tu amor renacido.
Para conseguir humedad
me quedé quieto, ya no muy lúcido,
y las partes más desconocidas de mi cuerpo, a mi ruego,
segregaban linfa y líquidos amarantos.
Sí claro, la noche escondía el color
rojo de la sangre;

pero yo no podía ya desangrarme más, porque mis
manos ya dudaban,
porque todo se enturbiaba, porque me
faltaba tu presencia, porque al no estar tú
para que quería yo la sangre,
sino era para multiplicarte, para revivirte, para
acrecentar en ti mi recuerdo,
para estar ahí, a tu lado, junto a ti, terreno de
secano bajo tus ojos.

27. Altos espacios oscuros,
cubrían un mundo inmenso. Altos
espacios.
Y oscuros;
y de color azul intenso.

28. Mundo aciago éste, extraño y acerbo. Mundo
pétreo y diluvial, al que pertenezco y que a la vez me
excluye.
Mundo único e imperfecto; mundo dispar.
Mundo al que desde el inicio, beligerantes y desconcertados, nos
enfrentamos.
Mundo triunfante. Vencedor invicto.
Mundo en sombra y de las sombras. Mundo tenebroso. Mundo que ha
dado forma al ser;
mundo incesante, mundo incomprensible, adverso mundo
éste
en el que pese a todo existo.

29. El último poema, el extenso sauce de la recopilación, lo voy a
escribir lánguidamente.
Mientras mantengo un brazo extendido hacia el cielo con el otro
reúno los yunques
y los útiles más duros, más cortantes, y los
blando sin orden,
y dejo el aire encendido.
Inicio la destrucción en silencio total, con la rutina
y las verdades conocidas. No cuerpos eternos,
sino materia orgánica (ofrenda iniciática) en trance

infalible de putrefacción.

30. Hay determinadas ideas

—en especial las referidas a algunos seres alados antropomorfos— que
son hermosas,
espirituales, místicas...

Son ideas etéreas.

Y que tratan de figuras ingravidas y translúcidas.

31. Es en la propia nitidez del agua donde
parece diluirse mi memoria.

Maltrecho, bastante cansado por el esfuerzo acumulado, apiadado del
mundo y de mí mismo,
estoy viendo frente a mí campos abiertos. Y algunos
de ellos fulgen.

32. Una luz de Poniente me
preguntaba si vendrías.

Ráfagas del viento del Norte se
llevaron la respuesta.

INTANGIBLE Y OTROS POEMAS

Gloria Posada

Intangible

La luz entra
recorre la casa
desaparece

No anuncia su llegada
el regreso
día tras día repetido
o la ausencia en sombras
que no se descifran

No existe huella
de su paso

Lumbre

En la pradera
solo
el árbol en llamas

Tallos y hojas
retornan en ceniza
a tierra

No hay distancia
entre altura y raíz

Lugares

Parajes de la infancia
mirar atrás
extingue el resplandor

Espacios transmutados
en palabras
Horas de fiesta
Días de nacimientos
Meses de muertos en guerras

Lugares de memoria o extravío
límites de viaje en tiempo
y gravedad

Sustratos del ser
niña mujer
amante y viuda
Del estar entre alturas
o ser raíz

Vasta geografía
país de tierras ajenas

Sed

Animales
buscan agua
en trayecto hacia el río
encuentran lluvia

Lejos
una ciudad
pronuncia la sed
y la sequía

Bajo el sol
alguien labra un silencio
En el asfalto
otros excavan un pozo

Aguas

El río se lleva
lo que no deseamos
con nosotros

Basuras
residuos
cadáveres
desembocan tantas veces
y llegan al mar

¿A quién albergan
bañan
alimentan
las aguas
de nuestra miseria?

Ethel Barja

wandeo por NY

*Another moment I would have
to come up with a name, a word
another world*

Wong May

se han dispuesto los pies contradictorios
a marchar furiosos
entre las luces chispeantes
entre la atmósfera enarcada
vestidos de ceniza
vienen a rasgar el arriba y el abajo
guía para el abatido obturador
asir de extremo a extremo la grieta
ir tras los cinceles
y abrir los nombres en las frentes
parpadeos indefinidos
sin postales de cartón
arquitecturas interiores
incendian todo mutismo
en la vigilia de arterias enmarañadas
Times Square ¿es un cuadrado de tiempo?
o un escudero taimado con el puñal encendido
packing time squarely

neat and cruel in the eye?
 -the lost I in a tic-tac quarrel-
 pies contradictorios riegan diurnos
 sobre el asfalto caliente
 la yema del violáceo
 error
 la distorsión del territorio
 hendidura en la visión
 condición de la mirada
 nítida entre un bocado y otro
 tú y yo en la fuente de un Narciso de neón
 en los lados opuestos de la superficie
 inútilmente pulida cada noche
 florece en la trenza brillante
 la bujía en la lengua que despierta
 la estampida de bisontes
 be-something?
 in multiple directions another and the same
 squared time
 two times time?
 maybe four before,
 an era now
 que no es ira, sino era
 paso del hoy al ayer en el paladar
 el era de ahora que gira
 here and there in the leap
 two times time
 timing's insomnia
 vestigios rehechos en las pupilas
 la ceguera que otea
 en cada vuelta de madeja
 rugosidades contiguas
 astrolabios opacos
 que nos abren sus brazos
 transfiguradas gargantas
 rontos pasos que no cesan...

origen

estas branquias agitan el agua
siguen el arrítmico pulso del remolino
roja es la mirada del pez que se oculta
entre las piedras del fondo desgrano tu sexo
a lo largo de la ribera rociamos especias
duerme el alimento sin extremos
y la lengua viaja a la cuna de la roca
ahí va el cántaro preñado de tiempo
emergen los objetos extraviados
la camisa y el agujero de bala
una lata de conservas
los alambres
el olor a azafrán nos penetra
brilla el anzuelo arriba en la orilla
nuestras bocas estremecidas se buscan
traspasadas las mandíbulas
erguidos los labios en el ángulo del grito

núcleo

ocupar la tierra es desocuparla
 removieron las estrellas polares
 traficaron con sus nombres
 no solo abrieron la zanja y dejaron fermentar la piedra
 vino antes el rito
 echaron fuera el polvo
 marcaron con sangre los caminos

transcurridas las cuarenta noches
 llega la voz de Gea en un hilo de carne
 asentarse no es colmar el suelo que horadaron nuestros padres
 no es palpar el cimientito sin sentir su quemadura
 asentarse es no asentarse
 es tomar de cuajo el temblor del hueso oculto bajo la superficie
 asentarse es agitar el arco firme y la fractura
 es abrir los surcos en las avenidas
 demoler los muros uno a uno
 retorcerse como las capas de la tierra
 sostener el arriba henchido como el cauce de los ríos
 abrirlo palmo a palmo y hacerlo g

i

r

r a

hasta que boca abajo y sudoroso
 vea su dorso diluido
 lleve sus pasos hacia el este recién segado
 y vea sin sorpresa el territorio que bulle

Berta García Faet

ÁBACO & INDÍGENA & CÉSAR VALLEJO

ay del ábaco, ay del cuadragésimo
clérigo pálido y
celíaco

ay del vértice, ay del último
tubérculo hambriento
o psicológico

qué haréis vosotros con el antílope triste,
con la píldora onírica de las fiestas
pletóricas

qué haréis vosotros con mi amor tan fanático,
vándalo unánime de la estadística
tétrica

yo quisiera viajar en un relámpago agrio
románico y bífido como una
herida

a lomos de un lobo o un pelícano ciego
sincero o demócrata o castillo
lejano

hacia el júbilo puro de la histeria
mesiánica

hacia el íntimo glúteo de la fístula

bélica

a la derecha del padre de césar vallejo
oh fúnebre, oh cómplice, oh espasmódico
tigre

pero ay del indígena, ay del herbívoro
y cómico esqueleto
económico

ay del pírrico y febrífugo beso
de la muerte marítima o
minúscula

qué haréis vosotros con mi cónyuge líquido
y su pestaña azul y su córnea
geodésica,

qué haréis vosotros con el pájaro sánscrito
y con los niños felinos
o sordo-cojos

yo quisiera comer ubérrimos músculos
de gárgola o uva o
diáspora

cabalgando un isósceles humilde y mozárabe
y un sulfúrico haz de
explosiones

en la selva excéntrica de la cópula
mística,

en la guerra utópica contra la náusea
inalámbrica

y limpiar el dulce vómito de césar vallejo,
oh pirámide, oh página, oh metalingüístico
miércoles

**ME GUSTARÍA METER A TODOS LOS CHICOS QUE HE
BESADO DESDE EL AÑO 1999 EN UNA MISMA HABITACIÓN**

me gustaría meter a todos los chicos
que he besado
desde el año 1999
en una misma habitación
y volver a besar a todos los chicos
que quiero volver a besar
y besar en la mejilla (o tal vez en la frente)
a aquellos a quienes ya no amo
y decirles a los chicos cuyo nombre no recuerdo
hola chico, cómo te llamas?
y decirles a los chicos cuyo nombre no he olvidado
no he olvidado tu nombre, y tú?
y me gustaría ponerlos en fila india
y mirarlos fijamente a los ojos uno por uno por orden
cronológico
y asignarles, no un número, sino un color y una temperatura
y asignarles, no un número, sino una canción pop
de vocación mimética
me gustaría ponerlos luego por parejas y hacer que practicasen
su expresión oral
en distintos idiomas
y me gustaría ponerlos luego en un círculo
en un círculo muy grande y muy ceñido
en torno a mí
como si todos los chicos que he besado desde el año 1999
fueran un solo vestido, un solo vestido rojo de lunares blancos
un solo vestido que me quito porque tengo calor
un solo vestido que me quito porque tengo calor y porque quiero
quedarme para siempre desnuda
con todos ellos en una misma habitación
cerrada con llave

me gustaría cerrar con llave esta habitación y todas las habitaciones
que son la misma habitación
y no decir nada
no decir nada durante 3 o 4 minutos
y que se extrañen un poco
y decir luego muy tenuemente, en el momento justo,

que empiece la fiesta
me gustaría que se lo pasaran muy bien
bebiendo ponche-cliché y comiendo emparedados-cliché y bailando
los unos con los otros
y que alguien grabara un vídeo
y que alguien sacara fotos comprometidas
y que se distrajeran y que se entretuvieran
porque la vida es eso
y que pensarán muy sinceramente
me alegro de haber venido
y que musitarán entre dientes *la vida es buena, qué tristeza*
tenernos que morir
quiero que se hagan mejores amigos
quiero que charlen animadamente sobre política verde
y sobre adverbios
y sobre cómo es difícil
no pensar todo el rato en uno mismo
y sobre cómo es difícil
recordar ciertos nombres, olvidar ciertos nombres
y sobre cómo es difícil
escribir el poema que queremos escribir (que, en ningún caso, versa
sobre chicos
ni sobre los besos de los chicos ni sobre chicos que se transforman en
vestidos rojos
con lunares blancos
sino sobre política verde, sobre el concepto de verdad y metáfora
en la filosofía del lenguaje
de friedrich nietzsche, sobre la luz
y la oscuridad como verdad y metáfora de ciertas preguntas morales
que necesitan de otro vocabulario,
que necesitan de otro vocabulario mejor que no se base ni en
titilaciones
ni en sombras de titilaciones,
sobre las normas
y las transgresiones en la poesía amorosa de alfonsina storni, sobre la
poesía social
de la postguerra española, sobre política
verde y sobre cómo es difícil
no pensar todo el rato en ciertos nombres y en la promesa ético-
estética
del expresionismo abstracto
y en Dios)

he mentido, sí que me gustaría
asignarles un número, un número muy grande y muy ceñido
que me permitiera repasar en orden cronológico
todos los acontecimientos
me enorgullezco de haberme besado con chicos tan guapos
no me enorgullezco de los poemas que he escrito que son obviamente
malísimos
sino de los poemas que me leyeron
todos los chicos que he besado desde el año 1999
me enorgullezco de recordar ciertos nombres, de olvidar ciertos
nombres
y de estar aquí
aquí en esta habitación
aquí en esta misma habitación cerrada con llave y a la vez muy
entreabierta la posibilidad de la música, la música que de repente
empieza a sonar muy fuerte, muy fuerte y todos bailan, todos piensan
me alegre de haber venido

me gustaría que ninguno se sintiera desplazado
y que ninguno se diera cuenta
de que en realidad lo que yo quiero ahora es hablar a solas con aquel
chico me gustaría tomar del brazo a aquel chico
y susurrarle
*sinceramente tenía muchas ganas de tomarte del brazo
los 2 libros que me regalaste
me gustaron bastante, los leí en un tren
sinceramente el episodio de sexo salvaje estuvo genial
pero opino sinceramente que deberíamos casarnos o algo así
no, en serio, deberíamos casarnos*
me gustaría no clasificarlos
pero estoy segura de que los clasificaría porque clasifico todo
no lo haría por edad o por nacionalidad o por aptitudes o por estado
civil habría 2 grupos
el grupo de los chicos con los que fui yo
y el grupo de los chicos con los que no fui yo
(dentro del grupo de los chicos con los que no fui yo
seguramente habría algún chico impertinente
que preguntaría
si no eras tú, quién eras? friedrich nietzsche? alfonsina storni?
pero me he preparado una contrarréplica
*es una manera de hablar, chico, al fin y al cabo siendo rigurosos y siguiendo
a friedrich nietzsche, la vida es eso,*

maneras de hablar)
me gustaría volver a ponerlos en fila india
y confesarles uno por uno por orden
cronológico y por telepatía
cosas secretas
del tipo *cuando acampamos en la playa*
me sentí tan feliz que me sentí muy triste
de tener que morirme algún día o del tipo
una vez chateamos por facebook durante 8 horas
y amaneció y sentí que la vida era esto o del tipo
no sé si ha sucedido o si no ha sucedido
sinceramente espero que sí
me gustaría volver a tomar del brazo a aquel chico
que aseveró muy serio *me gustaría volver a tomarte del brazo*
y follarte, sinceramente
y susurrarle
lo que te he susurrado antes no era broma

me gustaría meter a todos los chicos
que he besado
desde el año 1999
en una misma habitación y hacer estadísticas y averiguar
cómo me gustan los hombres y coger un altavoz y ponerme a
declamar
aviso: de vez en cuando meteré a muchísimos hombres que me gustan
en un cuarto diminuto, que será metafórico o no será,
aviso: me olvido de todo pero os quiero igual
(sinceramente no a todos)
aviso: si pudiera pedir un deseo
pediría no olvidarme de nada y quereros igual y que aquel chico
estuviera de acuerdo en repetir aquel episodio de sexo salvaje y que aquel
chico
se venga conmigo
a donde yo diga
que es básicamente a mi casa
aviso: no me hables de política verde
háblame de prolongaciones y de espontaneidades y de la inmortalidad
del amor, etc., no pasa nada si mientes pero mejor si no mientes
bueno, mejor dicho, no mientas
aviso: cuando tenga 58 años me convertiré al catolicismo
o a alguna otra confesión, pero siempre del ala dura
porque te lo aviso: constantemente estoy al borde de creer en cosas extremas

*soy una muchacha exaltada envidio a los párrocos
del mundo rural y a todas las señoras espirituales
aviso: tengo muchísimo miedo
de la locura
y de la maldad
y del teatro de eugene o'neill y de edward albee
aviso: me encantan las enumeraciones
aviso: mis preferencias eróticas están bastante definidas y a estas alturas
no sé si voy a cambiar
aviso: aspiro a morirme con mucha tristeza de morirme
siendo ya muy anciana
y habiendo acumulado ya mucha sabiduría
me visualizo claramente columpiándome en una mecedora
en un porche
riéndome a carcajadas de un chiste absurdo*

me gustaría volver a ver a todos los chicos
que he besado
desde el año 1999
tal y como eran entonces, y tal y como son hoy
2 o 3 veces más
en 2 o 3 fiestas privadas en las que suene de repente
y muy fuerte
muy buena música
todos desnudos, bajo un cielo rojo y blanco que sea como un vestido
ajustado que me quito porque tengo mucho calor
tengo mucho calor
me gustaría volver a ver a aquel chico
500 veces más

Cris Mancheno

Dos Patrias

Dos patrias tengo yo: Cuba y la noche

A José Martí

Anoche vi pasear por la alacena de mi cuarto
El verso de un capital
Azul rojo y mar cristal,
Fuego jíbaro de mambices y casinos.

Dos patrias, la noche y una isla
Conquistaron, morenas, encandiladas,
Mis patrias, mi cisterna.

Dos patrias en el pecho: la noche y
Esa melancolía.
Melancolía en que pasea
Un rumor de pies, espesos, de barro.
La noche, avatar irresistible
De rumba, de trova, de insurrección.

Anoche vi llover allá en el Caribe,
Ombigo de mi rebeldía,
Un reino blancuzco que pescaba

Oportunidades.
No me detuve a mirar. Miré un pez gordo
Amancillado y encarcelado
Esperando el machete y un llanto amargo.

Todas las barreras
Caen desmerecidas
Llueven, llueven
La noche y mi melancolía.

Dos patrias sueña el maestro,
El poeta americano.
Una para el cuerpo, escueto, maltratado,
De guerrilla y tabaco, ron y exilio.
Otra para el hermano, el esclavo,
Para volver indetenibles a playa Girón.

Todas las barreras
Caen desmerecidas.
Llueven, llueven
La noche y mi melancolía.

Para ser papel

Nadie nos vio volver al viento,
pero sí nos vieron
contentos nadando en un espasmo,
silueta estrecha para un verso.

Por todas esas largas horas
que oliamos a frutas,
recuerdo una tinta que surtía
en mí
un color de hueso para inscribir tu sombra.
Fue entonces que quise
ser papel.
Como tú.
Mujer, poema y papel.

Mujer sin nombre que dibuja
una historia y rima.

Rima mi idilio:
esa pequeña posesión
que no tengo y me invento

Ser papel, por volar, por inventar.
Y ser así
tan frágil,
tan precoz.

Ser de papel,
y el resto, todo olvido.

A+B

José María Pérez Zúñiga

A

Adivinanza: Todo en esta vida es acertijo: quién soy y quién no soy, de dónde vengo y adónde voy, qué he sido y que seré, qué veo y quién me mira, quién te ha visto y quién te ve, si he hecho o no he hecho, si he dicho o no he dicho, que cuando hablo callo y cuando callo miento, cuando hago no sé si hago y cuando vivo no sé si sueño, acaso ni siquiera he sido, porque aprendo para olvidar y olvido para saber, quiero para renunciar y renuncio para después querer, ¿no será que ni quiero ni sé ni soy?, ¿no será que ni siquiera vivo? De la infancia a la vejez nada hay definitivo, y quizá no sea la propia vida más que una larga adivinanza: un laberinto de bulas y términos de comparación. Tanto aprendiéndolo como desaprendiéndolo todo podríamos llegar a la misma conclusión.

Agonía: Llevaba semanas preparándose para las vacaciones, sufriendo y adelgazando, hasta que llegó la huelga de transportistas. Decían que podría durar mucho tiempo, que los alimentos escasearían. Ana no se lo pensó dos veces. Entre el régimen y su escaso sueldo –agotado casi siempre antes de llegar a fin de mes entre ropa, revistas de moda y cosméticos- no podía almacenar grandes provisiones, pero algo, pensaba, había que hacer. Se lio una manta a la cabeza y acudió al banco para sacar sus escasos ahorros. Después fue al hipermercado. Tres carros fueron suficientes: dos para la comida, otro para cremas y revistas, que consideró que estaban bien de precio y contribuirían a paliar tanto sacrificio. Se

las vio y se las deseó para meter la comida en el apartamento, pequeño pero acogedor, como correspondía a una chica ordenada y mileurista. Pero después de un par de horas todo quedó en su sitio. Había dedicado una tarde entera a ser previsora, y eso le hizo sentir bien. Así que por la noche se regaló una ración doble de lechuga y otra de máscara facial antes de acostarse.

El exceso de lechuga suele ser funesto. Ana lo descubrió durante la madrugada, cuando tuvo que levantarse para ir al baño una y otra vez. Pero también había otra cosa: la satisfacción había desaparecido, acaso ahora se trataba de angustia, de un presentimiento. Cuando a las siete se metió en el cuarto de baño después de no haber pegado ojo y encendió la radio, lo comprendió todo: esa misma madrugada, sindicatos, patronal y gobierno habían llegado a un acuerdo. ¡La huelga se había desconvocado! Ana apenas pudo reprimir las lágrimas. Y no aliviaron su congoja la ración doble de crema hidratante y magdalenas, que era lo que solía desayunar. La bollería y los dulces sólo se los permitía muy de mañana –tenía todo el día por delante para quemar el azúcar-, pero añadió media tableta de chocolate, tal era la angustia que sentía. Trató de concentrarse en su trabajo, en no volver a pensar en toda la comida que tenía en casa, rebosando los armarios, las estanterías, la nevera. Se le ocurrió que, por lo menos, esa noche podría hacer de cena algo especial. Desempolvar el libro de recetas que le regaló su madre cuando se independizó, con estas palabras: “Toma, hija. Te aseguro que en algunos momentos de mi vida ha sido el único consuelo”.

