

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 1-2
2012**

Séminaire Amérique Latine (SAL)
Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les
Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC)
Université Paris Sorbonne

Directeur

Eduardo Ramos-Izquierdo, Université Paris-Sorbonne

Comité scientifique

Federico Álvarez Arregui, UNAM

Françoise Aubès, Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Trinidad Barrera, Universidad de Sevilla

Corin Braga, Universitatea Babeş-Bolyai, Cluj-Napoca

Rosalba Campra, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá

Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III

Luz Elena Gutiérrez de Velasco, Colegio de México

Théophile Kouï, Université de Cocody

María Rosa Lojo, Universidad del Salvador/Conicet

Covadonga López Alonso, Universidad Complutense de Madrid

Nadine Ly, Université de Bordeaux III

Giovanni Marchetti, Università di Bologna

Naín Nómez, Universidad de Santiago de Chile

Florence Olivier, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Héctor Perea, UNAM

Néstor Ponce, Université Rennes II

Susanna Regazzoni, Università Ca' Foscari Venezia

Fabio Rodríguez Amaya, Università degli Studi di Bergamo

Rogelio Rodríguez Coronel, Universidad de La Habana

Gabriel Saad, Université Sorbonne Nouvelle Paris III

Adriana Sandoval, UNAM

Silvana Serafin, Università degli Studi di Udine

Stefano Tedeschi, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Ana María Zubieta, Universidad de Buenos Aires

Comité de rédaction

Sandra Acuña, Université Paris-Sorbonne

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Paula García Talaván, Université Paris-Sorbonne

Lucien Ghariani, Université Paris-Sorbonne

Renée Clémentine Lucien, Université Paris-Sorbonne

Joaquín Manzi, Université Paris-Sorbonne

Ramón Martí Solano, Université de Limoges

Roberta Previtera, Université Paris-Sorbonne

Matilde Silvera, Université Paris-Sorbonne

Andrea Torres Perdígón, Université Paris-Sorbonne

Amel Zaidi, Université Paris-Sorbonne

Table des matières

Présentation	5
Articles	9
<i>Ecritures du fantastique</i>	11
<i>Rosalba Campra</i> Relatos de sueños y relatos fantásticos	13
<i>Gabriel Saad</i> Producción de lo fantástico en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar	51
<i>Marcos Rico</i> Entre lo fantástico y lo neofantástico: la escritura multi- genérica en <i>Papeles inesperados</i> (2009) de Julio Cortázar	63
<i>Anna Boccuti</i> “Vacíos” fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar	75
<i>Magalí Sequera</i> ¿Augusto Roa Bastos, escritor fantástico? Una lectura de “La flecha y la manzana”	93
<i>Voyages temporels</i>	101
<i>Susanna Regazzoni</i> El relato de viaje entre tránsitos y metáforas en la narrativa argentina de finales del siglo XX	103
<i>Margherita Cannavacciuolo</i> Quiebres temporales entre agua y muerte: “Cuando salí de la Habana, válgame Dios” de José Emilio Pacheco	117
<i>Ludovica Paladini</i> El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez	131
<i>Réécritures du pouvoir</i>	145
<i>Marie-Alexandra Barataud</i> El poder del juego y los juegos del poder: El caso de los acontecimientos de mayo de 1968 en <i>Último round</i>	147
<i>Ana Sánchez Acevedo</i> El misterio de dar. Solidaridad, miseria y poder en la obra de Griselda Gambaro	159

<i>Elena Guichot Muñoz</i> La táctica de Sherezada: el poder de la palabra en la escena vargasllosiana	173
<i>María Teresa Sánchez Carmona</i> El poder de la palabra: poesía y alquimia en Alejandro Jodorowsky	187
<i>Giulia De Sarlo</i> En la piel de la mujer. La dictadura trujillista en la obra de Julia Alvarez	201
Mélanges	219
<i>Trinidad Barrera</i> Un siglo con Ernesto Sábato	221
<i>Inmaculada Donaire del Yerro</i> Si Arturo Cova no fuera poeta... Una relectura metaliteraria de <i>La vorágine</i> de José Eustasio Rivera	227
<i>Jaume Peris</i> De <i>happenings</i> , saxofonistas y guerrilleros. Metáforas de la creación y politización de la estética experimental en Julio Cortázar (1959-1973)	241
<i>Virginia Capote Díaz</i> Del testimonio a la ficción en textos sobre mujeres de la guerra colombiana	257
<i>Lidia Morales Benito</i> Las reglas del juego: teoría y práctica del juego en literatura	271
<i>Erika Martínez</i> Ficción y urgencia: del aforismo de las greguerías a los <i>tweets</i>	283
Comptes-rendus	293
<i>Alejandra Amatto</i> <i>Presencia de Juan Carlos Onetti</i>	295
<i>Regina Freyman</i> Inquietante viaje	301
<i>Paul-Henri Giraud</i> <i>Canto malabar y otros poemas</i>	305
Entretien	309
<i>Paula García Talaván</i> "Ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo", entrevista con Leonardo Padura	311
Création	337
<i>Álvaro Salvador</i> Poemas	339
<i>María Rosa Lojo</i> <i>Todos éramos hijos</i> , fragmento de novela	345
<i>Leonardo Padura</i> <i>Herejes</i> , fragmento de novela	355

Présentation

Eduardo Ramos-Izquierdo
Université Paris Sorbonne
eri1009eri@yahoo.com

Présentation

Ce numéro de *Les Ateliers du Sal* amorce une époque nouvelle dans la perspective des *Écritures plurielles*. Cette ligne de recherche propose à la fois un concept et un champ littéraire et culturel. Elle insiste tout autant sur la richesse générique, formelle et thématique de la littérature latino-américaine contemporaine et actuelle que sur les analyses ouvertes et interdisciplinaires qui en découlent : création et critiques plurielles.

Dans ce premier numéro semestriel nous publions des travaux présentés en début d'année au cours des manifestations (séminaires, journées d'études) organisées par le SAL en collaboration avec les groupes de recherche des universités de Séville, Alcalá et Venise. De même, nous avons intégré des collaborations d'universitaires qui s'intéressent à nos lignes de réflexion.

Nous avons décidé de publier ce numéro en tant que numéro double en raison de l'activité soutenue et de la productivité du SAL cette année. Nous conserverons la même structure dans les numéros à venir. Ce numéro comprend une première partie composée de *dossiers* portant sur les différents thèmes abordés lors de nos manifestations scientifiques. Elle est complétée par une section de mélanges. On y trouve aussi une partie réservée à des comptes-rendus, une autre consacrée à une entrevue d'un écrivain contemporain et une dernière composée de textes de création où nous publions des textes inédits.

Le premier *dossier* comprend des articles portant sur le thème de l'écriture plurielle et du fantastique qui analysent : la relation entre le sommeil et le fantastique (Campra) ; l'écriture de Cortázar (Saad, Rico) et sa relation avec celle de Buzzati (Boccuti) ; et enfin la fiction de Roa Bastos (Sequera). Un deuxième *dossier* aborde le thème de l'écriture plurielle et des voyages temporels avec une étude portant sur le récit de voyage dans la prose argentine à la fin du XX (Regazzoni) ; et deux autres portant sur l'œuvre d'auteurs mexicains contemporains : José Emilio Pacheco (Cannavacciuolo) y Jesusa Rodríguez (Paladini). Dans un troisième *dossier* on trouve la déclinaison de la pluralité des écritures et des réécritures du pouvoir : dans le jeu chez Cortázar, dans le mystère de la solidarité et de la misère chez Griselda Gambaro (Sánchez) ; dans le pouvoir de la parole dans le théâtre de Vargas Llosa (Guichot) ou dans la poésie de Jodorowski (Sánchez Carmona) ; et enfin dans la dictature de Trujillo à travers la prose de Julia Alvarez (De Sarlo).