Ana se había reído entonces, pensando en los kilos de más de su madre y en el cabrón de su padre, al que nunca había conocido, pero esa noche una sonrisa especial se dibujó en su cara. Cenó solomillo a la pimienta con patatas fritas, croquetas de pollo, los regó con media botella de Rioja, terminó con una tarta de chocolate. Ni siquiera se acordó Ana esa noche de la mascarilla facial, y durmió profundamente, sin sobresaltos ni pesadillas. No hay que decir que a partir de ese día su vida cambió. Tal era su agradecimiento a los transportistas, que se afilió por solidaridad a su sindicato, y al poco tiempo se enamoró de un camionero. Dicen que pronto volverán a subir los precios de los carburantes, pero cuando ellos escuchan la palabra huelga, un pellizco sacude sus corazones. Ana luce ahora rolliza y con un cutis limpio y sonriente.

Alas: El niño bajó a la playa y entró en la casa prohibida. La mujer –Eva- le dijo: “Conozco a tu doble. Yo veo tu sombra huida”. Y el niño sintió cómo unas alas le nacían en la espalda y le levantaban, le arrastraban

para perseguir a su sombra que efectivamente huía, allá abajo, en la tierra, siempre un par de pasos por adelante. Pero cuando ya estaba a punto de atraparla, las alas desaparecieron y el niño comenzó a caer. Antes de llegar al suelo, se había convertido en hombre¹.

Alien: A veces
alguien toca a la puerta.
"Quién es",
pregunto.
"Nadie", contesta.

Pero otras veces
la misma voz me dice:
"Soy tú".

Amistad: Ambos somos feos. Nos encontramos, al caer la noche, en el borde de la bañera. Antes hemos soportado cataratas, vientos huracanados, canciones desafinadas y ruidosas ventosidades. Caemos por el más alto precipicio, recorremos el cuello y el hombro, nos deslizamos por la espalda y las nalgas y de algunos de nosotros no vuelve a saberse nunca nada, absorbidos por el negro agujero. Otros tenemos más suerte: nos quedamos colgados de un codo, bailamos sobre un pezón, nos agarramos a una toalla o mantenemos este dudoso equilibrio sobre la loza, mi amigo y yo. Él es más largo y más fino, negro e intelectual, por eso se queda callado, mirándome, como tal vez lleva haciendo toda la vida, en la selva de la cabellera. Yo soy pequeño y rizado, simpático y vivaracho, y las mías son selvas más calenturientas, donde abundan la precipitación y los empujones, a veces las palabras delicadas al oído, los gritos escandalosos y los gemidos, los susurros y las caídas al vacío. Algunos de nosotros viven en suburbios agrios y tufosos, pero de esos sabemos poco, pues suelen quedar atrapados para siempre en esa cueva que yo he visto al caer fugazmente entre el pecho y el antebrazo, bajo el hombro. Pero somos capaces de vivir en cualquier sitio: en las piernas, en la nuca, en el culo, en la cara, bajo el ombligo... Qué voy a contarles a ustedes que no sepan, cuando están hartos de raparnos, pinzarnos y cortarnos en pedacitos. Sí, somos dos pelos, y qué. No les importa. Dentro de nada nos barrerán, nos ahogarán o nos incinerarán, como a cualquier otra basura. O quizá no, pues hay bañeras que son de cerdos, guarros o cualquier otro apelativo atávico con el que algunos de ustedes suelen

reconocerse en su naturaleza animal. Ojalá. Porque entonces, mañana, y tal vez pasado mañana también, e incluso puede que el otro, seguiremos mirándolo desde aquí fijamente, mi amigo y yo.

Amor: Era el anuncio de una barra de labios. Éstos, muy rojos, ocupaban un gran cartel plantado sobre la acera. Manuel, que caminaba apresuradamente, se paró ante él; tenía un aspecto triste. En sus ojos, muy abiertos, brilló un rastro de esperanza. Y una sonrisa, pellizcada durante un instante por una sombra, se dibujó en su cara. Al rato, Eva se paró a su lado. No le gustó lo que vio: la mujer objeto que debe sumisión al esposo, la mujer-geisha-ama de casa-trabajadora; tal vez una reminiscencia de su reciente divorcio. En ese momento formaban una hidra curiosa: la sonrisa que de feliz parecía estúpida de Manuel; la mueca desagradable de Eva. Entonces llegó Pablo, al principio atraído por la extraña pareja, sólo después por los labios del anuncio, que contempló, extasiado, por encima de sus cabezas. Porque Manolo y Eva no le dejaban acercarse más: llevaban mucho tiempo juntos allí de pie, y se habían cogido de la mano. A Pablo no le importó: empujándolos rompió el lazo para poder besar los rojos labios.

Ninguno de los tres pareció fijarse en el gnomo que había sentado en el pedestal del cartel, con un bote de pintura en la mano. En la parte inferior había dibujado un graffiti: "Ama sólo con la razón".

Argumento: Estaba con un libro en la mano. Cerraba los ojos y aspiraba el papel como si fuese un maravilloso perfume, o bien abría el rabillo del ojo para ver perfilarse algunas palabras: cojo, tiempo, que amó, lo dijo, él, pues, tiempo, ella, lo es, todo, sufriendo. No sabía qué podía tener más sentido, si leer el libro desde el comienzo, por el final, o acaso ir pasando las hojas como le gustaba y dejar su significado a la casualidad. Escogió la primera opción: "Me esperaba en el río, como siempre después de la cena". No le gustó y escogió la segunda: "En el agua podía contemplar su rostro como tantas veces, pidiéndome que la besara". Prefirió repetir la operación de las hojas: todo, ella, lo es, tiempo, dijo, él, lo, que amó, sufriendo, cojo. Cerró el libro. Lo dejó en la estantería. Se tumbó en la cama. Cerró los ojos².

*

Algunos dolores y obsesiones tienen argumento.

*

A la fatalidad le buscamos siempre un argumento.

Arquetipo: El tipo más arqueológico. Es común entre abuelos y políticos. Cuando estos sujetos logran justificar su carácter, se les denomina hombres de Dios.

Arquitectura: “Cuando pienso en mi espíritu pienso en mi casa”, decía el rabino. “No quiero que sea perfecta, ni mucho menos; sino cómoda. Si fuese perfecta me resultaría inútil, pues así es como se siente uno ante lo perfecto y acabado: el soplo débil de un dios que no se preocupa. Haz de tu espíritu una casa”, decía el rabino; “pero ni se te ocurra convertirla en espíritu.” Y dicho esto se metió en la suya dando un portazo; y, del golpe, se derrumbó toda la fachada.

Arte: Hacer de tu verdad un símbolo. Hacer de ti, como símbolo, una verdad.

*

Arte y vida: Muerte y sueño.

Artesano: El artesano es el mundo.

Autobús (ejercicios de estilo): 1. No podía apartar la vista de aquel cogote grande y pelado que, al pasar junto al revisor, justamente cuando la boca farfullaba una despedida civilizada, se precipitó hacia delante, escaleras abajo. Ya en la acera, el cogote se levantó y descubrí que era un hombre. Entonces solté una carcajada. A fin de cuentas, se trataba de mi marido.

2. Cuando tropecé al salir del autobús pensé en mi madre: en la sonrisa que ponía al vestirme por las mañanas, para llevarme al colegio. Pero al caer al suelo, lo único que vi fue el guardabarros de un coche.

3. Cuando salí por fin de la alcantarilla lo primero que vi fue aquel gran culo humano cayendo del autobús y aplastando para siempre mi sonrisa de cucaracha.

4. La mujer se quedó con la boca abierta. El hombre, al caerse del autobús, había incrustado la cabeza en el cartel de las líneas y los horarios. Entonces se tragó la mosca.

5. ¡Qué hija de puta!, pensé mientras tropezaba y me caía y me levantaba y abofeteaba a aquella mujer que se reía de mí mientras esperaba el autobús y acaso ese momento desde que Dios la creara en el Paraíso con una de mis costillas, diciendo: “Esta se llamará varona, porque del varón ha sido tomada”.

B

Balón: (*El balón.*) De niño, jugaba al fútbol en el barrio de Vallecas. Era fácil encontrárselo en el callejón golpeando la pelota contra el muro, una y otra vez. Su padre, un hombre viudo y taciturno que regentaba un taller, le había dicho solemnemente: “Toma. Si eres constante, con este balón te ganarás la vida mejor que yo”. El niño era obediente, y aunque comprendió al instante que su padre no tenía tiempo para jugar con él, desde los cuatro años no hizo otra cosa que darle patadas a aquella pelota de cuero en las calles y plazas del barrio. Pronto, desarrolló una habilidad sorprendente para aplastar lagartijas y moscardones al meter un gol por toda la escuadra de tiza. No hablaba mucho, y por eso tenía fama de huraño, y más cuando te arriesgabas a pasar cerca de él y te llevabas un balonazo en la frente. Pero cuando en el barrio se jugaba un partido, el hermetismo del niño se convertía en elocuencia, y los demás niños le obedecían. Cómo no iban a obedecerle, si cuando cogía la pelota era capaz de regatear a todos los contrarios e incluso a los jugadores de su propio equipo para regatear nuevamente a todos los contrarios y meter por fin un gol. Fue así como el niño comprendió los ritos tribales, los pases en profundidad, la moral y las consecuencias de los actos, decididos con una buena patada. No necesitó estudiar a Aristóteles ni a Nietzsche para jugar en el Rayo Vallecano, geometría para saber de ángulos rectos y escuadras, lengua española para que sus goles fuesen cantados con el tiempo por los hinchas del Real Madrid. Fue millonario y mujeriego –algo le impedía mantener una relación sentimental duradera- y, pasados los años, volvió al barrio de Vallecas para hacerse cargo de su padre, enfermo y solo. Cuentan que apenas intercambiaron un formal apretón de manos, y que el niño –ya una estrella de fútbol- le devolvió aquel balón maltratado que su padre le regalara en la infancia, diciéndole: “Toma. Este balón es nuestro afecto, que circula entre mis pies y tus manos”.

Banquete: Veo nuestra primera noche en su boca, la conversación de la cena y las risas nerviosas, las miradas furtivas a mis propios labios y mi cuello, su cuello largo y profundo en el escote verde, el pecho apenas insinuado pero en el que podías introducir la mano para separar sus senos y acariciarlos hasta los pezones puntiagudos, como brotes. Imaginaba cada bocado bajando por ahí, el trago de vino acompañando la carne por el esófago para deshacerse en el estómago, la placidez que la envolvía y el viaje audaz por sus venas, regando su cerebro y su risa. Ah, y cómo reía,

como si la copa se hubiera caído de su mano hasta el suelo, rompiéndose en cristales que yo recogería para reconstruir una vez más su rostro y el deseo, sus palabras llenando la noche y nublando mi cabeza. Era su voz, lo que decía y no decía, lo que pensaba o yo creía que pensaba, y por tanto me obligaba a decir. Y después la conversación se transformaba en otra cosa, en las caricias de sus manos, que eran como guadañas. Y la prolongación, y la pausa, y el hambre, y la espera, y contener en lo posible una única certeza. Veo esa primera noche repitiéndose una vez y otra y otra en sus labios abiertos como tenazas, y el deseo también en sus ojos, risueños, voraces, y el resto el recuerdo, lo que veo ahora. Ahora me deslizo por sus muslos suaves, cálidos aún hasta su vientre y su pecho y su cuello, y me miro las heridas sangrantes, el tajo profundo en la pierna, las manos amputadas. Entrelazaba las suyas bajo su barbilla, donde se formaba un hoyuelo, y encima se formaba una media luna que te invitaba a recorrerla con la yema del dedo, subir por la mejilla y completar la órbita del ojo hasta la frente, y de nuevo el deseo, y el hambre, y el beso suave en la cara y el cuello y la lengua introduciéndose en mi oreja y el chasquido y el dolor. Entonces la risa se convierte en un suspiro, y sus labios forman una súplica. Nos acomodamos en la rama del árbol y le ofrezco ya mi vida entera. Y ella me muerde de nuevo. Y durante un momento se sacia. Mi amor, mi mantis, sólo soy el fuego en tus entrañas.

Batalla: Lo que termina con la muerte: de la vida, de una concepción del mundo, del amor.

Best seller: En la navidad de 2009, en una de esas cenas absurdas de empresa, pillé una borrachera tremenda; algo que tenía que ver con un jefe incapaz y con mi incapacidad para ser artificial, indirecto o sibilino –esas cualidades que tanto se valoran en las empresas-, y seguirle la corriente. Ante la imposibilidad de caminar recto, hablar con la suficiente fluidez y llegar hasta un taxi, decidí dormir en un hotel cercano al último antro en el que estuve y esperar tranquilamente hasta que se me pasase la castaña. El recepcionista era un tipo joven, alto y de pelo rizado, que me miró despectivamente a través de sus gafas, pensando: “Vaya moña lleva éste”. Así que se quedó con el dinero de la habitación que yo pagué o creí pagar en metálico, pues en el bolsillo tenía el importe de la factura por valor de 42,50 euros y el cambio exacto de un billete de 50 euros que ya no estaba en la cartera. Días después recibí la llamada de un editor al que no tenía ningunas ganas de volver a ver, preguntándome si me había ido sin pagar de un hotel recientemente. Era el 28 de diciembre, y los dos atribuimos a una inocentada lo que sin duda era un torpe intento

por localizarme. Así que llamé al hotel para pedir explicaciones, hablé con el director y le di mi versión de lo que sucedió aquella noche.

Pasó el tiempo, y en el mes de abril de 2010 escribí un artículo en contra del procedimiento iniciado contra el juez español Baltasar Garzón que llevaba por título *Bibataubín*³, el nombre de un palacio y una plaza de Granada. Lo publiqué en mi blog, y después de insultarme *hackearon* mi web, borrando la base de datos y sustituyendo mi nombre por la palabra “mentiroso”. Denuncié el hecho, al tiempo que distribuía el artículo entre mis contactos para que se publicase en otros medios y defender así mi libertad de expresión. Estas dos acciones tuvieron dos consecuencias inesperadas: el departamento de delitos informáticos investigó el caso de censura y descubrió que el autor era el joven recepcionista, a la sazón estudiante de informática, despedido del hotel poco después de nuestro incidente, por lo que deduzco que no pagué realmente la habitación esa noche, aunque mantengo una duda razonable; la segunda consecuencia fue que el artículo censurado cayó en manos de Nelson Ruborosa, famoso crítico literario que, como todo el mundo sabe, me ha convertido en un autor de éxito.

Quise buscar al recepcionista para agradecerse, pues concluí que, a la postre, él había sido el causante de esta cadena de acontecimientos. Pero la policía lo había detenido. Fatalmente, tuve que declarar en el juicio contra él, y el joven informático ex recepcionista fue condenado. Apenas pasó unos meses en la cárcel, pero fue tiempo suficiente para que, estigmatizado para siempre, se quitara la vida. El pobre no pudo soportar mi propia vergüenza por tan tremenda borrachera.

Bruja: La nariz tengo de punta,
y se parece a mi sombrero.
Monto en una escoba
que no es para barrer el suelo.

Bucle: Exageramos la realidad hasta empedqueñecerla, nos exageramos nosotros mismos hasta desaparecer.

NOTAS

1 *Difícil es combatir el deseo. Lo que anhela lo compra con el alma.* Juan Cobos Wilkins.

2 ¿Qué será más importante, la decisión o la casualidad? No importa demasiado lo que leas. En todos los libros se esconde lo que quieres leer. Y cada lector tiene un único argumento: él.

3 La prueba de que en España no hemos vivido aún una Transición plenamente democrática la tenemos en el auto de procesamiento al juez Garzón, cuyo delito ha consistido en investigar los crímenes del franquismo. Es además una prueba de que buena parte de la clase dominante en la dictadura sigue hoy en el poder, y de que aún son capaces de mover los hilos para silenciar a aquellos que no se conforman con pasar página o creer que la España del régimen es la de series edulcoradas como *Cuéntame*. La verdad es que muy poca gente quiere contar aquí lo que pasó realmente, pues para demasiados significaría resucitar los fantasmas de sus pecados. Los crímenes del franquismo son crímenes contra la humanidad, así que no puede haber amnistía posible, aunque la revistamos de ley: la Ley de Amnistía de 1977, en la que se basa Luciano Varela para acusar a su “colega” de prevaricación. Pero quien prevarica es quien dicta a sabiendas resoluciones injustas, y lo que ha movido al juez Garzón ha sido una cuestión elemental de justicia. Porque a día de hoy, no condenar esos crímenes y rehabilitar a las víctimas equivale a admitir que algo así pueda volver a suceder y que podría entrar dentro incluso de la lógica democrática. Es lo que les estamos enseñando a nuestros hijos, demasiado acostumbrados a ver cómo la política es un juego en el que lo raro parece ser la honestidad. Pero algunas políticas e ideologías conducen a la muerte. Y el juez Garzón puede ser condenado por las demandas interpuestas por unas agrupaciones políticas (Manos Limpias, Falange Española y Libertad e Identidad) que lo último que representan son valores democráticos. Partidos que, por definición, deberían estar fuera del sistema político al igual que los terroristas, y al igual que cualquier organización que promueva valores contrarios a los derechos y libertades fundamentales consagrados en la Constitución. Lamentablemente, nuestra “memoria histórica” es muy distinta. Y todavía es palpable, visible e incluso “sólida” en ciudades como Granada, donde aún podemos toparnos en pleno centro con un monolito erigido en honor de un fascista en la misma puerta del Consejo Consultivo de Andalucía. Quienes lo mantienen no sólo insultan nuestra memoria, sino también nuestra inteligencia. Esa que pretendía asesinar Millán Astray. Como si todavía gritásemos ese necrófilo e insensato “Viva la muerte”. Pero, respecto a los crímenes del franquismo, habría que recordar con Unamuno que, a veces, quedarse callado equivale a mentir, porque el silencio puede ser interpretado como aquiescencia.

LA VENGANZA DE PUSHKIN

Manuel Lasso

La mayor calamidad que le puede suceder a un escritor es perder la vida siendo aún muy joven, y no poder continuar con su creación literaria. Así le sucedió a John Keats, quien, sin quererlo ni desearlo, murió tosiendo, agobiado por la tisis al igual que *La Dama de las Camelias*, y a Christopher Marlowe, quien falleció apuñalado, en medio de un penetrante olor a cerveza, durante una violenta y veloz bronca de salón.

Por dicha razón siempre me ha conmovido la historia de Aleksander Pushkin. Innumerables veces he meditado sobre su muerte prematura e invariablemente he llegado a la misma conclusión. No se le permitió seguir viviendo para concluir su obra artística.

Se sabe que el barón Georges d'Anthes, un erotómano, exiliado, al servicio del ejército ruso imperial, como lo hizo Rodolfo Boulanger, el acaudalado amante de *Madame Bovary*, se obsesionó con la idea de seducir a la esposa de Pushkin. La asedió por largo tiempo con sus emanaciones de agua florida, sus poses militares y sus versos de Ronsard. Luego de conseguirlo afrontó más al poeta insultándolo de la peor manera y no dejó otra alternativa que la reparación de la injuria con un duelo a muerte.

Puedo imaginarme lo que habría pasado por la atormentada mente de Pushkin durante esos momentos. Estoy convencido de que le habría deleitado mucho quitarle la vida a su contrincante; pero el ofensor terminó eliminándolo a él. Y Pushkin falleció, a los 38 años de edad, después de varios días de agonía, tras recibir un balazo en el abdomen. Murió infeliz y frustrado al no poder castigar a su rival, a quien sólo hirió levemente.

Cuando vi el chaleco negro, con su hilera de botoncitos brillantes, que llevaba puesto al ser herido por d'Anthes, el sofá castaño sobre el que lo

recostaron ya inconsciente y con la frente sudorosa y fría, el antiguo reloj de números romanos cuyas manecillas se detuvieron en el momento de su muerte y el *sketch* a carbón que le hizo Fiodor Bruni una vez que ya estaba acomodado dentro de su ataúd, me pareció ver la imagen de un hermano caído, víctima de una gran injusticia. Entonces comprendí que debió de haberse llevado con él un gran sentimiento de frustración al no poder vengar la ofensa que la lujuriosa obsesión de d'Anthes había ocasionado en contra de su persona.

En ese momento pude intuir lo que Pushkin sentía. Fue como si su dolor personal se hubiese transferido a mi mente; como si su espíritu se hubiese posesionado gradualmente de mí. Todo sucedió lenta y pausadamente. Primero sentí el gran deseo de conocer su obra. Fueron muchos los días que pasé en la biblioteca leyendo *Eugene Onegin*, *Boris Godunov* y sus innumerables cuentos y poemas. Luego me interesé por su vida; leí sus biografías, vi los retratos al óleo que le hicieron cuando residía en Moscú y me enteré de todo lo que le había ocurrido. Entonces vino la indignación inmensa, como si lo que le había pasado a él me hubiese acontecido a mí. Ahora tengo sus emociones, sus celos, sus pensamientos y sus inclinaciones. Tengo también su odio, que a primera vista parecería ser inexplicable; pero siento un inmenso desprecio por el barón d'Anthes. Si lo pudiese ver me acordaría del chaleco negro de Pushkin y le vaciaría en el pecho todas las balas de mi revólver de bolsillo antes de que él se diese cuenta; pero un caballero no puede actuar de ese modo y más bien tiene que hallar la solución de sus conflictos en la magnanimidad de un duelo. Por esa razón lo busco.

Si yo hubiese estado en San Petersburgo después de su fallecimiento hubiese intentado lograr lo que Pushkin no pudo. Hubiese rastreado al barón d'Anthes por toda la ciudad hasta encontrarlo y retarlo. No tengo la menor duda de que lo habría hallado en alguna reunión de la gran sociedad rusa, en algún salón de baile lleno de candelabros y de mucamos con bandejas de plata repletas de copas. En medio de las damas de la aristocracia y de las parejas que pasaban bailando, me hubiese acercado a él; hubiese hecho todo lo posible por aproximarme a su oído y le hubiese susurrado, con la mayor calma posible, el peor de los insultos. Entonces el barón d'Anthes, completamente ruborizado, con el cuello cerrado de su casaca militar y sus charreteras doradas, me habría abofeteado haciendo salpicar el *champagne* burbujeante de mi copa y habría caído en la trampa. Nos habríamos llevado las manos a las armas. Se hubiese producido una gran conmoción y las damas con sus vestidos de seda se habrían llevado los pañuelos perfumados a las bocas soltando exclamaciones de angustia. Yo muy ofendido le habría dicho al barón que eso no se podía quedar así, que tendríamos que arreglarlo en un duelo. Con mi guante blanco le habría golpeado el rostro.

Estoy convencido de que el lascivo injuriador habría parpadeado; habría empalidecido y no habría cabido en sí de furia. Me habría mirado con sus ojos azules llenos de un odio incontenible. Pero no habríamos salido de esa reunión sin asegurarnos uno al otro que en pocas horas nos volveríamos a encontrar para batirnos.

A continuación, fui al encuentro de Natalya Nicolayevna Goncharova, la esposa de Pushkin, hermosísima mujer aunque adolescente todavía, que estaba pálida y aterrada entre los demás invitados, mirándome llorosa sin poder comprender lo que estaba ocurriendo. En ese momento la imaginé en los brazos de d'Anthes y una amargura me hizo temblar un labio. Haciéndole una profunda reverencia le di mis más sinceros parabienes y me despedí. Ella me miró desconcertada como haciendo esfuerzos por reconocer a alguien. La dejé murmurando suavemente: "¿Aleksander? ¿Aleksander?".

Me fui muy contento al ver que mi plan estaba funcionando tal como lo había concebido desde un principio y muy feliz al saber que mis intenciones estaban muy próximas a cumplirse.

Luego me dirigí a la casa de mi padrino. Tras percibir en su habitación el fuerte olor a bálsamo de eucalipto y a otros linimentos lo desperté con un candelero en la mano y lo saqué de la cama, soñoliento, con su cabellera canosa y desordenada. Le conté acerca de lo sucedido y le supliqué que se encargase de los detalles de la consumación de la ceremonia. Como era su costumbre se colocó los espejuelos brillantes y mirándome fijamente por encima de ellos, bostezando, me preguntó por la clase de duelo que me gustaría pelear.

"Un duelo a muerte," le repliqué con excitación. "A pie firme y disparando a voluntad... A veinticinco pasos...".

"¡Ese es el más peligroso...!", me respondió abriendo los ojos con gran preocupación. "Lo pueden matar..."

"Hágalo así, mi querido amigo. Pushkin no lo hubiera preferido de otra manera. Además, perder la vida hoy en día no tiene mucha importancia".

Me retiré a mi domicilio muy contento. Después de beber una copa de *brandy* me senté a leer, bajo la luz amarillenta de un candelabro, mi capítulo favorito de *La Guerra y la paz* y lo leí con el mayor gusto, con el placer de quien sabe que va a morir, porque no hay nada que pueda dar mayor satisfacción que el saber que se va a cumplir con una misión aunque en su ejecución se tenga que llegar al sacrificio máximo.

Tras dar el vistazo final a la página que estaba leyendo, miré al antiguo reloj de la sala y escuché por primera vez su estrepitoso *tic-tac*. Me erguí y me despecé empezando a sentir, a pesar del cansancio de quien no ha dormido, el peso de la responsabilidad de tener que cumplir con una misión irrevocable.

Luego de refrescarme con el agua fría de un lavatorio me vestí con mi pantalón crema recién entregado por el sastre y mi camisa blanca con chorreras. Me miré en el gran espejo de mi cómoda con mis ojos pardos y penetrantes y pasé mis dedos sobre las patillas negras y abundantes de mi rostro pálido. Sin demora metí mi mano entre mis cabellos, varias veces, para desordenarlos más. Me coloqué mi gabán pardo oscuro, y mi sombrero de copa negro. Con mi bastón de marfil de la India bajo el brazo salí de mi vivienda entonando el fragmento de una aria muy conocida:

“Una furtiva lagrima... negli occhi suoi spuntò...”

Tomé un coche de cuatro caballos de esos que recorren las calles de San Petersburgo de día y de noche y una vez dentro, al ver los asientos de cuero, me pregunté con obsesión si en uno de esos vehículos no habrían viajado abrazados Natalya y el barón d’Anthes en una escapada romántica. La señora Pushkin con su vestido de seda y su cabeza apoyada sobre el hombro de él. A las cinco de la madrugada, bajo el latiguelo persistente y las exclamaciones del cochero, proseguí mi viaje hacia el lugar del encuentro.

Llegué temprano muy feliz de poder realizar lo que me había prometido a mí mismo y lo que sé que le habría gustado a Pushkin. En el lugar convenido me encontré con mi padrino quien ya había colocado sobre una mesa un antiguo estuche de forro verde con dos pistolas de duelo.

Casi sin ser notados, mi rival, o mejor dicho el rival de Aleksander Pushkin, arribó con su padrino y muy serios se abocaron a discutir los detalles de la ceremonia. Como ya se había acordado sería un duelo a pie firme y disparando a voluntad.

Mientras se deliberaba sobre los pormenores del ritual me dieron ganas de dar un paseo para hacer desvanecer el cansancio que se siente cuando no se ha dormido durante toda la noche. Mirando a la arboleda de la lejanía percibí el olor de los cedros, como quien trata de gozar del placer causado por el paisaje antes de dar inicio a la tragedia.

En ese instante me puse a pensar en Natalya Nikolayevna Goncharova. Su rostro precioso y la perfección de sus cejas y de sus pestañas; sus ojos negros mirándome fijamente como si quisiera preguntarme algo o pedirme algo y sus labios suculentos; el escote de su pecho mostrando sus generosos senos tras su vestido rosado con numerosos listones. Qué admirable y apetecible la encontré. Qué fresca y tierna. Tan perfecta y tan joven con un rostro pequeño y redondo como el de una adolescente. Un poco cargada de espaldas tal vez, sólomente un poco; pero magnífica en todo lo demás. Tan admirable que habría hecho pecar de pensamiento y obra a cualquiera. Es tan deslumbrante, tan fuerte de carácter, que domina

a todos en la corte. Los varones la rodean y escuchan lo que Natalya tiene que decir como si sus palabras proviniesen de un gran personaje. Sus deseos son órdenes. Lo que pide se cumple. No necesita látigos ni fustas. Le basta con extender su mano para que se la besen y cincuenta varones a su alrededor caen en una rodilla, casi al mismo tiempo, listos a hacerlo. Ese es su poder. Qué mujer tan bella en todo. En su sonrisa y en sus ademanes; en su manera de hablar y en su forma de mirarme que me hace desearla inmediatamente y me cautiva poderosamente. Con sus mejillas tersas y sonrosadas y sus dos aretes de diamantes. Cuando se aparece, vestida de negro y enjoyada, mirando con la inmensa fuerza de su personalidad, todos se arrodillan delante de ella, desde un simple oficial de caballería hasta el zar en persona, para confesarle su sumisión. En ese momento se encuentran bajo el poder de su voluntad. Podría tener mil amantes a la vez si lo quisiese y los haría pelear entre ellos, uno contra el otro, como a soldaditos de juguete. Por esa razón Pushkin perdió la cabeza tan pronto la vio. Cualquiera se deslumbraría con una mujer así. Por lo menos a mí me atrae tanto que si no me contengo y si no me refreno creo que hasta podría enamorarme de ella y pronto estaría pensando en su imagen de día y de noche. Si alguien se atreviese a hablarle se apoderarían de mí unos celos irremediables y una ira incontrolable e instintivamente mi mano buscaría la empuñadura de mi revólver. Es algo animal. Algo primigenio y salvaje. Es simplemente así. Luego tendría que batirme a duelo con Aleksander Pushkin para ver quién se quedaría con ella; lo cual no es mi intención ni lo será nunca. Dios aparte estas ideas de mi mente. Pero sin lugar a dudas una hermosura así le habría garantizado a su esposo una muerte segura desde el momento en que la conoció y la cortejó. Es necesario admitir que ya en estos momentos Pushkin se ha apoderado con tanta intensidad de mi mente que hasta tengo los mismos sentimientos y los mismos apasionamientos... Ah, Natalya, Natalya... hermosísima Natalya Goncharova...

En ese punto mi padrino me interrumpió para decirme que ya todo estaba listo.

Muy parsimoniosamente me quité el gabán y se lo entregué a un sirviente que estaba por ahí cerca. Me quedé con mi chaleco dorado y me recogí hacia arriba las mangas de mi camisa blanca como el cirujano que se alista para hacer una amputación en el campo de batalla. Mirando fríamente a mi contrincante me acerqué a la mesa y empuñé una de las pistolas. Levanté mi arma y la balanceé hasta llegar a dominar su peso. Observé el brillo metálico de su cañón y palpé la aspereza de su empuñadura curva de nogal. Era una pistola antigua con rasguñaduras y marcas; obviamente usada cientos de veces. Me asomé al pensar en las vidas que habrían sido segadas con ella en desafíos anteriores.

Mi adversario, el erotómano, también se despojó de su chaqueta

militar azul verdosa con charreteras. Recién me dí cuenta de que era un individuo alto, gallardo y enérgico; bastante apuesto, con un bigotillo rubio que le temblaba cada vez que hablaba y una cabellera abundante. Se quedó con su camisa blanca de mangas largas. Puso su arma delante de su pecho apuntando al cielo y me miró con desprecio.

Nunca he visto a nadie mirarme con tanto odio; pero ojalá hubiese sabido que esos sentimientos eran recíprocos. Porque cada vez que lo veía la ira y los celos me dominaban de modo inevitable. Eran más poderosos que yo. Nunca he sentido un odio tan grande por otro ser como el que sentí en ese momento. Era tan intenso que por momentos parecía ser exquisito.

Tal vez era porque me hacía recordar a Álvaro Mesía, el villano semental de *La Regenta*. Un mediocre que en otros aspectos de la vida no pudo brillar. Un enamorado que sedujo a una mujer casada simplemente por satisfacer sus bajos instintos, por entretenerse o por darse gusto en hacer una conquista para sobajear su vanidad sin importarle los sufrimientos que podría causar al cónyuge, a la familia o a la mujer misma.

El juez nos ordenó colocarnos de espaldas. Nosotros lo hicimos así y nos quedamos mirando en direcciones opuestas. En ese momento yo le dije:

“¿Barón d’Anthes? Supongo que ya sabrá que he venido a vengar a Pushkin”.

Mirando hacia el otro lado él mantuvo un grave silencio; aunque yo sabía que su bigotillo rubio le estaba temblando.

“¿Me ha escuchado barón d’Anthes?”, le pregunté suavemente.

“Sí. Le he escuchado”.

“Supongo que todavía estará interesado en Natalya, ¿verdad?”.

Él continuó manteniéndose callado. Yo volví a indagar:

“Supongo que le gustaría saber si todavía es virgen. ¿No es así?”.

En ese instante, probablemente para evitar que nos volteásemos y disparásemos a quemarropa uno contra el otro, el juez nos dió la señal y empezamos a caminar los veinticinco pasos señalados, lo que yo hice con mucha serenidad. Al dar el último me detuve y dí una media vuelta.

Me concentré en sostener firmemente la pistola colocándola en línea con el pecho blanco de mi adversario. Él estaba con un pie delante colocando su cuerpo en diagonal apuntándome con la suya. Me tembló un poco la mano; para mi sorpresa sólo fue ligeramente. Y es que esta mano que alguna vez empuñó la pluma para escribir *Voces del silencio y Tremebundas*, apretaba en ese momento un arma que trataba de vengar

una afrenta.

Disparamos casi al unísono. Ví el humo alrededor de mi pistola y sentí inmediatamente un dolor agudo muy cerca del hombro que me quitó el aliento y me impidió tomar aire.

Fue un ardor muy intenso que paralizó mi brazo en la posición de apuntar. Y en medio del humo y del olor a pólvora ví al enorme cuerpo de mi rival, al inmenso soldado lujurioso, cayendo lentamente de rodillas con la cabeza gacha y una gran mancha de sangre en el pecho; luego lo ví desplomarse sobre el suelo. Ahora dígame, barón d' Anthes, ¿de qué le sirven sus besos apasionados, sus miradas tiernas, sus palabras seductoras, su admirable incontinencia, su inmensa e irreprimible concupiscencia? ¿Puede ahora desear a la bellísima Natalya Goncharova con esa bala en el pecho? ¿Puede? ¿Tiene todavía ganas de unirse carnalmente con Natalya, la adolescente de las mejillas sonrosadas, para comprobar que todavía es virgen?

Increíblemente, aunque débil, yo tuve todavía fuerzas suficientes para permanecer de pie y para dar un paso y luego otro, bamboleándome, como si una debilidad inmensa se hubiese apoderado de todo mi cuerpo mientras que mil ideas pasaban por mi mente.

Asustado ví correr a mi padrino hacia mí, pálido, con sus patillas blancas y con el sombrero de copa todavía puesto, con la bufanda cubriéndole el mentón, llamándome por mi nombre y preguntándome si estaba bien.

Mientras tanto yo veía al padrino de mi rival con su capa negra arrodillado en el suelo moviéndole la quijada al caído y dándole palmaditas en el rostro a alguien que ya no le podría responder.

Sentí un miedo inexplicable. Se me nubló la vista a pesar de mis esfuerzos por permanecer despierto y por mantenerme de pie. No podía respirar. La sangre se acumulaba dentro de mi pecho. Me ahogaba. Yo le dije al derribado:

“¿Dispénseme, d' Anthes..! Se lo ruego... No fue mi intención”.

Mi brazo descendió y yo dejé caer la pistola sobre la tierra.

“¿Levántese d' Anthes..! Perdóneme por lo que le he hecho... ¿De dónde salió este odio? ¿Quién inició este rumor? ¿Quién dio comienzo a esta trama..? ¿Antitramador! ¿Dónde está el antitramador? Que venga aquí, al campo de honor, a desenredar lo que el tramador cruelmente ha enmarañado... ¿Quién? ¿Quién odia a quién..? ¿Antitramador..!”.

Traté de dar otro paso más hacia mi contrincante para pedirle que me absolviera. Mi padrino asustado me abrazó haciendo esfuerzos por sostenerme. Yo continué:

“Baron d’Anthes, déme su clemencia... Se lo suplico...”.

Me tembló la cara. Mis piernas perdieron fuerzas. Ya no podía caminar. Estaba horrorizado. Había una gran debilidad. Un zumbido enorme.

En ese instante ví al frente mío a Natalya Goncharova, llorando, abrazándome y pidiéndome que no me muriese:

“Aleksander... Perdóname... No te mueras, mi amor... No fue mi culpa... Nunca hubo nada entre d’Anthes y yo... ¿No te das cuenta?”.

Ella me besó el pecho, la frente, las manos, humedeciéndome con sus lágrimas. Con gran dificultad y con voz de moribundo, yo traté de hacerle entender levantando el tono de mi voz:

“No soy Aleksander... ¡*madame*..! No soy Pushkin”.

No obstante ella, sollozante, con su hermoso rostro sonrosado, fuera de sí, sin poder comprenderme, continuó besándome en los labios y en las manos.

Con mis últimas fuerzas, con voz casi apagada, le volví a rectificar:

“*Madame*... No soy Pushkin...”.

Pero ella no me hizo caso. Más bien continuó diciéndome:

“No fue mi culpa, mi amor... No fue mi culpa... No te vayas... Aleksander... ¡No me dejes!”.

En ese punto tuve mi última visión. Ví el rostro risueño de Aleksander Pushkin, con una sonrisa serena, casi imperceptible; pero con una expresión de satisfacción. Lo ví feliz y contento. Entonces la vista se me oscureció por completo y yo caí al suelo con un sonido seco.

Mis brazos y piernas se aflojaron y se acomodaron sobre el terreno. Mis ojos permanecieron abiertos; pero ya no podrían ver nada nunca más.

RESEÑAS

Adélaïde de Chatellus. *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual*. Madrid: Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana / 165, 2015.

Es imprescindible comenzar con algunos de los datos y noticias recogidos en la nota preliminar del libro -que aclaran la historia de su escritura y posterior publicación- para explicar algunas de sus características. *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual* es la memoria que su autora iba a presentar para su habilitación como catedrática en la universidad francesa. Ese trámite iba a tener lugar en diciembre de 2014, pero, lamentable y trágicamente, Adélaïde de Chatellus falleció el 1 de agosto de ese mismo año después de una larga enfermedad.

No pretendo convertir esta reseña en un texto meramente elegíaco, pero sí aprovecharla para destacar rasgos de Adélaïde de Chatellus que enriquecieron su excelente trayectoria investigadora y que resultan ineludibles para apreciar en toda su magnitud el valor de su trabajo en el campo de los estudios literarios hispanoamericanistas. En estos tiempos globalizados, el estudio de la literatura ya no puede limitarse a la lectura privada en los espacios cerrados de bibliotecas, despachos y aulas universitarias, a ello debe añadirse una labor imprescindible en el contexto actual: tejer redes, aunar intereses compartidos y establecer complicidades; en definitiva, construir microcomunidades académicas alrededor de campos de interés comunes. Adélaïde de Chatellus supo entender muy bien estas nuevas coordenadas y trabajar decididamente para su impulso.

Traductora de un apreciable número de escritores y escritoras hispánicos contemporáneos y responsable de una obra crítica muy destacable centrada en la literatura de América Latina -como se percibe, por ejemplo, en las monografías coordinadas por ella sobre Alejandra Pizarnik (2013) y sobre las fronteras entre literatura y artes hispanoamericanas contemporáneas (2014)-, unió a esas líneas de trabajo una atención preferente al estudio del cuento actual en español. Fue este interés el que me permitió entrar en contacto con ella, gracias a su invitación para que participara en 2008 en el coloquio internacional

que ella organizó en La Sorbona sobre el cuento latinoamericano contemporáneo, un encuentro de gran significación, como lo ilustraría el volumen al que daría lugar y que coordinó también Adélaïde de Chatellus: *Vivir del cuento. El cuento latinoamericano contemporáneo*, en mi opinión un trabajo pionero a la hora de revelar la necesidad de acercarse desde nuevos ángulos a la reflexión crítica sobre los géneros narrativos breves y su práctica actual. Junto a ello, ese congreso puso en contacto a investigadores, críticos y autores unidos por el interés común en el cuento contemporáneo. Desde mi propia experiencia, que estoy seguro comparten muchos de los que allí estuvimos, ese momento supuso el inicio de un periodo muy productivo en el que se multiplicaron los contactos y el intercambio de reflexiones sobre este género. En la creación, impulso y desarrollo de esta red, la labor entusiasta y rigurosa de Adélaïde de Chatellus tuvo una importancia fundamental, de ahí que los interesados en el campo de la cuentística contemporánea estemos en deuda con ella.

Esta gratitud y reconocimiento se aprecia en la «Tabula Gratulatoria» del libro: la extensión de la lista y la diversidad de procedencias -numerosas universidades de Francia y España, de otros países de Europa y de Estados Unidos- constatan la excelente labor desarrollada por Adélaïde de Chatellus, su capacidad, eficiencia y tesón, a la hora de desempeñar esa función fundamental de la tarea académica en la actualidad ya destacada más arriba: detectar intereses comunes y a partir de ahí establecer contactos y formar grupos de trabajo capaces de intercambiar experiencias y reflexiones con el fin de lograr investigaciones más productivas. La publicación de *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual* constituye un homenaje a su autora por parte de aquellos que tuvimos la suerte de haber trabajado de una manera u otra con ella. A este homenaje se suman al comienzo del libro tres autores a los que Chatellus dedicó una mayor atención crítica -de ahí que ocupen un lugar de privilegio en los análisis del volumen- y con los que le unió una estrecha amistad: Fernando Iwasaki, Juan Carlos Méndez Guédez y Andrés Neuman.

Esta monografía supone entonces la culminación de una de las principales líneas investigadoras desarrolladas por su autora; y conviene volver brevemente a las condiciones de su aparición antes de pasar al análisis de sus contenidos concretos. El libro es una investigación realizada con vistas al cumplimiento de un trámite académico, lo que comporta un uso del lenguaje crítico muy específico y el cumplimiento de ciertos requisitos formales no siempre coincidentes con los requeridos para los ensayos o monografías. Por otro lado, las especiales, por dolorosas, circunstancias que rodearon su redacción deben hacernos conscientes de que *Hibridación y fragmentación. El*

cuento hispanoamericano actual es un texto que muy probablemente Adélaïde de Chatellus no habría dado por concluido y sí pendiente de una última revisión, que finalmente no pudo hacer, con el fin de hacer pequeños ajustes que habrían mejorado la estructura de un texto por otra parte excelente en los contenidos y los análisis que despliega. No pretendo con esto pecar de excesiva meticulosidad, sí señalar, para los no avisados, el rastro en sus páginas de las dolorosas circunstancias que rodearon su escritura.