La section de mélanges contient des articles portant sur nos grands classiques : une lecture métalittéraire de *La vorágine* de Rivera (Donaire) ; la richesse et la variété de la prose de Sábato (Barrera) ; et la création, la politisation et l'expérimentation

chez Cortázar (Peris). De même, d'autres thèmes pluriels sont abordés : le témoignage et la fiction dans des textes féminins des guerres colombiennes (Capote) ; la théorie et la pratique du jeu dans la littérature (Morales) ; et l'aphorisme depuis les *greguerías* jusqu'aux *tweets* (Martínez).

Dans la partie réservée aux comptes rendus, nous proposons des critiques portant sur des livres publiés cette année, celui de Rose Corral, qui réunit les communications d'un colloque sur Onetti au Colmex (Amatto) ; le livre collectif de Maricruz Castro Ricalde, Alejandra Sánchez Vázquez y Carlos Zermeño Vargas sur la littérature fantastique (Freyman) ; et un recueil de poèmes d'Elsa Cross (Giraud).

La littérature se retrouve également dans la voix de l'écrivain. C'est pourquoi nous offrons l'intégralité d'un brillant entretien avec Leonardo Padura (García Talaván) dans lequel le romancier approfondit longuement sa relation d'écrivain avec son pays et avec lui-même.

Enfin, dans la section de création, nous avons le grand honneur de publier trois poèmes inédits d'Álvaro Salvador et deux fragments de romans —inédits également— de María Rosa Lojo et de Leonardo Padura, dont la publication est proche.

Je tiens à remercier tout spécialement les collègues qui ont participé au comité de rédaction et au comité scientifique pour le soin porté à la lecture des textes et pour leurs observations. De même, je remercie la jeune équipe éditoriale pour son dynamisme, son dévouement et son enthousiasme. Ce travail collectif nous a permis de partager notre passion plurielle pour l'écriture littéraire.

ERI

Articles

Écritures du fantastique

Relatos de sueños y relatos fantásticos

Rosalba Campra

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

rocaybi@gmail.com

*Si existe alguna cosa propiamente barata y al alcance
de todo el mundO, incluso de los animaL, de los adultO
y los niños, esa cosa es el sueñiO, pero no el sueñiO
conosido por las gana de dormir, sino el sueñiO de
soniaR...*

césaR brutO

1. Los sueños...

1.1. El sueño es la palabra con que se lo cuenta

Como todo aquel que se acerca a la literatura fantástica, me he enfrentado inevitablemente con el tema del sueño, cosa que inevitablemente me ha empujado a una serie de reflexiones¹. Pero como el entramado de mundo de la vigilia y mundo onírico constituye un tema huido por definición, aquí estoy una vez más, tratando de asediarlo desde otros ángulos. De acuerdo con el título, mi exposición se divide en dos partes; la primera, dedicada a los sueños o, más exactamente (por las razones que se verán) a sus modos de representación en la vigilia; la segunda, a posibles perspectivas de análisis del relato de esos sueños que actúan como eje de un texto fantástico.

El punto de partida de este ulterior asedio es una postulación sobre la naturaleza de los sueños: en primer lugar, su inenarrabilidad; en segundo, su inexplicabilidad. Es en tanto inenarrables que nos sentimos empujados a narrarlos infinitamente; es en tanto inexplicables que formulamos infinitas tentativas de explicación sobre su origen y significado.

No conocemos los sueños de nadie: conocemos tan sólo su relato. Cada uno de nosotros sueña en soledad. Experiencia imposible de compartir, por lo menos hasta hoy. Testimonio del anhelo de participar en el mundo onírico del otro es una secuencia de 62. *Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar, en que un personaje cuenta un sueño. Sus amigos, como si hubieran estado presentes ellos también, lo contradicen, lo desmienten, lo llevan a modificar su recuerdo:

Casi siempre empieza Polanco: Mirá, soñé que estaba en una plaza y que encontraba un corazón en el suelo. Lo levanté y latía, era un corazón humano y latía, entonces lo llevé a una fuente, lo lavé lo mejor que pude porque estaba lleno de hojas y de polvo, y fui a entregarlo

1 || Retomo aquí algunos aspectos que he tratado en estudios anteriores (indicados en la bibliografía; particularmente Campra y Rodríguez Amaya "Il genere dei sogni. Conversazioni tra-sognanti"), así como parte de las propuestas que desarrollé en el seminario de doctorado en Letterature Straniere e Scienze della Letteratura, Universidad de Verona, coordinado por Cecilia Graña, 2006. Una primera versión de este trabajo se presentó en el VIII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica "Convergencias de lo fantástico", Universidad Veracruzana, 2009.

a la comisaría de la rue de l'Abbaye. Es absolutamente falso, dice Marrast. Lo lavaste pero después lo envolviste irrespetuosamente en un diario viejo y te lo echaste al bolsillo del saco. Cómo se lo va a echar al bolsillo del saco si estaba en mangas de camisa, dice Juan. [...] No lo llevaste, dice Tell, te vimos cuando entrabas en tu casa y escondías el corazón en un placard [...]. Ahora que lo pienso, dice Polanco, encontré cerca de veinte. [...] Toda la ciudad estaba cubierta de corazones, dice Polanco, me acuerdo muy bien, era rarísimo (41-42).

Sueños al alimón que no son sino un juego melancólico, demostrativo de la incomunicación y los desencuentros amorosos que terminarán por dispersar a todos los personajes.

El único momento en que el sueño aparece como territorio a compartir es el momento en que, durante la vigilia, se transforma en palabra: como para los personajes de 62, también para nosotros la percepción no puede ir más allá del discurso del soñante. Que es, de por sí, una traducción irremisiblemente incompleta y lateral de otro sistema semiótico². Los sueños ocurren en un territorio inaccesible a los demás —y hasta al soñante mismo una vez que ha despertado, como constata con elocuente desolación un poema de Silvia Barei, "Verdad virtual" (2004):

No sé por dónde deambulo cuando sueño
ni qué palabras digo
ni qué huellas dejan mis pasos en las riberas ciegas (21).

Se trata de una obsesión que viene de antiguo. Étienne Gaspard Robert, famoso con el nombre de Robertson por sus espectáculos ópticos de "fantasmagorías", en el primer tomo de sus *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques d'un physicien-aéronaute* (París 1831-1833), se refiere al proyecto de un *noctographe*, artefacto capaz de fijar los sueños sobre el papel a medida que se los sueña, impidiendo olvidos, desviaciones y falacias (Mannoni, Nekes y Warner, Eds.). No excluyamos pues que alguna invención futura pueda darnos acceso a los mundos oníricos ajenos. En la novela de ciencia ficción de la corriente cyberpunk *Monna Lisa overdrive* (1988) de William Gibson, el protagonista, The Count, está conectado a un Aleph, o sea "una especie de modelo del ciberespacio" (307) que, a la manera del Aleph de Borges, contiene, además de la realidad física del alucinador, todos los mundos posibles creados por su imaginación. Así, otro de los personajes, conectándose al mismo Aleph, se introduce en el mundo generado por la interacción de la mente de The Count y la máquina, y allí se

2 || Al respecto, véase Saad (34-36); Steimberg (14). Por su parte la ficción, como es obvio, explora sin restricciones las distintas posibilidades de superación de las fronteras individuales del mundo onírico: los resignados personajes de *El sueño del señor juez* (2008) de Gamero, por ejemplo, se dejan enjuiciar y condenar por las acciones que cometen en los sueños del juez.

encuentra con *The Count* en carne y hueso —o en imagen, que es lo mismo.

En esa dirección podría situarse una de las aventuras de Dylan Dog, "el investigador de pesadillas" protagonista de la historieta (o novela en imágenes, o narrativa dibujada, según una terminología más reciente) de Tiziano Sclavi y Giovanni Fregghieri. En "Sogni" (1993), un personaje ha inventado una máquina a la que conecta cinco voluntarios, "con la finalidad de descubrir si es posible que cinco personas tengan contemporáneamente y exactamente el mismo sueño" (20). Después de varias tentativas fallidas, finalmente todos se encuentran en un único espacio onírico, el de una pesadilla en que las identidades pierden sus contornos, se duplican, se confunden.