Más allá de estas consideraciones, *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual* es una obra arriesgada y ambiciosa, fruto de un trabajo de largo aliento. Enfrentarse a un campo literario no cerrado, y más aún si este es el del «cuento hispanoamericano actual» -centrado en el periodo de entre siglos de finales del siglo XX y comienzos del XXI-, inabarcable en su multiplicidad de nombres y propuestas, lo demuestra. Como se señala en una de sus páginas iniciales, «la elección de los autores se basa más bien en la voluntad de ilustrar tendencias que me pareció vislumbrar en los relatos breves de última generación, y no en la voluntad -imposible- de dar una visión exhaustiva de la última generación». Junto a los tres autores ya citados -Iwasaki, Méndez Guédez y Neuman- destaca la presencia, entre una lista mucho más larga, de otros como Junot Díaz y Daniel Alarcón,

La atención en estos nombres aporta algunas claves de la lectura de Adélaïde de Chatellus del cuento actual en América Latina. Los cinco escriben fuera de su lugar de origen: los tres primeros desde España; Díaz y Alarcón desde Estados Unidos, lo que les lleva además a escribir en otra lengua: el inglés. Todos son desplazados, autores cuya obra antes o después expone esa deriva que refleja tendencias generales de la narrativa hispanoamericana en general -no solo del cuento- y que la autora recoge y analiza con minuciosidad: la desterritorialización de su imaginario y consiguiente distanciamiento frente a las temáticas autóctonas y la preferencia por los escenarios urbanos, entre otras. A estas temáticas dedica la primera parte de su estudio, tras los escritos de homenaje firmados por Iwasaki, Méndez Guédez y Neuman.

Antes de ello, la introducción del libro permite tomar conciencia del valor de su aportación. Como acertadamente señala su autora, su dedicación al género cuentístico partió de la conciencia de la escasez de iniciativas académicas y editoriales decididas a impulsar la difusión del cuento en Francia; en un momento además en el que en España se estaba viviendo un renacer de la narrativa breve gracias a la labor de editoriales como Páginas de Espuma, Lengua de Trapo, Thule Editores o Menoscuarto y de estudiosos como Francisca Noguero, Fernando Valls o David Roas, entre otros muchos. La aparición de antologías como *Pequeñas resistencias*, *Líneas aéreas* o *Bogotá 39* fueron signo de

este renacer. Como señala Adélaïde de Chatellus, se encontró entonces con un territorio virgen y con sus esfuerzos logró hacer visible la importancia que seguía manteniendo el género en los tiempos recientes dentro de la tradición hispánica: una tradición que incorporaba nuevos nombres de gran interés que seguían las huellas de los clásicos siempre citados: como Horacio Quiroga, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges. La aparición en Francia, en la editorial Gallimard, de la antología *Les bonnes nouvelles d'Amérique Latine* (2012), prologada por Vargas Llosa, subrayaría de nuevo el importante papel jugado por Chatellus en este proceso de recuperación de un género bastante olvidado en el campo literario francés.

Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual subraya a lo largo de sus análisis una imagen del género caracterizada por la diversidad de propuestas y estrategias narrativas. Dividido en dos grandes bloques, el primero se centra en la variedad temática perceptible en las últimas generaciones de cuentistas. Dentro de esta dispersión, no obstante, Chatellus acierta a distinguir rasgos comunes de un imaginario que cuestiona problemáticas y modelos pasados y pone en su lugar otros dilemas. Para la autora, en este punto el cuento no se aparta de tendencias generales de la literatura y de la narrativa del continente, de ahí que combine referencias a libros de narrativa breve con menciones y estudios de novelas: el nuevo paisaje de la globalización y la atenuación del discurso identitario, la ciudad como escenario principal de las ficciones, la recuperación de la intimidad y la cotidianidad y el final de los imaginarios colectivos, son algunos de los puntos que conforman los nuevos «relatos» latinoamericanos.

Junto a ello, Chatellus subraya como otro de los rasgos clave de la nueva cuentística una postura escéptica ante los debates ideológicos de antaño; sin pretender en absoluto negarlo, este punto se habría enriquecido con la inclusión de voces, también muy numerosas, que han cuestionado esta supuesta neutralidad ideológica de los nuevos narradores y han vuelto a poner en primer plano el perfil político de estas posiciones. Por último, la pérdida de presencia de los argumentos fantásticos es destacado como uno de los cambios más significativos en el ámbito específico de la narrativa breve de los últimos tiempos.

Más interés si cabe tiene el segundo bloque del libro, dedicado a los aspectos formales de la nueva cuentística. En esta parte se apuntan y analizan algunas cuestiones que centran debates muy relevantes de la actualidad. En primer lugar, Chatellus dedica páginas muy interesantes al problema de la lengua literaria, asunto muy debatido en tiempos recientes. Como destaca acertadamente, la lengua constituye un lugar privilegiado a la hora de percibir los efectos de esa desubicación y desplazamiento que rigen las coordenadas de muchos escritores

hispanoamericanos del presente: autores de origen latinoamericano que escriben en otra lengua, sobre todo el inglés por haberse trasladado y criado en los Estados Unidos, como Junot Díaz y Daniel Alarcón -a este respecto se echa de menos la referencia a una antología clave en este asunto como *Se habla español* (2000)-; cuentistas extranjeros que adoptan el español como lengua literaria -como Anna Kazumi Stahl o Stanislaw Jaroszek-, o el tema, muy polémico y debatido, de la búsqueda de un castellano panhispánico, un español «internacional» que facilite la circulación de las obras por el conjunto de países hispánicos y que desde otras perspectivas ha sido cuestionado por verse en él una pérdida de riqueza lingüística al estar sometido a una lógica mercantil en su utilización. Como concluye Adélaïde de Chatellus recordando a Andrés Neuman, la idea de la lengua como patria del escritor entra en crisis en estas nuevas coyunturas.

Tras el análisis de esta problemática, esta segunda parte se articula en la revisión de las continuidades y rupturas que ofrece la nueva cuentística respecto a los modelos clásicos: en cuanto a las segundas -que son las que importan-, se destacan la hibridez genérica, que rompe los límites clásicos del género; la estética del fragmento frente a la unidad como ley narrativa ineludible; la digresión y la indeterminación frente a las estructuras cerradas o, retomando las tesis de Piglia, la exhibición simultánea de las dos historias que Chatellus observa en algunos relatos de Daniel Alarcón. Esta parte del libro constata cómo las nuevas estrategias conducen a la necesidad de replantearse la definición del cuento desde nuevos paradigmas: un tema que será clave en los estudios futuros sobre la narrativa breve. Por ello, propone la fórmula «formas breves», parafraseando el título del libro de Ricardo Piglia, como etiqueta capaz de abarcar la diversidad de registros y estrategias narrativas que ofrece el cuento en el presente.

El libro de Adélaïde de Chatellus acaba con unas breves páginas dedicadas al microrrelato: otro campo de discusión muy relevante en la actualidad. A pesar de alguna ausencia en la revisión de las numerosas antologías publicadas en fechas recientes -me refiero sobre todo a la coordinada por Clara Obligado para Páginas de Espuma, *Por favor sea breve* (2001)-, Chatellus realiza un repaso muy certero sobre sus rasgos, la extensa bibliografía que ha generado y algunos debates significativos sobre sus características y su condición o no de género desligado de su hermano mayor: el cuento literario.

Enfrentada a un campo de estudio en plena construcción, la amplitud del análisis llevado a cabo por Adélaïde de Chatellus permite adivinar por dónde discurrirán muchas de las discusiones que habrán de afrontarse acerca del cuento y sus nuevas poéticas. *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual* constituye un enorme

trabajo inaugural que, al mismo tiempo, deja ya muy claros los rumbos futuros de los debates que plantea. Recordaba al principio que el libro y su publicación son un homenaje de los numerosos amigos y colegas que pudimos aprovecharnos y disfrutar de la excelente labor intelectual de Adélaïde de Chatellus; acabo afirmando que es también y sobre todo un legado: un legado realmente valioso para los que nos dedicamos al estudio del cuento, pero un legado también doloroso en tanto nos hace conscientes de lo mucho que vamos a perder sin su presencia.

Eduardo Becerra

Universidad Autónoma de Madrid

Bustamante, Fernanda y Ferrús, Beatriz (coord.): *Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios* (España-EEUU, 1830-1930), Valencia: PUV, 2015.

El papel social, político, profesional y artístico de la mujer fue reivindicado desde distintos puntos de vista durante el cambio del siglo XIX al XX, en el momento de emergencia de los primeros feminismos. En este caso, nos referimos al campo literario, donde una cantidad de géneros tales como la poesía o la novela; o los relacionados con el ámbito periodístico –como la crónica– sirvieron para reivindicar un nuevo destino social y profesional para la mujer. En este contexto, no solemos prestar atención, a pesar de sus numerosas e interesantes producciones, a la escritura de viajes, a la que se refieren con acierto algunos de los artículos reunidos bajo el conjunto de *Miradas cruzadas: escritoras, artistas e imaginarios* (España – EE.UU., 1830–1930), que coordinan Fernanda Bustamante y Beatriz Ferrús –Universitat Autònoma de Barcelona-Instituto Franklin (UAH). El objetivo cumplido de esta obra es ofrecer distintas visiones de cómo este género, pero también otros, permiten que las protagonistas cuenten y se (auto)representen en la categoría mujer, o sean contadas, sobre todo referida y diferencialmente, en esta red transatlántica que ya anunciaba Beatriz Ferrús en su estudio *Mujer y literatura de viajes en el siglo XIX: entre España y las Américas* (Valencia; PUV; 2011), *entre España, Estados Unidos y América Latina*¹. Cumple, además, los propósitos de cartografiar e identificar diversos de los aspectos que componen las redes transatlánticas, además de analizar el concepto mismo de *red*, y tratar los imaginarios referidos a «“lo estadounidense”, “lo europeo”, “lo hispano” y “lo femenino”» (12), como bien indican las coordinadoras en su presentación.

Dividido en dos partes, recoge un total de ocho artículos, cinco de los cuales ocupan la primera, titulada «Miradas a Estados Unidos», destinada a tratar los imaginarios identitarios en las experiencias de viajes a Norteamérica de artistas e intelectuales tanto latinoamericanos

como españoles. El artículo de Montserrat Amores, «*Cinco meses en los Estados Unidos*», de Ramón de la Sagra: retratos de la “felicidad de un pueblo industrial”», abre esta sección y trata la llegada del protagonista a la republicana Nueva York de 1835. Sus primeras observaciones se basan en una satisfacción proporcionada por dos características de la vida americana, el movimiento comercial y el equilibrio de las clases, presentes a lo largo de todo el viaje. El descubrimiento de la democracia americana y del poder moral del pueblo parece ser un motivo de emoción durante el trayecto, sobre todo por su intención de trasladar estos valores a la sociedad europea y a la española, aunque todavía no gozan de las condiciones apropiadas. En este caso, la figura y vida de la mujer norteamericana se describe entre la paz y la tranquilidad y, sobre todo, como más liberal y avanzada que la europea.

Continúa el análisis de imaginarios con el texto sobre «Eva Canel y su conflictiva relación con los Estados Unidos», a cargo de Carmen Simón Palmer. Se trata de una mujer polifacética que, como La Sagra, se marcha de Cuba a Nueva York, donde uno de sus cometidos es ser corresponsal en la Exposición Universal de Chicago de 1893. Allí elabora un reportaje doblemente negativo que busca evitar que los visitantes se entusiasmen y, a su vez, para deshacer la influencia estadounidense en Panamá. Trata, entre otros aspectos, la industria tabacalera, la cara negativa de los fuegos artificiales y otras críticas poco constructivas sobre las mujeres (que parecen decantarse hacia las costumbres y leyes españolas, porque pueden llegar a ser reinas) y los pasatiempos americanos.

No solo las periodistas protagonizan estos escritos, sino también las artistas, como es el caso del artículo de Isabel Clúa «“From de land of Carmen”: la bailarina Española en el imaginario norteamericano (1890-1920)», que define la comercialización de la figura finisecular de la bailarina y cupletista española. Su explotación surge de dos elementos fundamentales: el mito de la *femme fatale* y la imagería española –especialmente la figura de Carmen– partiendo de la visión norteamericana, sobre todo de la recepción de las artistas como curiosas, desconcertantes, espontáneas y pasionales. Esta imagen se superpone al imaginario que crean sobre España los viajeros intelectuales de fin de siglo como un lugar romántico, en deuda con sus antepasados orientales, pre-industrial e incivilizado.

Pasamos de la danza a la imagen con la intervención de Mauricio Zabalgoitia «Defensa, administración y mercancía en los cuadros de costumbres. Gregoria Urbina de Miranda y su mujer norteamericana».

El artículo se centra en el funcionamiento del cuadro de costumbres como transmisor de lo femenino dentro de lo transatlántico ejemplificado en Gregoria Urbina de Miranda. En este caso, se ocupa de los más variados aspectos –desde la economía y los bienes culturales, hasta la higiene– en diversas obras, sin olvidar cómo la mujer no instruida y no moderna se va modelando y construyendo a partir de los retratos o figuras de mujeres anteriores. Es un desconocimiento que Urbina intenta solventar con la conformidad entre la tradición y la modernidad. Entre otros ejemplos, presenta la figura decimonónica del “ángel del hogar” desde otro punto de vista, como una imagen dialéctica, modernizando el conservadurismo a partir de una mirada transatlántica.

El último artículo de esta sección es de Alicia V. Ramírez, que titula «Letras femeninas decimonónicas mexicanas en Chicago». Estudia *La lira poblana* (1883) –antología de poemas de mujeres mexicanas del XIX– elaborada para la World’s Columbian Exposition de 1893, donde las mujeres pudieron exponer sus artes, tanto la literaria como las manuales y expresar sus voces femeninas y mexicanas en Estados Unidos. Uno de los ejemplos es el poema “Invierno y miseria” de Esther Tapia de Castellanos, que nos muestra el trato desengañado de una modernidad que conduce al empobrecimiento moral y económico, sobre todo en cuanto a la comercialización del cuerpo de la mujer. El libro también recopila fábulas de Rosa Carreto, Severa Aróstegui y María de los Ángeles Otero. La visión del mundo de estas autoras se resume en dos fases, según Ramírez: el *yo* femenino como sujeto y la apropiación del territorio, basados en la búsqueda del reconocimiento individual y femenino mediante la modernidad política.

La segunda parte, «Miradas a España», está compuesta por tres artículos, dos de ellos dedicados al peregrinaje en el Camino de Santiago en los años veinte. El primero, «Turismo y academia en las primeras hispanistas estadounidenses: *The Way to Saint James* (1920) de Georgiana Goddard King», por Alba del Pozo García, se inicia con el proyecto de creación de la Hispanic Society of America en Nueva York, en 1904, a cargo de Archer Milton Huntington. Este estaba dedicado a elaborar un fondo cultural, artístico e histórico español en Estados Unidos para cuya organización mayormente solo contrató a mujeres. Muchas de ellas llevaron a cabo viajes a España, produciendo textos que procuraban con voluntad de desarticular el imaginario exótico más tradicional. Se trata de textos complejos e híbridos que mezclan viaje e investigación, donde la voz narrativa es también la voz científica, marcada genéricamente en

femenino. En cuanto a la mujer, Goddard King atiende a cuestiones tan variopintas como el clero femenino, las campesinas gallegas o los falsos tópicos españoles.

El artículo de Patricia Fra, «La escritora en el Camino: el peregrinaje de Edith Wharton a Santiago de Compostela, 1925-1930», se centra en las visitas que realizó en automóvil, con Walter Berry en 1925 y 1928, que retrató en “Diario de España” y “Regreso a Compostela”. Destaca su paso por el camino, reconstruido a modo de diario, a partir de los trayectos que realiza y de los lugares que visita, y contiene tanto prosa descriptiva referida a aspectos arquitectónicos, como emociones positivas y negativas de la escritora, quien sigue muchas indicaciones del recorrido del libro ya estudiado de Goddard King. “Regreso a Compostela” resulta ser un ensayo inacabado donde quería hacer memoria de su viaje, además de contrastar y rememorar sensaciones y lugares que había tratado en su anterior escrito.

Beatriz Ferrús cierra este conjunto de investigaciones con «Las chicas de Vassar viajan por España y América Latina». Este artículo trata la serie juvenil *Three Vassar Girls* (1876-1892), que escribió Elizabeth Champney, acompañada de las ilustraciones de su marido James Wells Champney. Las protagonistas son tres muchachas –Maud Van Vechten, Barbara Atchison y Cecilia Boylston– que estudian en el Vassar College de Estados Unidos, un prestigioso colegio para mujeres de la élite blanca y protestante, y que trazan un itinerario internacional durante sus vacaciones, que forman parte de su aprendizaje vital y espiritual. El artículo se ocupa de los libros dedicados a España (1883) y a América Latina (1885). Su visión de la Península es definida por la barbarie, aunque histórica –frente a la elegante Francia– y se encuentran con mujeres a lo largo del viaje con las que tienen distintas relaciones, algunas las acogen y actúan como guías de su formación, otras se asemejan a ellas en clase y las últimas son “tipos”, como la manola madrileña. En el viaje a América Latina existe, según Ferrús, una doble mirada: la comercial y la exuberante, pues su ideología es parte del ideal de modernidad basado en el neocolonialismo norteamericano. Las viajeras están fascinadas por todos los temas indígenas, y ejercen el papel de observadoras, siempre desde la mirada extensiva de Vassar.

No podemos cuestionar, gracias a la lectura de todas estas intervenciones, que la literatura femenina de viajes y su mediación con diferentes géneros literarios y artísticos durante los siglos XIX y XX alcanzan un papel fundamental en la creación de imaginarios entre

España, América Latina y Estados Unidos, conformando nuevos modelos de mujer –y de lo femenino– generados por la intertextualidad de todas estas *miradas cruzadas*.

El Instituto Franklin y la Biblioteca Javier Coy, con una larga y prestigiosa andadura en el estudio de las relaciones entre España y Estados Unidos, avalan una publicación que demuestra que los “estudios transatlánticos” (Julio Ortega) tienen todavía un importante recorrido.

NOTAS

1 Esta investigación derivó en el proyecto de “Las primeras escritoras y artistas profesionales: redes de mujeres y mitologías de progreso (Fondo crítico-documental)”, que financia el Instituto Franklin de la Universidad de Alcalá de Henares, dando lugar a resultados recogidos en el volumen que ocupa esta reseña. Este proyecto está preparando una segunda parte para este libro.

Lorena Castilla Torrecillas
Universitat Autònoma de Barcelona

Joaquín Álvarez Barrientos, *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones españolas*. Madrid: Abada Editores, 2014.

“*Mundus vult decipi*”: ‘el mundo desea que lo engañen’. Esta es la conclusión que figuraba en el frontispicio de la conocidísima *Erudición de los charlatanes* (1715) de Johann Burckhard Mencke y que, con toda justicia, aparece citada (p. 222) en la última publicación de Joaquín Álvarez Barrientos, *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones españolas*. Con este trabajo, Álvarez Barrientos prosigue unas líneas de investigación, en buena parte inusitadas hasta hace poco en los estudios literarios hispánicos, que anteriormente le condujeron a estudiar desde una perspectiva retórica y pragmática los espacios y estrategias de socialización de los hombres de letras del Dieciocho (*Los hombres de letras en el siglo XVIII. Apóstoles y Arribistas*, 2006). Asimismo, le han conducido a interesarse por los fenómenos del plagio, las supercherías, imposturas y negros literarios, como otras tantas tácticas o procedimientos para ascender o mantener una posición adquirida dentro del campo cultural o literario a partir del estudio de casos particulares en distintos periodos históricos; de este modo, en 2011 coordinó el volumen colectivo *Imposturas literarias españolas*, que precede en muchos sentidos el presente estudio, y donde ya se refería a una “historia literaria por hacer”.

Es de destacar, al respecto, que este tipo de estudios constituye una tradición consolidada en otras áreas disciplinarias, nacionales o culturales, con las cuales entroncaría el estudio de Álvarez Barrientos, como, por ejemplo: los trabajos de Anthony Grafton –cuyo *Forgers and Critics* (1990) sentó las bases de la cuestión en lo que respecta al nacimiento de la historiografía moderna–, o los diferentes estudios historiográficos y críticos de Jean-François Jeandillou sobre lo que este investigador denomina la “Estética de la mistificación”, corriente que ocuparía una posición central para la literatura francesa moderna (*Les supercheries littéraires. La vie et l’oeuvre des auteurs supposés*, 2001), o los trabajos de

K. K. Ruthven para la literatura anglosajona (*Faking Literature*, 2001). Con una orientación similar, aunque con marcadas diferencias en los focos de interés, se podrían mencionar las aportaciones seminales de otros investigadores como Martin Muslow o Susan Stewart, así como, en el ámbito hispánico, distintos trabajos, en general monográficos y colectivos, relacionados con la disimulación de la identidad de autor y, más generalmente, con disputas en torno a la autoría y la originalidad.

La monografía de Álvarez Barrientos, minuciosa y precursora, abre nuevas vías de investigación, ofrece abundantes y eruditas referencias bibliográficas, además de suponer un primer hito de consideración en este campo de estudio, del que proporciona una suerte de estado de la cuestión a través de dos breves capítulos introductorios, donde se abordan cuestiones de índole teórica y metodológica. El primero de estos capítulos presenta un panorama conceptual y teórico de la falsificación, y concluye sosteniendo su contigüidad inextricable –pero no su equivalencia– con otros fenómenos o procedimientos discursivos como el plagio, el pastiche, la broma literaria (privada o pública), la heteronimia o las formas más elaboradas de autoficción. Asimismo, el autor constata la insuficiencia y tautología de las definiciones, etimologías y taxonomías, puesto que lo apócrifo resulta indefectiblemente proteico e inestable: un pseudónimo puede evolucionar hasta una identidad literaria independiente de la “oficial” de un escritor, o inversamente; una “broma privada” puede requerir un plagio, un pastiche, una falsificación, la creación de una identidad ficticia de autor, o ninguna de estas formas apócrifas o ilegítimas; es más, si no se descubre su naturaleza apócrifa y subversiva puede llegar eventualmente a formar parte del repertorio canónico.