Me animo, a mi vez, a contar una experiencia de sueños que de alguna manera podrían decirse compartidos: un verano, un grupo de personas —algunos, amigos; otros, amigos de amigos, desconocidos para mí— pasamos juntos un periodo en Calabria, en un hotel a medio construir y sin visos de ser completado, pues le habían negado los permisos necesarios. Yo, que estaba con una pierna enyesada y no podía bajar a la playa, durante el desayuno conté mi sueño de esa noche. —Muy semejante al mío, dijo uno de los desconocidos, y lo contó. Pensé que estaba mintiendo. A la mañana siguiente, alguien contó su sueño. El sueño era casi idéntico al que yo había soñado esa noche y que no había contado a nadie: en este caso, la sospecha de invención no tenía dónde apoyarse. Y así, noche tras noche, durante casi un mes, cada uno de nosotros soñaba el sueño de los otros. Pero nadie formó nunca parte de un sueño ajeno. O no lo dijo. Porque, ¿cómo saber lo que se omite de un sueño? Con el tiempo di en pensar que las razones por las que no habían otorgado el permiso de construcción no eran ecológicas sino oníricas...

De todos modos, lo único que podemos asegurar que coincidía, en ese caso, era el relato: ¿cómo verificar su autenticidad? El "ser-de-palabras" que pone en evidencia el vacío comunicativo ínsito en el sueño ha sido ilustrado con coherencia por Fabio Rodríguez Amaya en su contribución al volumen *Il genere dei sogni*, que ambos coordinamos. El capítulo se titula "Sull'impossibilità di trattenere i sogni" y la página 209, que según el índice le corresponde, está en blanco.

De esta elusividad de los sueños derivan preguntas insaciables. Entre ellas, algunas se refieren a su naturaleza: ¿por qué se sueña? ¿qué es en nosotros lo que sueña? ¿para qué sirve soñar? ¿de qué manera el sueño forma parte de lo diurno, y viceversa? Estos interrogantes preocupan especialmente a médicos y psicoanalistas pero, como es de suponer, no son muy distintos de los que preocupan a los escritores. Por otra parte, como recuerda

irónicamente Sebald, nada nos asegura que se trate de un privilegio humano:

Quien sueña de noche no somos [...] sólo nosotros y los perros y los otros animales domésticos, ligados desde hace milenios a nuestras emociones; también los mamíferos más pequeños, los ratones y los topos, se refugian al dormir [...] en un mundo existente sólo dentro de ellos y, quién sabe, [...] tal vez también las polillas sueñen, tal vez sueñe también la lechuga en el huerto, cuando de noche levanta su mirada hacia la luna (106).

Otras preguntas (no necesariamente excluyentes de las primeras) remiten al tipo de problemas que, en cambio, se plantea quien tiene como objeto de estudio la literatura: ¿Cómo se cuenta un sueño? ¿Hay algo que lo distingue de otros modos de relato? ¿Por qué se lo cuenta? ¿Qué se cuenta de un sueño?

1.2. Sobre la posibilidad de distinguir el relato de sueños

Pero, ¿qué elementos del relato permiten al oyente o lector identificar un sueño en lo que le están contando? Existen tantos géneros de sueños... Por ejemplo, hay sueños que sólo siguen su propia lógica, diferente de la del mundo diurno. En estos Freud ha identificado una serie de procedimientos constantes (desplazamiento, condensación, abolición de nexos lógicos) que los hacen, en teoría, fácilmente identificables. Un amigo mío un poco burlón los clasificaba como *sueños oníricos*. Pero también se dan sueños muy *realistas*, a veces nada más que una escena, tan cotidiana que uno hasta le echaría en cara al inconsciente lo poco que se ha esforzado.

No se trata, pues, de una cuestión de contenido; tampoco creo que se trate exclusivamente de una cuestión de estilo. Entre los indicios textuales del relato de sueños, el más vistoso es el uso reiterado del imperfecto, que canónicamente puede connotar acciones imaginarias —y por eso es también el de los juegos infantiles (Gili y Gaya 145-162). Es claro, sin embargo, que el uso del imperfecto puede constituir un puro artificio retórico, tendiente a conferir tonalidades brumosas a un hecho cualquiera. Esto puede comprobarse en una novela como *Los muchos que no viven* (1967) de Alberto Vanasco, en la que la acción está narrada completamente en este tiempo verbal. Transcribo el comienzo:

"¿Queda miel?", preguntaba alguien.
Las frases llegaban hasta mí, lejanas y confusas, golpeando inútilmente en mi cerebro.
"¿Miel?"
Hablaban a gritos, desde la cocina, desde algún sitio en el fondo. Yo me sentaba en el borde de la cama, tratando de comprender (7).

Y el final:

Caminaba abriendo los brazos, inclinándose hacia el agua a cada movimiento, pero se reía seguro de sí mismo mientras su figura se recortaba sobre el fondo de la rada, contra el agua y el horizonte resplandecientes.

—Eh,— me gritaba desde lejos.

—Vamos a comer— le decía (124).

Más allá del recurso canónico del imperfecto, ciertos esquemas de narrativización, como la indeterminación espacial y la carencia de una causalidad explícita o por lo menos intuible, pueden otorgar a la vigilia —su escenografía, personajes, acontecimientos— una calidad onírica. Es lo que sucede en las escenas del mundo diurno en *Monsieur Pain* (1999) de Roberto Bolaño. Un ejemplo entre muchos:

La cerilla se apagó y encendí otra; pude distinguir entonces, en el fondo del almacén, una máquina de hierro similar a un molino, de unos tres metros de alto y provista de aspas inverosímiles; a su alrededor se alzaban otros ingenios de metal, oxidados, inmovibles. [...] Con dificultad creí reconocer, aunque completamente deformados por el paso del tiempo, algunos objetos de uso doméstico (95).

Pienso que, análogamente, todos hemos experimentado en nuestra propia vigilia situaciones que (independientemente de las palabras con que después las contamos), por sus desplazamientos respecto a lo predecible nos hacen pensar, como en la experiencia fantástica, que nos encontramos dentro de un sueño: episodios encapsulados, sustraídos al fluir temporal. Me permito narrar una experiencia personal:

Estoy en una encrucijada de corredores oscuros que se abren en todas direcciones. En las paredes cuelgan trajes de mandarines, a veces raídos, a veces bordados con dragones de un resplandor intacto. Y dioses que están cubiertos de polvo, tocados nupciales de emperatrices. Camino por ese laberinto, a veces chocando en la penumbra con seres sentados en el suelo que juegan a las cartas sin apartarse a mi paso, envueltos en una niebla rastrera.

¿Una escena onírica? No, narración de un recorrido por el último piso del Chao Wai, un mercado de antigüedades en Beijing³.

Pero este ejemplo remite a un problema que sólo lateralmente concierne a los modos de la narración: aquí lo que está en juego es el modo en que percibimos la realidad, su intrínseca extrañeza, que puede posteriormente encontrar una explicación —o no. Creo que el sueño (mejor dicho el relato de un sueño) se distingue de otros tipos de relato sólo porque se le supone un sentido que no reside en la información sobre algo que sucede o sucedió (documental

3 || Como en la narración de un sueño, las circunstancias han vuelto inverificable mi narración: ese mercado que recorrí en 2004 ya no existe.

o ficcional), sino en un reenvío (necesariamente metafórico) a algo que está en otro lugar de la significación. Supongamos una narración así de simple:

Me senté en la terraza y desayuné un jugo de naranjas, café, arenque ahumado con cebolla y tostadas. El pan se me había quemado.

No es necesario subrayar lo distinto que resulta el texto si se trata de una confesión a un dietólogo sobre determinados hábitos alimenticios o de un sueño que se cuenta a un psicoanalista. El texto es siempre el mismo, pero en el segundo caso habría que ver *por qué* los arenques, *por qué* el pan quemado: la pregunta artera y peligrosa, ¿qué quiere decir? Lo que crea la diferencia es el tipo de interrogación que supone el segundo caso, tendiente a la búsqueda del sentido *verdadero* de lo que se narra, como si el sueño adoleciera de una incompletud.