El segundo capítulo, “Razones, prácticas y usos de lo falso”, ofrece algunas pistas para interpretar este tipo de fenómenos en clave pragmática, es decir sobre su naturaleza estratégica dentro de las prácticas históricas. Álvarez Barrientos apunta al hecho de que esto implica que “[e]l falsificador ofrece un producto que se demanda, para el que hay mercado y recepción, y, como cualquier otro objeto o documento, con su presencia, produce valor histórico y estético; construye identidades, imaginarios y tradiciones” (p. 76). No es de extrañar, por consiguiente, que los usos de lo apócrifo evolucionen en función de las coordenadas ideológicas, políticas o económicas, a partir de las cuales los valores y tradiciones nacionales o los intereses particulares determinan la noción de lo auténtico y legítimo tanto en los discursos historiográficos como estéticos; todo ello es ilustrado con abundantes ejemplos que comprenden

tradiciones patrióticas como el Apóstol Santiago o la mitificada figura de Miguel de Cervantes.

El grueso del volumen corresponde al tercer capítulo, considerablemente más extenso que los anteriores, donde se presentan en orden cronológico una veintena de casos para insistir, “sin pretensión de exhaustividad”, en la “continuidad diacrónica” del fenómeno de la falsificación y de la escritura apócrifa a lo largo de toda la historia de la literatura española. Entre los autores y *affaires* estudiados por su carácter ejemplar se encuentran tanto algunos de los autores más conspicuos, como otros relegados por la historiografía tradicional, además de obras calificadas como menores o insignificantes dentro de la obra de sus respectivos autores o de los periodos en los que se escribieron. De este modo, Álvarez Barrientos recorre en dos centenares de páginas el “negativo de la historia literaria”, su escena oculta o apenas perceptible, pero sin embargo necesaria para la actividad cultural. Para ello, se detiene en los casos ejemplares, entre otros, de Gonzalo de Berceo, Antonio de Guevara, Miguel de Molina, los apócrifos cervantinos, la falsa *Memoria de las pinturas del Escorial* atribuida a Velázquez, las falsificaciones eruditas obra de autores como José Marchena, el conde de Saceda, Leandro Fernández de Moratín, Candido M^a Trigueros, Adolfo de Castro o Menéndez Pelayo; así como en las falsas antologías, como las confeccionadas por García Lorca (la *Antología Modelna* [sic]), José M^a Merino, Luis Mateo Díez y Agustín Delgado (*Parnasillo provincial de poetas apócrifos*) o Max Aub (*Antología traducida, Imposible Sinat*). Álvarez Barrientos se ocupa además de autores falsos o ficticios como Isidoro Capdepón Fernández (F. García Lorca), Josep Torres Campalans (Max Aub) o Sabino Ordás (Juan Pedro Aparicio, L. M. Díez, J. M. Merino), así como del uso extenso y extremo de heterónimos y pseudónimos por parte de autores como A. Machado, M. de Unamuno, Emilio Alarcos Llorach o Felipe Benítez Reyes.

Resulta evidente que esta “historia de las falsificaciones” es por el momento fragmentaria y dista todavía de ofrecer una exposición y comprensión globales del fenómeno, aunque esto debería suponer una invitación a sumar nuevos elementos de análisis (pienso concretamente en la perspectiva colonial y americana, casi ausente en este estudio). No obstante, el mayor interés de este tipo de trabajos, y más específicamente del presente, es múltiple y reside no sólo en la posibilidad de completar o reequilibrar historias y cánones culturales producidos por las sucesivas definiciones históricas sobre las obras y su valor relativo –puesto que son

posicionamientos que necesariamente resultan circunstanciales, parciales y excluyentes—, sino en una comprensión más calibrada de los contextos de producción y recepción, y los potenciales significados particulares adoptados por autores y obras en ellos.

Kevin Perromat
Université de Picardie JulesVerne

Elena Losada Soler y Katarzyna Paszkiewicz (eds.), *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres*, Barcelona: Icaria, 2015.

Una de las áreas de análisis más clásicas dentro de los estudios literarios es el género, categoría que está presente desde las primeras teorizaciones de la literatura pero que sigue generando infinitos interrogantes. Aunque tradicionalmente el género se ha entendido como un conjunto de marcas formales y temáticas que sirve para agrupar textos, el asunto es mucho más complejo: los críticos más perspicaces han indicado que el género va más allá de lo textual y funciona como un código indispensable que determina la configuración y recepción de los textos así como su posición dentro del campo cultural.

La adscripción de un texto a un determinado género afecta de manera decisiva a su valor cultural: mientras que los géneros populares tienden asociarse a la fórmula, el cliché y en consecuencia a una escasa originalidad y menor valor estético, la literatura de calidad suele ser presentada como una escritura sin adscripción genérica precisamente por lo contrario. Sin embargo, los numerosos estudios que en las últimas décadas han prestado atención a los géneros populares –especialmente en el ámbito anglosajón– han evidenciado que la fantasía, la ciencia-ficción, el romance, el *noir*, por mencionar solo unos pocos ejemplos distan mucho de ser meros contenedores de fórmulas que se repiten y que por el contrario, no solo presentan una estimulante dinámica de juego con las convenciones que los definen sino que además proyectan con especial intensidad muchas de las ansiedades ideológicas del contexto cultural en el que exitosamente se consumen.

El volumen *Tras la pista. Narrativa criminal escrita por mujeres* se ubica en este campo de estudio, el de los géneros populares, con una doble especificidad: en primer lugar, se centra en el estudio de la novela criminal en el ámbito ibérico, un área donde está prácticamente todo por hacer pese al trabajo ímprobo de algunos académicos como Alex

Martín Escribá y Javier Sánchez Zapatero –participantes en el volumen y organizadores desde 2005 del congreso de Novela y Cine Negro, el evento de referencia sobre el género en España–; en segundo lugar, *Tras la pista* utiliza la crítica feminista y los *gender studies* como metodología conductora de una reflexión que incorpora hilos diversos, pero que privilegia el análisis de los textos de autoría femenina y el estudio de la representación de la mujer como figura de poder o como víctima dentro de estas narrativas.

Ambas características responden plenamente a los objetivos del proyecto Mujeres y novela criminal en España (1975-2010), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad de España y dirigido por la Dra. Elena Losada Soler desde 2011. No en vano, este volumen es, junto a la base de datos de novela criminal española escrita por mujeres que puede consultarse en la página web del proyecto (<http://www.ub.edu/munce/>), el principal resultado de estos primeros años de investigación¹ y ofrece lo que a mi juicio son las dos grandes aportaciones de esta: visibilizar la producción de novela criminal de autoría femenina en España, que como las editoras constatan “ya no puede, pues, considerarse algo marginal, sino una forma narrativa en torno a la cual se articula la mayor parte de la literatura popular” (8) y reflexionar sobre la relación de las mujeres –ya sean autoras o protagonistas de las novelas– con uno de los elementos básicos del género: la violencia y el poder.

No es extraño, pues, que la primera contribución del volumen, de la mano de María Xosé Agra, se dedique a examinar las difíciles relaciones entre mujer y violencia que el género criminal, inevitablemente, pone sobre la mesa. Agra elabora una interesantísima reflexión sobre la asimetría cultural que existe entre la mujer que ejerce la violencia y la mujer que es víctima de la violencia, siendo esta última mucho más evidente en los relatos mediáticos. Por el contrario, sostiene la autora, las distintas formas de ficción criminal contemporánea –que introducen personajes que se apartan de los estereotipos clásicos sobre criminalidad femenina y desafían tanto a los presupuestos patriarcales como a buena parte del discurso feminista– obligan a pensar en la violencia de las mujeres, desarticulando la idea largamente sostenida de que la mujer es pacífica, dadora de vida.

El capítulo de Agra constituye un oportuno pórtico al conjunto de contribuciones que siguen, centradas en mayor o menor medida en el análisis de las producciones literarias de distintas autoras claves para el género criminal como son Cristina Fallarás, Rosa Ribas, Alicia Giménez

Bartlett, Clara Asunción García, Maria Antònia Oliver, Carme Riera, Itxaro Borda y Laura Caveiro. Es obvio, simplemente desgranando la lista de autoras estudiadas, que el corpus incluye obras pertenecientes a distintos dominios lingüísticos –español, catalán, gallego y euskera– lo que constituye uno de los aspectos más destacables del volumen, puesto que permite desarrollar un ejercicio comparativo tan necesario como infrecuente en un entorno académico que encierra el estudio literario entre las estrechas paredes de una de las lenguas peninsulares obviando las lógicas relaciones –coincidentes o no– entre las distintas producciones literarias de este espacio. A esta riqueza de planteamiento se une la riqueza metodológica que caracteriza los distintos análisis desarrollados en cada capítulo, en los que el género (*gender*) aparece engarzado con otros elementos como la clase, la nación o la sexualidad.

Así, los trabajos de Eva París-Huesca y Elena Losada Soler, abordan la maternidad y la relación madre-hija en *Las niñas perdidas* de Cristina Fallarás y en las novelas de Rosa Ribas, respectivamente; sin embargo, mientras en el trabajo de París-Huesca la cuestión de la maternidad da pie a una reflexión sobre la imbricación del sistema patriarcal y la violencia contra las mujeres y de las propias mujeres, Elena Losada Soler vincula la relación madre-hija con la biculturalidad, ambos factores clave en la caracterización de la inspectora Cornelia Weber-Tejedor, cuya pertenencia a dos culturas distintas y su vinculación –no sin conflictos– a una determinada genealogía femenina desafían la imagen monolítica del investigador, clásica dentro del género.

La dualidad cultural también está presente en el trabajo de Shelley Godslan, centrado en *Nadie quiere saber*, de Alicia Giménez Bartlett y en el que evidencia como los estereotipos nacionales sobre Italia que circulan en la novela están al servicio de unos estereotipos de clase que refuerzan la posición de poder de la protagonista, Petra Delicado, sobre su ayudante Garzón. La nación es también un elemento clave en la narrativa criminal de Itxaro Borda, analizada por Gema Lasarte; una nación que se desconstruye, como se desconstruye la identidad sexual a través de una obra literaria que cuestiona posiciones identitarias puras y reivindica las periferias, la rareza, el tránsito en lo que constituye una renovación radical del género criminal vasco. La sexualidad como palanca que tensiona las estructuras del género criminal reaparece, asimismo, en el análisis de *El primer caso de Cate Maynes*, de Clara Asunción García, que desarrolla Inmaculada Pertusa, quien considera que la novela híbrida y desafía al mismo tiempo distintos patrones genéricos: si por un lado

parece beber del *hard-boiled*, los elementos eróticos y románticos la alejan de la novela negra clásica; por otra parte, estos mismos elementos ajenos al género, sostiene Pertusa, fulminan las convenciones de buena parte de la novela negra lesbiana, que había desplazado la pasión sexual a un discreto segundo plano.

Sin dejar de lado las lecturas detalladas de los textos, otro grupo de contribuciones se escora más bien a una reflexión sobre los engranajes y funcionamiento del propio género, utilizando el corpus a modo de ilustración de los fenómenos genéricos analizados. Sucede así con los trabajos de María Xesús Lama y Francesco Ardolino sobre Laura Caveiro y Carme Riera, respectivamente, que prestan atención al sofisticado ejercicio de escritura que ambas autoras plantean y en el que la parodia, la ironía y la intertextualidad resultan piezas fundamentales, pues pueden conducir a interpretaciones divergentes y hasta antitéticas de las obras.

Precisamente las variantes en la interpretación son la materia de estudio del trabajo de Cristina Alsina, quien analiza la recepción de Patricia Highsmith en España, mostrando como la adscripción única de su novelística al género negro se modifica tras la salida del armario de la escritora. Ello da pie a lecturas plurales de su obra, que evidencian cómo lo negro, lo criminal es solo una de las vías de interpretación de una escritura que se relaciona con el patrón del género más bien a través de la participación que de la pertenencia.

Y uso aquí la inspirada reflexión de Derrida sobre el funcionamiento del género², pues esta dimensión teórica nutre el trabajo de Álex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. Los autores abordan la obra de Maria Antònia Oliver en tanto que “pionera antes que las pioneras” (119); no obstante, pese a la solvente caracterización de la novelística de Oliver, es la discusión de la etiqueta *femicrime* lo que resulta más estimulante, en mi opinión, pues pone sobre la mesa las dificultades de aunar el ejercicio de taxonomización genérica con una aplicación coherente de la teoría feminista: si se reconoce una cierta especificidad en las novelas negras escritas y protagonizadas por mujeres –tal es la definición de *femicrime*– ¿en qué medida eso implica una concepción esencialista de la feminidad y la masculinidad?; por otro lado, si se descarta la relevancia del género (*gender*) en la textualidad ¿cómo explicar las coincidencias temáticas y formales, los desafíos comunes a las convenciones genéricas, que se encuentran en esas obras escritas y protagonizadas por mujeres? Los autores se enfrentan, pues, a una de las cuestiones centrales que emergen cuando se cruzan los estudios de *genre* y de *gender* y no la resuelven,

lógicamente, puesto que es un asunto complejo. Creo, no obstante, que una mayor indagación en este nudo teórico es una de las líneas que cabría esperar en futuros resultados de proyecto, por ser una discusión indispensable que es también el telón de fondo del trabajo de Annalisa Mirizio, aunque en este caso se sitúe el terreno cinematográfico. Con gran capacidad de síntesis, la investigadora repasa la cambiante definición del género negro y el baile de etiquetas y convenciones que se le atribuyen; no obstante, sí parece encontrar un elemento constante en el territorio cada vez más difuso del género criminal: la representación de las mujeres a través de estereotipos que refuerzan el sistema simbólico patriarcal, hecho abonado por el carácter comercial y cada vez más global de la industria cinematográfica. Con este panorama, los breves apuntes sobre *El crimen de Cuenca*, de Pilar Miró y *Mataharis*, de Icíar Bollaín que cierran el trabajo aparecen como ejemplo virtuoso de lo que pueden hacer las mujeres creadoras en el ámbito audisovisual con un género que parece dejar poco margen a la transgresión. También aquí, por tanto, emergen interesantes preguntas en las que, esperamos, se ahonde en futuras publicaciones: ¿acaso solo se puede trasgredir patrones ideológico fuera del *mainstream*? ¿la comercialidad impide, por definición formular cualquier tipo de disrupción respecto a las convenciones? ¿queda esta posibilidad restringida al cine de vanguardia o al cine de mujeres? ¿el hecho de que una mujer se sitúe tras la cámara implica necesariamente representaciones “más próximas a las mujeres reales” (210)? Y en todo caso ¿qué es una representación real de las mujeres?

Parte de estas preguntas se responden en el trabajo que cierra el volumen, el soberbio análisis de la adaptación televisiva de las aventuras de Petra Delicado a cargo de Katarzyna Paszkiewicz. Antes de desplegar el meticuloso análisis de la serie, en el que la investigadora evidencia cómo el lenguaje audiovisual utilizado modifica radicalmente la agentividad de la inspectora Delicado, Paszkiewicz ofrece una enjundiosa reflexión sobre la relación entre *gender* y *genre*, recordando cómo la idea del género como “portador de la ideología dominante” y cómplice de la “reafirmación de los estereotipos” (219) ha sido puesta en cuestión desde la misma crítica feminista y cómo la idea de infiltración en el discurso dominante resulta una alternativa política posible. Junto a esta oportunísima introducción, el capítulo también destaca por el cuidado con el que se aborda la cuestión de la representación en los medios audiovisuales –aunque puede ser extendida a otros medios, como el literario–, apostillando con minuciosidad, y al amparo de Teresa de

Lauretis cómo la representación –de la feminidad o la masculinidad, en este caso– nunca es mero reflejo, sino un balanceo entre producción y reproducción o una suerte de refracción, en palabras de Giulia Colaizzi.

Como se ve, pues, *Tras la pista* abre tantas puertas como interrogantes nos plantea, lo que, sin duda, es prueba de la interesantísima labor investigadora que hay detrás del volumen, que está llamado a ser una referencia inexcusable para cualquier especialista interesado en los desarrollos del género criminal en España pero que, al mismo tiempo, es una sugerente aportación al campo de la crítica feminista.

NOTAS

1 Cabe mencionar, cuanto menos, otras dos contribuciones relevantes sobre la materia surgidas del proyecto: los monográficos “Noir and Criminal: Favela Novels and Other Fractured Genres” (2014) publicado en *Abriu: estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal* y “Noir and Female: Women Writers of Crime Novels in the Iberian Peninsula” (2015) publicado en *Lectora: revista de dones i textualitat*, ambos coordinados por Elena Losada Soler.

2 Derrida, Jacques (1986), “La loi du genre”, *Parages*, París, Galilée.[1980]

Isabel Clúa Ginés
Universitat de València

Ina Salazar: *La poesía ante la muerte de Dios: César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015.

El reciente estudio de Ina Salazar constituye una contribución interesante al panorama de los estudios críticos sobre poesía peruana publicados en los últimos años. Por un lado, destaca la ambición de su corpus, pues estudia no solo un segmento de la producción poética de César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson y Blanca Varela (autores de canonicidad indiscutible en el panteón lírico peruano e incluso hispánico), sino la totalidad de su poesía escrita, proponiendo recorridos comprehensivos que dan cuenta de la organicidad de cada uno de sus títulos publicados. Por otro lado, el enfoque temático del volumen, que corresponde a la relación de la poesía de aquellos tres autores con el motivo de la “muerte de Dios” o la “desmiraculización del mundo”, ayuda a situar la poesía peruana en un ámbito universal, y la contrasta con el conjunto de manifestaciones líricas europeas u occidentales signadas por la preocupación ontoteológica. En ese sentido, implica un ejercicio de lectura atento a las poéticas de autores como Paul Celan, Friedrich Hölderlin o Rainer Maria Rilke, intertextos que nutren la exploración de la singularidad de la poesía peruana materia de estudio.

El volumen cuenta con una breve introducción de cinco páginas que apela a un presunto resurgimiento del discurso religioso en el mundo contemporáneo. En ella, la autora señala cómo la modernidad y la secularización han reconfigurado la noción de lo religioso, convirtiéndolo en sinónimo de lo que es radicalmente otro, diferente, y que puede convertirse en materia de poetización. El resto del libro está dividido en cuatro capítulos. El primero, llamado “Lo sagrado a la luz de la poesía”, establece algunas de las nociones recurrentes en el ejercicio crítico de los siguientes capítulos, aunque no se plantea ninguna metodología ni ningún sistema de conceptos teóricos que orienten el análisis. Se trata, más bien, de un recuento histórico que explora cómo el discurso

poético, en distintos momentos de la tradición occidental, ha enfrentado lo sagrado, lo racionalmente irreductible, dado que “poesía y religión son ambas experiencias de nuestra otredad constitutiva, ocupan un mismo territorio, se despliegan en esa zona humana de lo inmanejable, de lo que escapa a la razón” (Salazar 2015: 15). Dicho recuento histórico principia con una imagen estándar de la Antigüedad griega, en la que se enfatiza la estrecha relación entre poesía, mito y ritualidad, así como la diferenciación entre lo sagrado y lo divino, entre el discurso poético y el discurso filosófico. A continuación, Salazar aborda el examen del Romanticismo como “punto de inflexión”, detectando algunas ideas con que la Modernidad elabora sus propios vectores de reflexión acerca de la relación entre lo poético y lo religioso. Así, por ejemplo, Salazar destaca, en el Romanticismo, el vislumbre de una relación no arbitraria entre las palabras (los signos) y las cosas (sus referentes en el mundo), la noción de una red analógica que conglomeraba el cosmos; la “exaltación de los poderes de la poesía” (Salazar 2015: 23), y la “profanización” (puesta en circulación en la cultura) de motivos religiosos cuyos significados fijados por la ortodoxia son transmutados por la poesía. La omisión de la Edad Media, el Renacimiento y los siglos de pensamiento estético que median hasta el advenimiento del Romanticismo podría sugerir peligrosamente que las incertidumbres del dogma cristiano en épocas como la Reforma no tuvieron mayores repercusiones en la relación que la lírica estableció con la divinidad y lo sagrado. Esta omisión, sin embargo, está justificada, puesto que el Romanticismo cimenta el acontecimiento en torno al cual la poesía moderna construye su relación con la materia religiosa: la llamada “muerte de Dios”, alegoría que refiere el derrumbe de un paradigma ético a partir del cual el mundo puede ser razonado. Este tópico, popularizado sobre todo a partir del célebre sueño de Jean Paul Richter, ilustra una relación con la divinidad marcada por la orfandad, la vivencia de la ausencia de los dioses, la desmiraculización del mundo: “La desmiraculización del mundo puede, por ende, expresar simultáneamente nostalgia con respecto a un orden perdido y ajuste de cuentas con respecto a una religión determinada, efectuándose en ese sentido un «desprendimiento» del orden cristiano” (Salazar 2015: 30). Dicho suceso, en el imaginario lírico, desencadena una serie de opciones estéticas encarnadas en las poéticas de autores como Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, paradigmas de la lírica moderna en lengua francesa, así como en las distintas vanguardias históricas. Salazar rememora, en su introducción, fenómenos como la sacralización de la poesía, la búsqueda

de un más allá terrenal, la constitución de una mística del erotismo (no escasean las referencias a los trabajos de Georges Bataille), la vivencia de lo sagrado desde la inmanencia, derroteros por los que transita la poesía moderna y que encuentran ecos en la poesía peruana del siglo XX. La autora advierte, naturalmente, que su breve historia de la conexión entre lo sagrado y la lírica no puede aspirar a la totalidad: “se ha creado un relato que no pretende ser «el relato», pero que sí permite una suerte de gramática o abecedario de base para preguntarse qué pasa en la poesía que en muchos aspectos es del «extremo occidente», pues se nutre de esta tradición y de esta historia” (Salazar 2015: 52).