Puede tomarse la anécdota siguiente como una prueba. Discutíamos sobre sueños con una amiga psicoanalista que me estaba proponiendo la interpretación del sueño de una de sus pacientes. Le conté entonces esta escena:

Estoy sentada en la última fila de un ómnibus, delante de mí tengo el pasillo. Se me paran al frente dos chicas jovencitas, delgadas, de pelo largo y rubio, bonitas. No entiendo bien de qué están hablando. Hace cada vez más calor. Una de ellas se quita el saco. De repente quedan al descubierto los brazos musculosos, gruesos, cubiertos de espeso vello negro.

Pues bien, mi amiga empezó a interpretar los recónditos problemas que ese sueño traía a la superficie antes de que yo pudiera aclararle que se trataba de una de las muchas cosas, más o menos raras, con que suelo toparme en los ómnibus y tranvías de Roma...

Lo que sucede es que, en el caso de ausencia de esos mecanismos de organización independientes de la lógica racional que señala Freud, ¿cómo distinguir entre relato de sueños y relato de hechos de la vigilia? Por otro lado, en el caso de la literatura, la distinción es pertinente sólo si estamos en un contexto de representación realista: en el caso de esas novelas que adscribimos a la corriente de lo "real maravilloso", desplazamiento, condensación, abolición de nexos lógicos, etc., forman parte del mundo cotidiano, como bien sabe cualquier lector de García Márquez.

En líneas generales, podría decirse, pues, que se percibe como narración de un sueño una narración que no responde a otras reglas sino a la de no tener un sentido por sí misma: el sentido constituye un enigma que un intérprete debe desentrañar (el problema de la representación de significados ocultos a través de una especie de enmascaramiento, según la concepción freudiana).

Quizá era eso lo que yo quería mostrar en "La interpretación", uno de los relatos de *Formas de la memoria* (1989):

La escena es en un hotel vagamente *art nouveau*, en una zona balnearia. La atmósfera es invernal: playa barrida por un viento flojo pero insistente. Yo estoy sentada en una reposera, alrededor no hay nadie. El hotel, me doy cuenta, es nada más que una fachada, pero esto no me asusta, yo estoy ahí sólo de paso. A lo lejos se ven personas en bicicleta, de consistencia incierta, tal vez arrastradas por el viento, que va aumentando, se lleva la fachada del hotel, toda la arena parece querer abandonar la playa.

Termino de contar y los demás me miran con desaprobación, pensando sin duda que de nuevo estoy inventándome los sueños. Pero no es que invente, son cosas que me pasan, nomás, y de las que no entiendo el significado (55).

1.3. Relatos visuales

La voluntad, deseo o necesidad de transmitir lo que sucede en el espacio-tiempo del sueño encuentra en las artes visuales otra oportunidad de manifestarse. No me refiero aquí a las atmósferas oníricas de Dalí, De Chirico o Delvaux, sino a la representación explícita de un momento en la secuencia de un sueño que, en un cuadro o una estampa, es aislado por el enmarque, adquiriendo así un carácter paradigmático. La imagen ilustra pues un fragmento de un proceso —a menos que el sueño consista exclusivamente en esa escena, sin un ulterior desarrollo narrativo.

Propongo, a partir de ejemplos de estampas japonesas de los siglos XVIII y XIX, un breve recuento de procedimientos visuales de representación del sueño, que pueden iluminar, por analogía o contraste, las estrategias seguidas en el relato verbal⁴. En un primer tipo, la realidad tiene dos niveles, pero no hay ninguna marca gráfica de la pertenencia de uno de esos niveles a una alucinación o sueño. En la estampa de Utamaro *Awabi fishergirl ravished by water-spirits* (en *The song of the Pillow*, 1788) [Fig. 1], la imagen presenta una división horizontal del espacio. En la parte superior, en una roca en medio del agua, una muchacha, de ojos obviamente abiertos —una pescadora con su cesta, vestida sólo con una falda— contempla a una muchacha que, en la parte inferior de la imagen, o sea bajo el agua, es violada por dos demonios acuáticos antropomorfos mientras unos pececitos los rodean. También los ojos de la víctima están abiertos. Espectadora de la violencia es esa figura que pertenece al cuadro del que nosotros somos espectadores.