El breve examen del motivo de la muerte de Dios sirve de base para los tres capítulos siguientes. El capítulo dedicado a César Vallejo, titulado “El hundimiento de lo divino en la poesía de César Vallejo”, explora la relación que el sujeto lírico establece con la divinidad en los poemarios “Los heraldos negros” (1919), “Trilce” (1922), “España, aparta de mí este cáliz” (1937), y en el conjunto de textos habitualmente conocido como “Poemas humanos”, pero que Salazar denomina “Poemas póstumos”. Si bien muchas de las observaciones replican el sentido común construido por la crítica vallejológica (como el indicar que el Vallejo de “Los heraldos negros” es aún deudor de la estética modernista, u observar que la poética de “Trilce” manifiesta la crisis del sujeto atravesado por la orfandad, el viaje y el descreimiento ontoteológico), Ina Salazar acierta en percibir un hilo que enlaza los poemarios de Vallejo y que propicia una especie de evolución relativa al manejo de la transtextualidad. Se trata del uso del Evangelio como intertexto que funciona como soporte fundamental de “Los heraldos negros”, como objeto de crítica en “Trilce”, como elemento que auspicia el advenimiento de un *logos* no desligado de la Historia en “España, aparta de mí este cáliz” y en los “Poemas póstumos: “La lengua evangélica no solo le otorga al texto un tono religioso, sino que nutre el propósito de un nuevo *logos*, de un nuevo horizonte” (Salazar 2015: 170). El análisis de algunos poemas representativos (análisis que, por carecer de directrices metodológicas o categorías sólidas que lo determinen, muchas veces deviene en un *close-reading* ecléctico) de cada poemario se intercala con síntesis dirigidas a condensar la reflexión crítica acerca del tratamiento poético de los temas que le interesan a la autora. Así, por ejemplo, luego de evaluar los significados del “dolor” en los poemas en prosa “Voy a hablar de la esperanza” y “Las ventanas se han estremecido...”, comenta Ina Salazar que “El dolor como eje de la poética vallejana pone en jaque la pretensión de significar. En ese

sentido, como algunos estudiosos lo han señalado, la poética vallejana tiene puntos en común con la de escritores/poetas como Paul Celan y Samuel Beckett" (Salazar 2015: 161). Adicionalmente, Salazar intercala su lectura con fragmentos de cartas y entrevistas capaces de echar luz sobre los significados de la poesía de Vallejo. El recurso biográfico no deja de aparecer como correlato explicativo, como cuando la autora utiliza el periplo de Vallejo de Santiago de Chuco a Trujillo, de Trujillo a Lima, y de Lima a Europa con el propósito de amplificar los sentidos del motivo del "viaje" en su poesía. No obstante, sería injusto juzgar el trabajo de Ina Salazar según paradigmas inmanentistas. Su estudio conglomerará recursos críticos diversos, y la lectura de su libro se enriquece definitivamente si se efectúa teniendo en mente las convenciones del ensayo antes que las del estudio pretendidamente científico.

El capítulo dedicado a Eielson se titula "Jorge Eduardo Eielson: en busca de nuevas formas de trascendencia". Como el capítulo segundo, que empieza con el examen de "Los heraldos negros" y culmina con el comentario de "España, aparta de mí este cáliz", las páginas dedicadas a Eielson obedecen a una secuencia editorial que principia con el análisis de "Reinos" (1944) y termina con el examen de las empresas poéticas del autor peruano que escapan al dominio de la palabra escrita en su sentido convencional. El terreno de lo sagrado en la producción poética de Eielson experimenta también una evolución que la autora rastrea a través de sus distintos poemarios. Percibe cómo, en "Reinos", el "primer libro verdaderamente orgánico" (Salazar 2015: 183) de Eielson, se desarrolla una poesía "preocupada por dar cuenta de la tensión, la distancia entre lo terrestre y lo divino" (Salazar 2015: 184), afiliada a procedimientos retóricos de raigambre simbolista. En ese sentido, la evolución constatada por Salazar tiene que ver con una conquista progresiva de una "lengua privada" a través de un "proceso de desasimilación de la palabra". Este proceso incluye, además, la migración desde una mística basada en la tradición cristiana (Santa Teresa, San Juan de la Cruz, de quien, como observa Ina Salazar, Eielson hereda el motivo del ciervo como "metáfora del alma") hacia una mística conectada con el budismo zen. Por otro lado, la sacralización de la palabra poética y la mitificación del sujeto implicado en la producción de poesía –ambos aspectos presentes en "Reinos"– dan paso a una aguda crítica y discusión de las posibilidades de la lírica en los poemas "Circo" (1946), "Bacanal" (1947), y en el poemario "Tema y variaciones" (1950). La crítica de Salazar se orienta a resaltar aquellos aspectos de los poemas que denotan la preocupación de Eielson por la

materia sagrada y la aceptación de la finitud humana “que penetra la relatividad del propio ser, abriéndose hacia el otro, el prójimo, hacia la conciencia del otro” (Salazar 2015: 226). Por otro lado, le interesa la conformación de una cosmogonía eielsoniana enriquecida por los poemarios “Habitación en Roma” (1952) y “Noche oscura del cuerpo” (1983, 1989). “Habitación en Roma” “rastrea la manera como el sujeto se mueve, existe, habita el mundo moderno occidental urbano” (Salazar 2015: 233), pero no deja de conferirle un valor sagrado a la palabra poética a través de modulaciones próximas al ritual, como ocurre con el poema “Azul Ultramar. “Noche oscura del cuerpo”, por su parte, destaca como una búsqueda afín a la poesía mística, “haciendo del cuerpo la sede de nuestra realidad oculta y el lugar mismo de la superación de la escisión” (Salazar 2015: 248). En cuanto a la exploración de los significados asumidos por el “cuerpo” como signo, Salazar destaca el de laberinto, camino que dispone un viaje hacia la interioridad: “El cuerpo en sus diferentes órganos, humores, líquidos, cavidades es un espacio por donde se adentra el yo, contra el cual se topa, lucha en el cual se pierde y finalmente se encuentra” (Salazar 2015: 250). Al igual que el análisis de los poemas de Vallejo, el examen de algunos poemas eielsonianos pudo haber sido enriquecido mediante el auxilio de constructos teóricos que problematizaran los caminos por los que transita la poetización de lo sagrado. Por ejemplo, al leer el poema “Cuerpo secreto”, Salazar observa que “se sugiere, en filigrana, el reconocimiento de lo femenino, la parte femenina del yo, un cuerpo secreto, cuerpo otro en el propio cuerpo” (Salazar 2015: 251), sin hacer ninguna referencia al intertexto teórico más o menos evidente, que corresponde a la discusión junguiana de la oposición entre anima y animus y los procesos de individuación, ni a ninguno de los textos de la tradición filosófica continental que enarbolan sus propuestas en torno a la noción de “cuerpo”. El análisis de los libros posteriores a “Noche oscura del cuerpo” es más sucinto. Salazar enfatiza la evolución del espíritu transgresor de la poética eielsoniana, siguiendo la vía de “desasimiento de la palabra” reconocida en el tránsito desde “Reinos” hasta “Noche oscura del cuerpo”. Se intuye el anhelo de transportar la palabra poética hacia contextos escriturales de radical experimentación, así como la comprensión de un escenario posmoderno en que se vivencia la crisis de la lírica como género literario que pueda conservar su “vocación crítica y testimonial” (Salazar 2015: 269). El capítulo dedicado a Eielson, al igual que el capítulo dedicado a Vallejo, incorpora paratextos que ratifican las intuiciones críticas de la autora, quien privilegia las entrevistas y las

declaraciones de carácter metapoético. La conclusión a la que arriba Ina Salazar se conecta con lo preconizado en su introducción: la especificidad de la poesía de Eielson radica en su “voluntad de asignarle, reconocerle un valor supralingüístico a la poesía, [pues] explora otras vías de acceso (no exclusivamente verbales) a la dimensión sagrada, diferenciándose claramente de las corrientes poéticas ontoteológicas que proceden, se alimentan de la reflexión heideggeriana y del valor que esta le da a la palabra” (Salazar 2015: 275).

El último capítulo del libro, dedicado a la poesía de Blanca Varela, es el más largo del volumen, justificado por el número de libros de la poeta peruana revisados por la autora: Ina Salazar dedica 127 páginas a la poesía de Vallejo, 95 a la poesía de Eielson, y 160 a la de Varela. El recorrido por la obra de Varela se inicia con algunas consideraciones generales acerca de su producción, como el influjo del existencialismo sartreano sobre su visión del mundo, la constancia de un agnosticismo que no deja de ser problemático al proponer figuraciones polémicas de la divinidad en su poesía, una preocupación por el humano estar en el mundo que incorpora dilemas de carácter ético. Salazar examina los poemarios “Ese puerto existe” (1959), “Luz de día” (1963), “Vales y otras confesiones” (1971), “Canto villano” (1978), “Ejercicios materiales” (1993), “El libro de barro” (1993), “Concierto animal” (1999), y “El falso teclado” (2000). Los análisis de poemas representativos de cada poemario, a partir de los cuales Salazar colige, como en el caso de la producción de Eielson, un distanciamiento respecto a una estética dada por una escuela (en el caso de Varela, el surrealismo) para conquistar una lengua personal, incluyen también fragmentos de entrevistas y aseveraciones de la poeta con las cuales la autora se aproxima a una interpretación respetuosa de los significados de la voz autorial. Esto, por supuesto, es problemático, pero no deja de ser estimulante para el lector que busca algo más que sesudos comentarios que aíslan la poesía de sus condiciones de producción. Así, por ejemplo, en el caso de “Ese puerto existe”, la visión de una poeta que frecuenta a los artistas de la vanguardia peruana y que, por así decirlo, negocia el título de su poemario con Octavio Paz alimenta una imagen más comprehensiva de lo que significó un primer paso hacia el descubrimiento de una estética personal. Ina Salazar destaca el valor de la autenticidad como constante dilemática en la poesía de Varela, y reconoce que cada poemario determina de manera más eficaz a un sujeto poético que explora, en relación a la materia sagrada, la finitud de la existencia humana y una eventual preparación para la

muerte. “Luz de día” constituye una superación relativa de la afición surrealista a la imagen y la metáfora, e incorpora a su decir el pasado precolombino en vías de la aceptación de un Perú multifacético. “Valses y otras confesiones” deriva el comentario crítico hacia la discusión de la autenticidad y la verdad poética. Se trata, como bien sabe el lector, de un problema teórico con una larga historia: “Difícil es abordar la cuestión de la autenticidad de la obra, es decir, su «verdad». ¿Con qué debe ser confrontada para ser verificada? El lector, el crítico ¿deben creer a pie juntillas lo que dice el poeta? ¿O deben poseer un conocimiento irrefutable de su identidad, personalidad, recorrido vital que les permita cotejar los datos y lo dicho? Formulado de otro modo, ¿para alcanzar «la verdad» entra necesariamente en juego la biografía?” (Salazar 2015: 329). La solución de Salazar recoge formulaciones tanto de Heidegger como de Jean-Paul Sartre acerca de la autenticidad como función del *Dasein* o del hombre, y arriba a una posición que le permite recoger las aseveraciones de la poeta como discursos legítimamente clarificadores de su producción. Por otro lado, “Canto villano” supone, para Salazar, la introducción de la poesía mística como referente escritural, de manera que “la búsqueda va a ser exploración y confrontación de los límites de lo decible; el viaje hacia los «bordes espeluznantes» será también extrañamiento con respecto a sí mismo y a los otros” (Salazar 2015: 359). Un apartado notable del capítulo es el titulado “Las figuras ausentes”, en el que Salazar explora con detenimiento el motivo, anunciado en el capítulo introductorio, de la muerte de Dios, y afirma que “la búsqueda de lo divino que [...] define a la poesía moderna [...] poco tiene que ver con la representación de lo divino en Varela. Esta aparece de manera problemática, la palabra no refleja una simple ausencia, parece más bien no terminar de liberarse de la figura del ser supremo que contiene el principio de la omnipresencia y la omnipotencia” (Salazar 2015: 378). Este rasgo es evaluado en relación al poemario “Ejercicios materiales”, análisis del que emerge la homología padre/Dios, y que concita no pocas observaciones de carácter biográfico, como la siguiente: “Se entrelazan, por consiguiente, un sentimiento de abandono ligado al padre y al desengaño religioso de la infancia” (Salazar 2015: 380). La introducción en la palabra beligerante, que desafía convencionalidades desde el decir poético, encuentra su clímax en el poemario “Ejercicios materiales”. Este, según Ina Salazar, incluye poemas que “reivindican el cuerpo, no lo exaltan, no lo elevan ni lo divinizan, sino que lo reivindican como lo que instaura el límite a nuestra existencia, nuestra realidad como

materia perecible" (Salazar 2015: 399). Las lecturas de "El libro de barro", "Concierto animal" y el "El falso teclado" no siguen otro proceder. Salazar exhibe procedimientos poéticos recurrentes que, en casi todos los casos, pueden dar cuenta de la relación que un sujeto transido por las crisis que definen a la conciencia occidental del siglo XX establece con las distintas figuraciones posibles de la divinidad. Acaso palpite en tal lectura una especie de monismo explicativo, un atajo crítico que adjudica una misma circunstancia a fenómenos líricos de diversa índole. La conclusión, sin embargo, no deja de ser elocuente: "La obra de Varela parece decir que le toca a la poesía efectuar un trabajo de duelo con respecto a las figuras ausentes, a la figura del ser supremo que contiene el principio de la omnipresencia y la omnisciencia" (Salazar 2015: 436).

"La poesía ante la muerte de Dios" es una indagación interesante en las poéticas de tres autores peruanos fundamentales, de lectura y relectura insoslayables. La ausencia de una metodología definida, sin embargo, limita las posibilidades cognoscitivas del texto. Esto no significa, no obstante, que no aporte información valiosa para el lector curioso, deseoso de profundizar, con la ayuda de análisis inteligentes y paratextos estratégicamente situados, en el conocimiento de algunas intuiciones poéticas de lo sagrado.

Arturo Ruiz Mautino

Pontificia Universidad Católica del Perú

Escandell Montiel, Daniel (2014). *Escrituras para el siglo XXI: literatura y blogosfera*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.

El blog es, entonces, un escenario en el que se interpreta un papel y el público está dispuesto a entrar en la obra, a participar en ella cogiendo la mano tendida por el escritor, sin saberlo... o sospechando que la traición será dulce cuando se confirmen las identidades, cuando las máscaras se retiren y sea el momento de saludar antes de que se baje el telón. (298)

La obra *Escrituras para el Siglo XXI* de Daniel Escandell Montiel se adentra en una tarea ardua, como es la de dibujar un panorama crítico de las nuevas formas de expresión escrita en el siglo que empieza. Una labor titánica si nos dejamos apabullar por la cantidad ingente de información que existe en la red a la espera de que la descodifiquemos y cribemos. Es un estudio descriptivo de la situación actual de la blogosfera que será del agrado de quien desea estudiarla desde un punto de vista académico y para el interesado en la literatura que vivimos en la actualidad. También es una obra que rezuma un dominio del tema que impresiona, dado el más que evidente conocimiento por parte del autor de los elementos técnicos que incurren en los fenómenos de la literatura de la era digital. El panorama crítico que se esboza en este ensayo va desde lo más general a lo más particular, por lo que es una lectura amena para el no iniciado, un excelente punto de partida para adentrarse en el mundo de las humanidades digitales y al mismo tiempo permite profundizar al especialista, que se verá sorprendido por la claridad expositiva en la presentación de su vasto panorama crítico.

Una obra de estas características siempre parte de un comienzo difícil, como decíamos, porque hay que ser clarividente para poder intuir con acierto los caminos que se están produciendo en el momento de elaborar un estudio sincrónico, como subraya en estas líneas el autor:

“La literatura digital está todavía en un proceso de maduración que, aunque bien avanzado, tiene entre sus rasgos principales la renovación continuada de formas y formatos. La consecuencia de esta situación es que las modificaciones técnicas del esqueleto digital sobre el que se sustenta la experiencia de los usuarios de la red influye continuamente, alterando por su influencia ineludible las nuevas formas de comunicación escrita (NFCE): esto es lo que inyecta continuamente nueva energía hebética -juvenil- al panorama electrónico”. (285)

Definir y defender la validez de las nuevas tendencias creativas y artísticas en el campo de la literatura es un ejercicio valiente de crítica en un momento histórico que va más allá de cómo transcurre la eterna lucha entre apocalípticos e integrados, o como diría Broncano (2012:33) de *humanismo viejo* frente a *humanismo ciborg*. Como se subraya en el texto la literatura digital no siempre goza de buena prensa, ya que una parte del aparato crítico, por desconocimiento o por simple pereza de adentrarse en este nuevo mundo, se siente receloso y sensible al tratar estos temas de igual a igual que a otros objetos de estudio, más clásicos, haciendo muchas veces que los campus universitarios no estén realmente al tanto de lo que se cuece, como denuncia Lucía Megías en su obra *Elogio del texto digital. Claves para interpretar el nuevo paradigma*. Las actitudes neoluditas son parte importante de un sector del que emanan opiniones encontradas, cuando no directamente poco amigables y reacias a que las nuevas tecnologías entren en el mundo de las Humanidades con mayúsculas. Daniel Escandell resuelve este trance con brillantez al dedicarse a exponer y analizar lo ya existente de una forma exquisita, precisa y detallada, sin rehuir los temas más candentes para rebatir la frecuente tecnofobia con argumentos más que avalados por sus estudios en la materia.

Este ensayo acota el tema que tenemos entre manos, la escritura propia del siglo XXI, en cinco capítulos entre los que yo destacaría por encima de todos el tercero y el cuarto, en los que se pone de manifiesto la importancia del blog como elemento generador de literatura, de opinión y también por la capacidad de este de transvasar las fronteras de lo hipermedia. Empieza la obra con una introducción que trata de las vicisitudes acaecidas en la red desde sus inicios hasta la época actual. Sus palabras fluyen comparando su aparición a otros impactantes avances en materia tecnológica escritural en otras épocas, sugiriendo que la aparición del blogueo es un suceso más en el continuum espacio-tiempo que las letras han ido ocupando desde que la escritura quedara impresa en viejas tablillas de cera o barro, hasta que la tecnología se ha

ido adueñando más y más de los entresijos de la creación en la época que nos ocupa, fruto de un desarrollo que a todas luces ya empezó con la difusión de la imprenta y el comienzo de la modernidad. El autor de todas las épocas se adueña de un espacio creativo, lo interpreta y lo hace suyo para explotarlo al límite, ya sea un *scriptorium* monacal en el siglo XII o un improvisado despacho en un café un domingo por la tarde. Hace un repaso de lo que ha supuesto la digitalización de los *stocks* de las librerías y la adaptación a nuevos formatos. Distingue formatos y formas entre las nuevas tendencias aquellas, como la tinta electrónica que no puede acceder a contenido hipermedia y otros recursos, tabletas y nuevas pantallas, que sí pueden, por lo que el proceso interactivo es, aunque no es *conditio sine qua non*, mayor.

En el segundo capítulo el autor nos ofrece un panorama muy sugerente acerca de la cultura que se desarrolla en torno a la red y que se manifiesta como elemento propio de ella (lo que denomina *cultura de la red*), original y característico. No podemos obviar que internet ha supuesto una revolución cultural que aún a día de hoy establece divisiones entre la humanidad más allá de que se esté a favor o en contra de la tecnología. La existencia de una brecha digital con la que todavía pasaremos años conviviendo es innegable, no solo por las divergencias generacionales y provoca en palabras del autor una *sociedad a dos velocidades* (42), que sin duda se extiende al mundo globalizado en el que vivimos y donde no todos pueden acceder con las mismas posibilidades, ni siquiera en un mismo país. No hay que perder de vista tampoco la aparición de nuevos conceptos ligados a la red como el de ciudadanía digital (Robles, 2009), que hace bien poco eran inimaginables. Esta embrionaria cultura es particularmente extimista, creando reglas propias de acceso y consumo cultural, un consumo que puede ir en dos direcciones, ya que tiene tanto la función de servir de entretenimiento puro como de generar opinión y espacios de negocio de los que un artista puede obtener recursos para continuar con su trayectoria.

El mayor acceso a internet, las mejores conexiones y aparatos, la digitalización de obras a escala masiva y la aparición de las TIC, son sin duda muestras del avance de la red en una sociedad cada vez más conectada donde como señala Escandell en sus conclusiones (287):

“La conexión es perpetua y el hombre posórgánico, el cúborg tecnoindependiente, ha incorporado los recursos necesarios para que la comunicación sea la nueva gran revolución mundial: la miniaturización constante de los móviles, su integración de funciones adicionales (la cámara

de fotos y vídeo, el reproductor musical...) y, sobre todo, la incorporación de pantallas cada vez más grandes, polimórficas y multifuncionales que permiten la integración de interfaces de usuario cada vez más accesibles para facilitar su uso.

El tercer capítulo constituye uno de los dos ejes temáticos de la obra. Nos sitúa en la ámbito de la blogosfera, donde el blog es el rey absoluto. El autor reflexiona sobre sus características intrínsecas como espacio de publicación, en el que destaca por un lado la capacidad de permitir la autopublicación y también de ofrecer un contenido audiovisual que acompaña al texto, de manera que se produce un formato definido visualmente cuyo protagonista no solo es la palabra. Daniel Escandell nos presenta los orígenes del blog desde que empezó en la red hasta las versiones, o quizá mejor decir evoluciones, que ha ido incorporando hasta la actualidad con la aparición de redes sociales que se basan en el microblogueo y nanoblogueo, ya que su estructura y forma de expresión se fundamentan en criterios antes explorados por el blog, pese a que su función y finalidad expresivas han ido mutando con el tiempo hasta ser casi irreconocibles. Especialmente atractivos son los puntos dedicados al *homo blogger* y a la *muerte del blog*. El primero porque reflexiona sobre dos variables sumamente interesantes para el estudioso de internet, donde se redefinen algunos parámetros de lo que hasta ahora ha sido la relación entre el ser humano y el mundo, tamizados en las nuevas formas de interacción que surgen gracias a la red y que permiten la virtualización de los sujetos gracias a un avatar y a la exposición de su *yo* a través de entornos virtuales en un proceso de extimidad nunca antes registrado. Esta construcción del ego digital tiene para el autor consecuencias narrativas de primer orden, que emergen del subjetivismo como rasgo distintivo, convirtiéndose en un actante más en la ficción y otorgando valor añadido al blog, que se individualiza en el entorno en el que se crea, en una suerte de imagen de marca, que pretende echar las redes a un *target* que espera ser seducido por esos cantos de sirena que fluyen en la red. En este capítulo se tratan temas más prosaicos, pero no por ello menos importantes para tomar conciencia de los mecanismos comunicativos y de las motivaciones que existen en los blog. El autor nos presenta la blogosfera como espacio ubicuo y polifónico en el que hay cabida para infinidad de inquietudes y usos, desde los más artísticos hasta los más pragmáticos, relacionados con el mundo de los negocios y las posibilidades de financiación de los bloggers.

El capítulo cuarto es el otro eje de esta obra y trata el tema de las posibilidades del blog como un espacio eminentemente literario, después de dejar claro en el anterior capítulo que los blogs pueden ser un espacio para el ego, fuera de la literatura, claro está, pero también profundamente marcados por la narrativa que conlleva la expresión del yo en forma pública a través del maravilloso descubrimiento del avatar como piedra de toque que permite la polifonía digital. En esta parte del ensayo se pormenoriza en los grandes logros alcanzados por los escritores que han decidido hacer del blog su buque enseña con Casciari a la cabeza. Logros como el descubrimiento de la blogonovela, un concepto innovador, hija por un lado de la tradición decimonónica del folletín pero también de su tiempo, ya que podríamos hablar un género que ha surgido de la capacidad de los blogueros de explotar al máximo las posibilidades que ofrece el formato y su calidad de hipermedia para jugar con los valores prototípicos de extimidad, autopublicación y capacidad de interactuar con los lectores, que se convierten realmente en lectoautores, y lectoespectadores, usando la terminología de Mora (2012), que son parte y juez de lo que leen al mismo tiempo. Las rutas literarias que nos propone el blog son un ejercicio de simbiosis en el que los elementos (autor, avatar y público) deben encajar y encargarse de que el conjunto sobrevive e interactúa en pos de un bien mayor. Como dice Escandell (294) solo hay blogonovela cuando ella misma se está autogenerando en un presente que es palpable en todo momento y que forma parte de la ficción como un actante más, sin dejar del todo que el contenido hipermedia justifique su existencia, lo que la aleja de otras hiperficciones como el videojuego.

El capítulo termina precisamente abordando el tema de que en algunas ocasiones las obras han saltado de la blogosfera al mundo analógico, siendo publicadas incluso en papel, transformándose de nuevo en algo que no fue el concepto original pero interesando aún a los lectores.

En el epígrafe «La muerte del blog», Escandell anuncia que la red sigue mutando y que los blogs tienen en las redes sociales fieros competidores que puede suponer un punto de inflexión en el proceso evolutivo del que hemos tratado previamente. Las redes sociales se basan en muchos logros del blog y los han sustituido en muchos casos mejorando servicios para los usuarios (redes profesionales, académicas, de ocio... etc.). Estamos, por tanto, siempre ante un espacio cambiante que nos puede ofrecer sorpresas.

Para terminar, además de recomendar encarecidamente la lectura de este lúcido ensayo, me gustaría hacerme eco de algunas de las ideas que el autor nos deja en sus conclusiones (295). La literatura digital está viviendo hoy día un periodo de maduración en medio de una continua renovación de formas y formatos, con una energía que no conoce límites y aún deparará nuevos descubrimientos. Debemos estar atentos para poder ser capaces al menos de vislumbrar los cambios que el paradigma literario digital nos deparará siempre con la mente abierta para no dejarnos escapar las maravillas que pasan ante nuestros ojos en medio del ruido que origina el maremágnum que tenemos ante nosotros a un solo clic de distancia.

OBRAS CITADAS

Broncano, Fernando (2012). *La estrategia del simbiote*. Delirio.

Lucía Megías, José Manuel (2012). *Elogio del texto digital. Claves para interpretar el nuevo paradigma*. Madrid: Fórcola.

Mora, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.

Robles (2009). "Ciudadanía digital. Una introducción a un nuevo concepto de ciudadano". Barcelona: Editorial UOC.

David Andrés Castillo
Universidad de Bohemia del Sur

Javier Váscónez, *La otra muerte del doctor*. Quito, Alfaguara, 2014.

Joseph Kronz vino de Praga. Buscando un lugar donde quedarse, se detuvo en el páramo andino, en la “línea imaginaria”, como llama Javier Váscónez al Ecuador, un país inasible, más cercano a la imaginación que a la realidad. Kronz es un médico que se enamora de Cecilia Cortez, una maestra de escuela que escribe poesía, recoge piedras y se espanta por la desaparición constante de niños en las soledades montaÑeras. Un día el amor se acaba y Kronz abandona a Cecilia.

Años después, el médico va a Nueva York, atendiendo la invitación de un prestigioso hospital para dictar una conferencia sobre el soroche, o mal de páramo. Saliendo de un edificio un joven desconocido lo ataca descargando su arma sobre él. No muere, queda herido. Durante su convalecencia, se refugia en sus recuerdos, en un pasado en el páramo que aparece envuelto en enigmas, cargado de presagios sombríos: “Lo normal es que aquí uno viva de los recuerdos, de las pesadillas, de las alucinaciones, de la presencia de los muertos”.

Ya de regreso a Quito, aparece, Mr. Sticks, el investigador de la aseguradora que corrió con los gastos médicos durante su convalecencia. Mr. Sticks se dedica a desentrañar el atentado y encuentra las causas del mismo en la vida anterior del doctor, cuando vivía en el páramo con Cecilia.

La novela presenta la vida como un continuo transitar. Los personajes parecen salir de un páramo para entrar en otro. No hay escape posible. El desplazamiento conlleva un mismo desamparo. En el recuerdo del doctor aparece también Praga como otro lugar inhóspito del que también intentó escapar, pero que aún sigue intacto en el alma. El páramo se convierte así en una constante: un páramo interior, un no-lugar donde se hace imposible el amor y el afecto.

Por Mr Sticks, Kronz se entera que, tras la ruptura de la pareja, Cecilia

se marchó a Nueva York, a una vida de miseria como trabajadora de una cafetería. En esos años abandonó la poesía, cayó en el alcoholismo y sufrió maltratos. Cecilia, la amante, comienza a desdibujarse y aparece otra mujer: una madre aplastada por la vida, apenas capaz de cuidar de su hijo. El desespero por la supervivencia la había obligado a dejar solo a Lionel, desde los cuatro años, encadenado a los pies de una cama, mientras ella salía a trabajar. El niño lloraba, se hería a sí mismo, pero nadie estaba ahí para ayudarlo. Crece para convertirse en un monstruo incapaz de sentir, un desadaptado que se pasa la vida mirando series de televisión, retando a la madre e imaginando venganzas contra la ausente figura paterna.

Nueva York es el espacio de confluencia de estos tres seres. Una ciudad de duras aristas. La portada, un dibujo de Zelda Fitzgerald, de 1944, recrea sus rascacielos y tráfico de autos, sin rastros de presencia humana. Montañas de cemento, espacio de nada.

El doctor Joseph Kronz es un personaje recurrente en la obra de Váscenez. Viene de sus otras novelas *El viajero de Praga* y *La sombra del apostador*. Sergio Ramírez dice: “Kronz tiene ya una persistencia de personaje literario capaz de regresar por su propia voluntad a la página en blanco de Váscenez” (El Universo, 2015).

En un formato de novela corta, con claras influencias kafkianas, Váscenez vuelve a hechizar a sus lectores con una historia fuerte, aunque narrada con la ligereza de un sueño, sobre la claudicación del amor, el extravío y el vagar en el sinsentido, sin escape.

Ana María Velázquez Anderson

COLABORADORES

SIMON BREDEN: Ha combinado labores en la Universidad con la práctica teatral profesional, colaborando con el Teatro de la Abadía, Teatro de la Zarzuela, Rakatá (en sendos montajes de *Fuenteovejuna* y *El castigo sin venganza*) y Gate Theatre, Royal Court Theatre (Londres). Estudió en la Universidad de Oxford y obtuvo su doctorado en Queen Mary, University of London con *The Creative Process of Els Joglars and Teatro de la Abadía: Betond the Playwright*, publicado por Tamesis en 2014. En la actualidad, es Teaching Associate para University of Nottingham donde combina su investigación con la docencia acerca de la práctica teatral del Siglo de Oro y el teatro contemporáneo.

ETHEL BARJA: (Perú, 1988). Hace el doctorado de Estudios Hispánicos en Brown University. Realizó una maestría en Literatura Hispánica en University of Illinois at Chicago. Asimismo, estudió literatura en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Publicó la colección de poemas *Trofeo imaginado entre dientes* en la Antología del Premio Nacional Juvenil de Poesía Javier Heraud 2011. *Gravitaciones* (2013) es su último poemario.

YOANDY CABRERA: (Pinar del Río, Cuba 1982). Hizo la Maestría en XX Filología Hispánica y en Filología Clásica en España. Ha sido profesor de Lenguas y Literaturas Clásicas, Gramática Española, Literatura Colonial y Poesía Contemporánea en la Universidad de la Habana, y el Colegio San Gerónimo de La Habana. Ha realizado la edición crítica de la poesía de Delfín Prats y de Félix Hangelini (ambas en Ed. Hypermedia, 2013). Colabora también como editor en las editoriales Verbum y Betania en Madrid. Es Graduate Teaching Assistant de Español en el College of Liberal Arts de Texas A&M University donde realiza su doctorado. Ha publicado artículos sobre la tradición clásica en el teatro contemporáneo cubano, el teatro de Gertrudis Gómez de Avellaneda y la poesía cubana de cambio de siglo.

JULIO CRIVELLI: Abogado argentino, escritor y coleccionista de arte, es presidente de la Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), una de las organizaciones no gubernamentales más reconocidas de su país. Integra la comisión directiva del Museo desde 2008. Especialista en infraestructura y obra pública, preside la Delegación Ciudad de Buenos Aires de la Cámara Argentina de la Construcción, y es miembro del comité ejecutivo de la Fundación Atlas, así como profesor de posgrado en la Universidad Austral. Autor de numerosos artículos relacionados con su actividad profesional, ha

publicado un tomo de poemas *La huida*, y acaba de aparecer su novela *Inexorable* (Editorial Biblos), una saga familiar, presentada por Luisa Valenzuela.

ADÉLAÏDE DE CHATELLUS: En agosto de 2014 falleció Adélaïde de Chatellus, la más importante latinoamericanista joven de la academia francesa, dedicada a las nuevas tendencias narrativas. Discípula de Milagros Esquerro, fue responsable en La Sorbona del grupo de trabajo que en coloquios, cursos e investigaciones dedicó intensa labor al diálogo crítico entre América Latina, España y Francia. Nos complace incluir el trabajo que leyó en noviembre de 2011 en la jornada que tuvo lugar en la Universidad de Angers sobre la obra del narrador argentino Andrés Neuman. Será publicado en 2016 en la revista electrónica *Quaina*, y agradecemos a su director, Erich Fisbach, la autorización de incluirlo aquí como tributo a su memoria y reconocimiento a su labor de colaboradora en el comité editorial de INTI. Acaba de publicarse su libro *Hibridación y fragmentación. El cuento hispanoamericano actual* (Madrid: Visor Libros, Biblioteca Filológica Hispana, 2015), reseñado en este número por el profesor Eduardo Becerra.

PAULINE DE THOLOZANY: Profesora de letras y cultura francesa en Clemson University, hizo el doctorado en el Department of French Studies, Brown University. Su libro *L'École de la maladresse: de J.J. Rousseau à J.J. Grandville, XVIII-XIX siècles* será publicado por Honoré Champion en París. Otra monografía suya, *XIX Century Social Types and the Un-making of French National Identity* saldrá en Ashgate Publishing. El trabajo que publicamos fue presentado en el VII Congreso Transatlántico en Brown University en abril de 2015.

KRISTIN DYKSTRA: Poeta y traductora ampliamente reconocida. Ha dedicado especial atención a la actual poesía cubana. Tiene tres antologías de la obra de tres figuras claves de la poesía cubana contemporánea: Reina María Rodríguez, Juan Carlos Pérez y Angel Escobar, en proceso de publicación por University of Alabama Press. Es scholar in residence en Saint Michael's College. Sus áreas de trabajo son US-Latino literature, Transnational exchange in the Americas, and Literary translation. Es autora de varios libros de poemas y NEA Literary Translation Fellow.

BEATRICE ESTEVE: Brasileña de orígenes suizos, su dedicación a la ópera como educadora y promotora la llevó a comisionar algunas obras en su país, y su labor de patrona de las artes fue reconocida por la Metropolitan Opera de New York, que la designó miembro de su junta

de gobierno. Pertenece también al consejo de la organización Save Venice. Sus vívidas crónicas de viaje y reseñas musicales constituyen un dietario *in progress*, del que incluimos una estampa.

NANCY FERNÁNDEZ: Docente e investigadora de Literatura y Cultura Argentina en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Autora de *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer* (Buenos Aires, Biblos, 2000); *Experiencia y escritura. Sobre la poesía de Arturo Carrera* (Rosario, Viterbo, 2008); *Poéticas impropias. Escrituras argentinas contemporáneas* (Mar del Plata, UNMdP, 2014); *Vanguardia y tradición en la narrativa de César Aira* (Pittsburgh, IILI, 2015); *Las escrituras de César Aira y Arturo Carrera* (Biblioteca virtual UNMdP Plata, 2005). Co-autora de *Fumarolas de Jade. Sobre las poéticas neobarrocas de Severo Sarduy y Arturo Carrera* (Mar del Plata, UNMdP/Estanislao Balder, 2002); *La poesía de Arturo Carrera. Antología de la obra y la crítica*, junto a Juan Duchesne Winter (Pittsburgh, IILI, 2010).

BERTA GARCÍA FAET: (Valencia. España, 1988). Reconocida poeta española, hace el doctorado en Brown University. Es autora de los libros *La edad de merecer* (La Bella Varsovia, 2015), *Fresa y herida* (Premio Nacional de Poesía “Antonio González de Lama” 2010, Diputación de León, 2011), *Introducción a todo* (IV Premio de Poesía Joven “Pablo García Baena,” La Bella Varsovia, 2011), *Night Club para alumnas aplicadas* (VII Premio Nacional de Poesía “Ciega de Manzanares”, Vitruvio, 2009) y *Manejo de abominaciones* (XVI Premio de Poesía “Ana de Valle, Ayuntamiento de Avilés, 2008). www.bertagarciafaet.com

ODI GONZALEZ: (Cusco, Perú). Es estudioso de la tradición oral Quechua, poeta, traductor y profesor universitario. En 1992, mereció el Premio Nacional de Poesía César Vallejo y el Premio de Poesía de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima. Sus recientes libros son *Elegía Apu Inka Atawallpaman. Primer documento de la resistencia Inka (Siglo XVI)*, y *Birds on the kiswar tree* (New York, 2Leaf Press, traducción al inglés de Lynn Levin). Desde el año 2008 es profesor en New York University.

KAREN GRIMSON: es Asistente de curaduría en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), donde trabaja junto a Luis Pérez-Oramas, Curador de Arte Latinoamericano, en los proyectos de exposición y adquisición de obras de arte de artistas Latinoamericanos. Tras completar la Licenciatura en Artes Plásticas en la Universidad de Buenos Aires, Argentina (UBA), Karen se unió al departamento

responsable de la colección de dibujos y grabados del MoMA, con una pasantía en 2011. Desde allí ha participado en la organización de las siguientes exposiciones: “Alina Szapocznikow: Sculpture Undone, 1955-1972” (2012 – 2013, organizada en MoMA por Connie Butler, Curadora en Jefe de Dibujos), “Mike Kelley” (2013 – 2014, organizada en MoMA PS1 por Connie Butler y Peter Eleey, Curador), y más recientemente “Joaquín Torres-García: The Arcadian Modern” (2015 – 2016, organizada por Luis Pérez-Oramas), que se presentará en itinerancia en el Espacio Fundación Telefónica, Madrid y el Museo Picasso, Málaga durante 2016 y 2017.

ANNA HOUSKOVÁ: (Praga, 1948). Es catedrática de literatura hispanoamericana en la Universidad Carolina de Praga, República Checa. Se orienta al estudio del ensayo y la narrativa hispanoamericana. En español publicó el libro *Visión de Hispanoamérica: Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela* (2010), artículos en revistas académicas, con sus alumnas preparó el libro *José María Arguedas en el corazón de Europa* (2004); organizó simposios internacionales en Praga y editó las Actas. Presentó conferencias en universidades de España, Alemania, Perú, México y Estados Unidos. Otra línea de su trabajo consiste en difundir el pensamiento hispanoamericano en el ambiente checo. Dedicó al tema sus clases universitarias, numerosos artículos y un libro en checo. Además, editó y prologó una antología de treinta ensayos latinoamericanos traducidos al checo *La otra orilla del Occidente* (2004). Desde 1991 es cofundadora y redactora de la revista de literatura comparada *Svet literatury*. Actualmente dirige el proyecto de investigación “Tentativa del renacimiento del Occidente” dedicado a la literatura de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX en Europa y América.

MANUEL LASSO: (Perú). Es novelista, escritor de cuentos y dramaturgo. Estudió literatura en el City College de Nueva York, donde fue ganador de los Juegos Florales en la categoría de narración. Ha publicado en revistas y periódicos de Hispanoamérica, Europa y Asia. Es autor de la novela *El carnicero de Lyon* y la colección de cuentos *El danzarín de las fiestas del Tayta Shanti*. Es también autor del drama en dos actos *Bifásicus*.

YANDREY LAY: Periodista, escritor y editor. Licenciado en Periodismo por la Universidad de La Habana (2008). Egresado del IX Curso de Técnicas Narrativas del Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso. Ganador del concurso de cuentos Fotuto en 2012 y mención especial en el concurso “De Cervantes a Borges”, auspiciado por

la Fundación Borges. Ha publicado los volúmenes *Guerra del Agua* (Editorial Capiro, 2012) y *La vez que Borges conoció a Ilyá Prigogine* (Sed de Belleza Ediciones, 2015). Textos suyos aparecen en publicaciones de Argentina y Estados Unidos.

CRIS MANCHENO: Poeta ecuatoriana, prepara su primer libro, del cual adelantamos dos poemas. Su poesía explora el habla de distintas personas imaginadas o históricas cuya existencia pervive en la página, donde anida el lenguaje, sutil y dramático. Trabaja de profesora de literatura, y estos son los primeros poemas que publica.

VITTORIA MARTINETTO: Es profesora asociada de Literatura Hispanoamericana en la Università di Torino, Italia. Es autora de ensayos sobre literatura colonial y contemporánea, y ha traducido narrativa del español y del portugués para las mayores editoriales italianas. Entre los autores sobre los que ha escrito se cuentan Bernardino de Sahagún, Álar Núñez Cabeza de Vaca, Juana Inés de la Cruz, Mario Bellatin, María Luisa Bombal, Alejo Carpentier, Fernando del Paso, Carlos Fuentes, Margo Glantz, Anna Kazumi Stahl, José Emilio Pacheco y Manuel Puig. Entre los autores traducidos cuenta con Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, Manuel Puig, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa, Rodrigo Rey Rosa, Osvaldo Soriano, María Zambrano y António Lobo Antunes.

JOSEBE MARTÍNEZ: (María José Martínez Gutiérrez). Es profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad del País Vasco. Ha sido profesora titular de Literatura Española y Crítica Literaria en la Universidad Estatal de California. Ha impartido cursos de crítica literaria en El Colegio de México; en la Universidad de Miami, y en la Universidad de California, San Diego. Allí se doctoró en Literatura Hispánica en 1995. Algunas monografías suyas son: *Las intelectuales, de la Segunda República al exilio; Exiliadas. Escritoras, Guerra civil y memoria; Ciudad final; Postcolonialidades latinoamericanas y colonialismos ibéricos; Las santas rojas. Sexualidad y poder en la II República*. Es autora de numerosos artículos en revistas internacionales. Actualmente dirige y coordina la serie Estudios postcoloniales Transatlánticos, de la Editorial Anthropos.