4 || Tomo los ejemplos de las estampas eróticas japonesas (Shunga) reproducidas en Rawson y en Webb, que cito según los títulos por ellos indicados.



◀ Fig. 1. Utamaro

Para nosotros, como para la pescadora que está a salvo en la tierra, hay un dentro y un fuera del agua, pero los dos niveles conforman una misma experiencia: la de un mundo que supone la posibilidad de esos acontecimientos. A menos que, si el título de la reproducción, "*Fisher girl*", en singular, es fiel (ya se verá el porqué de mi desconfianza hacia estos títulos), se trata de una única muchacha que, fuera del agua, está alucinando su propio temor (o deseo oculto). En ese caso habría un desdoblamiento, pero la representación, de todos modos, no ofrece (o no me ofrece a mí, que no soy ciertamente una experta de arte japonés) indicios de una diferencia en el estatuto de realidad.

En un segundo tipo, el espacio de la fantasía, o el sueño, está circunscripto por algún tipo de marca gráfica diferenciadora, como en *A fantasy*, de Harunobu (fines de 1760). En un cuarto está tendida una mujer con los ojos cerrados. Está vestida, pero el movimiento de sus piernas descubre el sexo [Fig. 2].

Fig. 2. Harunobu ▶



La imagen coincide significativamente —a no ser por algunos detalles de ambientación y la distinta orientación de los personajes— con una estampa de Hokusai (alrededor de 1800; en Hokusai, la contracción de los dedos del pie señala, según la convención, el momento de máximo goce). En los dos casos, de una zona cercana al cuello parte una especie de nubecita dentro de la cual, en la parte superior de la estampa, la imagen se completa placenteramente: las piernas de la dama encierran al amante en el espacio que en la zona del dormitorio fuera de la nubecita aparece como vacío.

Un tercer tipo presenta claramente un solo nivel: el del sueño, y no sabemos quién lo mira, desde qué punto de vista se lo representa. En *The Dream of the Fisherman's Wife* de Hokusai (1820 aproximadamente), lo único que nosotros, destinatarios de la representación, vemos, es la protagonista del sueño dentro del sueño mismo [Fig. 3]. Las criaturas acuáticas están fuera del agua, en una especie de mundo fronterizo, las rocas cubiertas de algas. Se trata de dos pulpos, que se enroscan en el cuerpo desnudo de una bella mujer de cabellera desgreñada y con los ojos cerrados (¿porque duerme? ¿porque se abandona al placer?).



◀ Fig. 3. Hokusai

Esta imagen resulta particularmente inquietante, en cuanto no hay marco que subraye otro nivel de realidad. Allí, cautiva (al parecer satisfecha) de un abrazo monstruoso, la mujer del pescador vive un instante eterno del que ninguna alusión a un espacio diurno señala la posibilidad de despertar y, por lo tanto, de la disolución de lo representado.

Ahora bien, en una exposición londinense me encontré con el original de la estampa de Hokusai que acabo de describir, y que en el libro que había consultado figuraba con ese título, *El sueño de la mujer del pescador*. En la exposición, el cartelito del título

rezaba en cambio *Octopus*, o sea, simplemente, *Pulpo*: ¿dónde van a parar entonces mis elucubraciones sobre el sueño⁵?

Podría sin duda rastrearse una caracterización análoga de la diferencia entre mundo onírico y mundo del durmiente (circunscripción del espacio soñado, contornos esfumados, dimensiones) en el arte occidental. A veces la distinción no es explícita, pero la presencia del lecho, los ojos cerrados, indican o hacen presumir el desnivel. Muchos son los ejemplos, de carácter religioso sobre todo, pero querría señalar aquí al menos un caso que remite al universo literario, la miniatura de Evrard d'Espinques y colaboradores que ilustra el sueño