CAROL MURILLO RUIZ: (Portoviejo, Ecuador, 1970). Socióloga y Comunicadora. Fue Subdirectora de *El Telégrafo*, primer diario público de Ecuador. Cultiva la poesía y el ensayo. Sus textos han aparecido en diferentes antologías, entre las que se destaca *Pecado de origen* (2009).

DANIEL NEMRAVA: Es profesor en el Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Palacký de Olomouc. Entre 2005-2007 ha enseñado en la Universidad de Granada. Es autor de los libros *Entre el laberinto y el exilio: nuevas propuestas sobre la narrativa argentina* (Madrid: Verbum, 2013), *Entre la experiencia y la narración: Ficciones latinoamericanas de fin de siglo (1970-2000)* con Ezequiel De Rosso, Madrid: Verbum, 2014) y *Soñadores y naufragos: representación del (sin)poder en la novela latinoamericana contemporánea* (Snivci a trosecníci: reprezentace “bez” moci v soucasném latinskoamerickém románu, Host, 2014), así como editor de la obra colectiva *Disturbios en la Tierra sin Mal: Violencia, política y la ficción en América Latina* (Buenos Aires: Ejercitar la Memoria Editores, 2013). Ha traducido al checo, entre otros autores, a Roberto Bolaño.

JULIO ORTEGA: Profesor en Brown University, donde dirige el Proyecto Transatlántico. Sus últimos libros son *César Vallejo. La escritura del devenir*, Taurus 2014; *El sujeto dialógico, Negociaciones de la modernidad conflictiva*, México: TEC y FCE, 2010; *Transatlantic Translations, Dialogues in Latin American Literature*, Londres: Reaktion Books, 2006; y las ediciones *Rubén Darío: Obra poética*, Barcelona: Círculo de Lectores, 2007, y *Obra reunida de Carlos Fuentes*, México, FCE. Dirige la serie *Nuevos hispanismos en Vervuert Iberoamericana*, y la serie *Monografías Transatlánticas* en el Centro de Arte Moderno, Madrid.

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ: (Valladolid, 1967). Poeta y profesora titular de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Ha publicado los libros *Tratado sobre la geografía del desastre* (1997), *La sola materia* (Premio Tardor, 1998), *Carnalidad del frío* (Premio de Poesía Ciudad de Badajoz, 2000), *La ausente* (2004) y *Atavío y puñal* (2012), así como las plaquettes *El ángel de la ira* (1999) y *Pasión vertical* (2007). Antologías de su obra han sido publicadas en Caracas, México, Quito, Nueva York, Monterrey y Bogotá. Poemas suyos están publicados en numerosas revistas y antologías, y varios de ellos han sido traducidos a diversos idiomas (gallego, inglés, francés, italiano, neerlandés y armenio). También ha sido jurado de destacados premios literarios, entre otros, Premio Reina Sofía, Premio Miguel de Cervantes, Premio José Donoso y Premio de Poesía Iberoamericana de Tegucigalpa.

JOSÉ MARÍA PÉREZ ZÚÑIGA: (Madrid, 1973). Se doctoró en Derecho por la Universidad de Granada. Columnista habitual en prensa, ha publicado novelas, libros de cuentos y ensayos. Entre sus últimos libros destacan *Rompecabezas* (Seix Barral, 2006), *Lo que tú piensas* (Kailas, 2008), *La tumba del Monfi* (Almuzara, 2012) y *Miradas nuevas por agujeros viejos* (Páginas de Espuma, 2014). <http://josemariaperezzuniga.blogspot.com>

MONIQUE PLAA: Es profesora en la Universidad de Marne-la-Vallée, donde dicta cursos sobre poesía y narrativa latinoamericana contemporánea así como sobre pintura. Su investigación está centrada en la obra de Fernando del Paso, (las modalidades de su escritura), Rubén Darío (la relación con el modelo, Paul Verlaine), Pablo Neruda (la metáfora en sus últimos poemas, la composición de *Canto general*) y Carlos Fuentes, a cuya narrativa ha dedicado varios ensayos. También es autora de trabajos sobre pintores (Cuevas, el Corcito, Velásquez y Diego Rivera) y aspectos de la historia del arte (la ruptura de los cincuenta en México, las polémicas y la teoría de Siqueiros), y también es autora de un trabajo más extenso sobre aspectos del muralismo mexicano.

GLORIA POSADA: (Medellín, 1967). Poeta y artista plástica de amplia y reconocida obra. Completa su doctorado en Antropología Social de la Universidad de Barcelona. Es Magister en Estética de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y es diplomada en Patrimonio por la Universidad de Huelva. Es Maestra de Artes Plásticas de la Universidad Nacional, Medellín.

MIQUEL RICART: (Barcelona, 1946). Es licenciado en Derecho y máster en Informática aplicada. Ha sido profesor de temas jurídico-económicos en algunas Escuelas de gestión empresarial. Ha escrito dos libros de temas profesionales: *Casos prácticos de Derecho administrativo, fiscal y registral* y *Casos prácticos de gestión de empresas*. En 1968 le otorgaron el Primer Premio de Poesía en castellano en la Universidad de Barcelona. Su libro *Ante la manifestación de la existencia* compila prosa, ensayo y poesía que el autor ha escrito hasta la fecha.

MARKETA RIEBOVÁ: Estudió filología española e inglesa en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Masaryk en Brno. En 2011 se doctoró en la Universidad Carolina de Praga con la tesis sobre la obra ensayística de Octavio Paz y la crónica de Carlos Monsiváis. Es profesora de literatura hispanoamericana en el Departamento de Filología Románica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Palacký en Olomouc, autora del libro *Entre la metáfora y la ironía. Retrato de la sociedad mexicana en la prosa de Octavio Paz y Carlos Monsiváis* (Host, 2013) y de varios artículos sobre la literatura mexicana y chicana. Es traductora de *Los rituales del caos*, de Carlos Monsiváis, al checo.

DINA L. RIVERA: (Hato Rey, Puerto Rico). Ha cursado estudios de Literatura Comparada en la Universidad de Puerto Rico y en la Universidad de Yale y es candidata al doctorado en Estudios Hispánicos por la Universidad de Connecticut. Se ha desempeñado como editora y traductora de poesía, cuento y ensayo y ha presentado ponencias sobre la obra de Julio Cortázar, cocina caribeña y la poesía de Octavio Paz en diversos congresos en los Estados Unidos y Canadá. Actualmente trabaja en su investigación doctoral en torno al tema de las modulaciones del gótico y las fracturas del imaginario histórico en la literatura latinoamericana.

REINA MARÍA RODRÍGUEZ: (La Habana, Cuba 1952). Poeta. Licenciada en Literatura Hispanoamericana por la Universidad de La Habana,, es una de las figuras más importantes de la poesía cubana actual. En 2014 recibió el Premio Iberoamericano de Poesía Pablo Neruda, otorgado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes de Chile. Entre sus libros figuran *Páramos* (Premio Julián del Casal 1993, y Premio Nacional de la Crítica 1995); *Traveling* (1995); *Te daré de comer como a los pájaros* (Premio Nacional de la Crítica 2001); *Otras cartas a Milena*; novela titulada *Tres maneras de tocar un elefante* (Premio Italo Calvino 2004 y traducida al italiano) y *Variedades de Galiano*, 2008. Ha publicado en revistas de América y Europa y su obra ha sido traducida a varias lenguas.

KATHRIN SEIDL: (PhD, Vanderbilt University). Es Assistant Professor en Brandeis University, en Waltham, Massachussetts, donde dirige el German Language Program. Su trabajo de investigación se enfoca en el poder de la escritura y la literatura como medio creativo de forjar nuevas pertenencias. Ella ha estudiado la experiencia del exilio alemán en Colombia durante la segunda guerra mundial así como el impacto cultural de algunas figuras del exilio en las sociedades que les dio acagida a mediados del siglo XX. Se ha ocupado también de la literatura transnacional así como de la traducción. Es autora de ponencias y artículos en alemán, inglés y español. Trabaja en un libro dedicado al crítico literario y humanista alemán, Ernesto Volkening (1908-1983), quién llegó a Colombia escapando de la persecución nazi e hizo de ese país andino su residencia permanente. Su labor demuestra hoy que las políticas del exilio incluyen una importante dimensión de pertenencia y abre nuevas perspectivas en el escenario analítico de la lectura transatlántica.

DANIEL VÁZQUEZ TOURIÑO: Es doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. Desde 2002 es profesor en la Universidad Masaryk, en la República Checa. Ha publicado el libro *El teatro de Emilio Carballido. La teatralización de la realidad como enfoque ético* (Peter Lang, 2012) y diversos estudios sobre teatro mexicano en revistas especializadas como *Latin American Theatre Review*.

JORGE WIESSE REBAGLIATI: Estudió lingüística y literatura en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se graduó con una tesis sobre *El contemplado* de Pedro Salinas (1983). Es profesor ordinario de la Universidad Católica y de la Universidad del Pacífico. Ha publicado un libro de reseñas y ensayos (*Otros textos. Apropiaciones*, 2010) y editado dos libros sobre Dante y la *Divina Comedia* (*La Divina Comedia. Voces y ecos*, 2008, y *Purgatorios. Purgatori*, 2015). Es autor de un libro de poemas (*Vigilia de los sentidos*, 2005). Ha traducido al español los 35 *Sonnets* de Fernando Pessoa (2014).

SAÚL YURKIEVICH: Poeta, narrador, ensayista, traductor, crítico literario y profesor universitario argentino, nacido en La Plata (Buenos Aires) en 1931 y fallecido en Francia en el año 2005. Ejerció con talento equiparable la poesía y la crítica (crítica literaria y crítica de arte). Como crítico, Yurkievich es un renombrado especialista en Cortázar, Neruda, Vallejo, Borges, Paz, y en las literaturas y artes de vanguardia. En 1984, ganó uno de los Pushcart Prizes otorgados a las mejores publicaciones en revistas literarias de lengua inglesa. En 1998 la Fundación Royaumont consagra a la poesía de Yurkievich uno de sus seminarios de traducción. Profesor de la Universidad de París-Vincennes desde su creación en 1969, ha enseñado en prestigiosas universidades de Europa y las Américas. Ha sido Mellon Professor de la Universidad de Pittsburgh, Tinker Professor de la Universidad de Chicago y professor visitante de la Universidad de Connecticut, Storrs, Columbia, Harvard y John Hopkins. Residió en París desde 1969, ciudad en la que mantuvo fuertes lazos de amistad y complicidad literaria con escritores de la talla de Julio Cortázar (1914-1984), quien le nombró albacea de su obra. Trabajó en los últimos años de su vida en la publicación de las obras completas de Julio Cortázar. Agradecemos a Gladis Yurkievich por enviarnos el manuscrito de su poema "A la donna de Storrs" y el dibujo que incluimos aquí como tributo a su memoria y reconocimiento por su asidua labor de colaborador en el comité editorial de *INTI* desde 1974 hasta 2005.



BROWN



CONGRESO CHILE TRANSATLÁNTICO

Pontificia Universidad Católica de Chile
Santiago de Chile, 16 al 19 de agosto de 2016

CONVOCATORIA

El Departamento de Literatura y el Centro UC Estudios de Literatura Chilena de la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en colaboración con el Proyecto Transatlántico de Brown University, convocan al Congreso Internacional Chile Transatlántico, que se realizará en Santiago, del 16 al 19 de agosto de 2016. Este encuentro tiene como objetivo estudiar los tránsitos y cruces entre lo local y lo global, así como las interacciones transatlánticas —culturales, políticas, económicas, intelectuales y estéticas— que históricamente han contribuido a la formación del Chile contemporáneo.

Invitamos a rearmar Chile —esa larga y angosta faja de tierra— desde las siguientes figuraciones:

- Una localidad móvil: territorios y salidas, cartografías e imaginarios, desplazamientos y migrancias.
- Chile puente: movimientos transatlánticos y transpacíficos, transculturación, hibridez y apropiaciones de lo foráneo.
- Un Reyno, una República: la corona real, el abecedario letrado, la ciudad (i)letrada y la comunidad global.
- Matrias y patrias: cuerpos, identidades e interrogantes.
- Chile, "loca geografía": paisajes, recorridos, disputas territoriales y simbólicas.
- Chile, islas de más afuera.
- Exilios, retornos, transtierros y voces tráfugas.
- La traducción alterna: lenguas vernáculos y lenguas romances.
- La ciudad y sus trayectos.
- Bestiarios y utopías.
- Chile: comunidad(es) plurinacional(es).
- Localidad hipermedial y espec(tac)ularización.

Normativa para el envío de ponencias y paneles

Al enviar su propuesta, atégase sin excepciones a las siguientes reglas:

- Los participantes pueden enviar propuestas de ponencias o de paneles. Los paneles podrán estar integrados por un máximo de cuatro participantes; y uno de los ponentes debe cumplir el rol de coordinador.
- Los participantes están limitados a presentar una sola ponencia. Si un participante ha enviado una propuesta individual, no podrá ser incluido en una propuesta de panel, y viceversa. Asimismo, si un participante es coautor de una ponencia, esta contará como su única ponencia permitida.
- Las propuestas de ponencias deben cumplir con los siguientes requisitos: a) Formato Word, b) Título de la ponencia, c) Nombre y apellido del autor o los autores, d) Afiliación institucional y cargo o título dentro de la institución, e) Correo electrónico, f) Resumen analítico de la ponencia (máximo 300 palabras), g) Cuatro palabras clave, h) Escrito en español, inglés o portugués.
- Las propuestas de paneles deben cumplir con los siguientes requisitos: a) Formato Word, b) Título del panel, c) Nombre y apellido del coordinador del panel y de los integrantes, d) Afiliación institucional de los participantes, e) Correo electrónico de los ponentes, f) Resumen analítico del panel y de cada ponencia (máximo 300 palabras por resumen), g) Cuatro palabras clave, h) Escrito en español, inglés o portugués.

Las propuestas (individuales o paneles) deben enviarse como archivo adjunto al correo electrónico chiletransatlantico2016@uc.cl del 1° de octubre al 31 de diciembre de 2015.

Fechas importantes

- Recepción de propuestas de ponencias o paneles: del 1° de octubre al 31 de diciembre de 2015
- Notificación de aceptación/ rechazo de ponencias o paneles: 30 de enero de 2016
- Pago de inscripción: del 15 de abril al 15 de mayo de 2016

Costos de inscripción

Profesores en Estados Unidos y Europa: \$ US 100.00
Profesores en Latinoamérica y el Caribe: \$ US 60.00
Estudiantes de postgrado: \$ US 50.00

Organiza

Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile, a través del Departamento de Literatura y del Centro UC Estudios de Literatura Chilena

Auspicia

Department of Hispanic Studies, Transatlantic Project, Brown University

Comité organizador

Presidente Honorario: Julio Ortega
Directores: Roberto Hozven y Rodrigo Cánovas
Coordinador: Jeffrey Cedeño Mark
Comité Académico: Macarena Areco, Danilo Santos, Sebastián Schoennenbeck y Magda Sepúlveda Eriz

Monografías Transatlánticas

serie dirigida por Julio Ortega

-Seidl, Kathrin (Brandeis University). **Erich Arendt y su encuentro con el trópico.** Kathrin Seidl, Brandeis University. Poemas de Arendt en alemán, traducción al español de José Luis Gómez Toré. Del Centro Editores. Madrid. 2015. 110 p. Cartoné de editorial entelado, encuadernación a la japonesa. Ed. artesanal. 21 x 28 cm. ISBN: 978-84-943685-3-0.

-Romero Marín, Juanjo. (Consortium for Advanced Studies in Barcelona). **Ley, memoria e historia: En torno a la Ley de Memoria Histórica española.** Serie Monografías Transatlánticas. Del Centro Editores. Madrid. 2015. 152 p. Cartoné de editorial entelado, encuadernación a la japonesa. Ed. artesanal. 21 x 28 cm. ISBN: 978-84-944628-0-1.

Otras publicaciones

-Häsler, Rodolfo. **La vida en el hotel Greco. (Antología poética).** Prólogo de Mercedes Serna, ilustraciones de Benet Rossell. Del Centro Editores. Madrid. 2015, 214 p. Edición de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor. Edición artesanal, con tapas en holandesa enteladas, cosida a la japonesa. ISBN: 978-84-944628-1-8.

-Ortega, Julio, ed. **Ecuador cuenta.** Antología del cuento ecuatoriano contemporáneo. Del Centro Editores. Madrid. 2014. Primera edición. 310 p.

-Santivañez, Roger; Fuchs, Hilda. **Sylva.** Nota de Francine Masiello. Poemas de Roger Santivañez e imágenes de Hilda Fuchs. Madrid. 2014. Tirada única de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor y la ilustradora, realizados en forma artesanal. Impreso en papel Fabria de 160 g, en rama, en carpeta recubierta de tela y papel estampado a mano, especialmente diseñada. 104 p. 23,5 x 24 x 3 cm.

Del Centro Editores. Madrid.

C / Galileo, 52

28015 Madrid, España

34-914298363

www.delcentroeditores.net

delcentroeditores@telefonica.net

Del Centro Editores

Serie Monografías Transatlánticas

-Seidl, Kathrin (Brandeis University). *Erich Arendt y su encuentro con el trópico*. Incluye poemas de Arendt en alemán, traducción al español de José Luis Gómez Toré. Serie Monografías Transatlánticas. No.1. Director Julio Ortega, Brown U. Del Centro Editores. Madrid. 2015. Primera ed. 110 p. Cartoné de editorial entelado, encuadernación a la japonesa. Edición artesanal. ISBN: 978-84-943685-3-0.

-Romero Marín, Juanjo (Consortium for Advanced Studies in Barcelona). **Ley, memoria e historia: Entorno a la Ley de Memoria Histórica española**. Serie Monografías Transatlánticas No.2. Director Julio Ortega, Brown U. Del Centro Editores. Madrid. 2015. Primera ed. 152 p. Cartoné de editorial entelado, encuadernación a la japonesa. Edición artesanal. ISBN: 978-84-944628-0-1.

Publicaciones recientes

-Häsler, Rodolfo. *La vida en el hotel Greco*. (Antología poética). Prólogo de Mercedes Serna, ilustraciones de Benet Rossell. Del Centro Editores. Madrid. 2015. Primera edición. 214 p. Edición especial y única de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor. Edición artesanal, con tapas en holandesa enteladas, cosida a la japonesa. ISBN: 978-84-944628-1-8.

-García-Sedas, Pilar. Julio J. Casal (1889-1954) Correspondencia con Ramón Gómez de la Serna y Guillermo de Torre (1921-1954). Del Centro Editores. Madrid. 2015. Primera edición. 240 p. Cartoné de editorial entelado, encuadernación a la japonesa. Edición totalmente artesanal de cien ejemplares firmados y numerados por los autores. 21 x 28 cm. ISBN: 978-84-943685-6-1.

-Mesa Gancedo, Daniel. **Continuidad de Cortázar**. Del Centro Editores. Madrid. 2015. Primera edición. 340 p. Edición especial y única de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor. Edición artesanal, con tapas en holandesa enteladas, cosida a la japonesa. ISBN: 978-84-944628-2-5.

-Ortega, Julio, ed.. **Ecuador cuenta**. Del Centro Editores. Madrid. 2014. Primera edición. 310 p. Edición especial y única de 100 ejemplares, realizada en forma artesanal, encuadernación a la japonesa. Incluye los siguientes autores: Marcela Ribadeneira, Jorge Luis Cáceres, Carolina Gallegos Anda., José Hidalgo Pallares, Sandra Araya, Alejandro Landes, María Auxiliadora Balladares, Eduardo Varas, Luis Alberto Bravo, Miguel Antonio Chávez, Augusto Rodríguez, Esteban Mayorga, Solange Rodríguez Pappé, Yanko Molina, Yolanda Reinoso Barzallo, Juan Pablo Castro Rodas, César Chávez Aguilar, Yanna Hadatty Mora, Leonardo Valencia, Gabriela Alemán, Gabriela Polit, Adolfo Macías Huerta, Raúl Vallejo, Mario Campaña, Santiago Paez, Liliana Miraglia, Gilda Holst, Huilio Ruales Hualca, Jorge Dávila Vázquez, Javier Váscuez, Bruno Sáenz Andrade, Francisco Proaño, Abdón Ubidia, Carlos Carrión, Vladimiro Rivas Iturralde, Iván Égüez.. ISBN: 978-84-942696-0-8.

-Santivañez, Roger. **Sylva**. Nota de Francine Masiello. Poemas de R. Santivañez, imágenes de Hilda Fuchs. Del Centro Editores. Madrid. 2014. Primera ed. Tirada única de 100 ejemplares firmados y numerados por el autor y la ilustradora, realizados en forma artesanal. Impreso en papel Fabria de 160 g, en rama, carpeta recubierta de tela y papel estampado a mano, especialmente diseñada. 104 p. ISBN: 978-84-942250-5-5.

C/Galileo, 52

28015 Madrid

España

34-914298363

www.delcentroeditores.net
delcentroeditores@telefonica.net



Joaquín TORRES-GARCÍA (Uruguay, 1874-1949)
Constructif à l'ancre centrale (*Construction with Central Anchor*). 1932
Nancy Sayles Day Collection of Modern Latin American Art 65.070
Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence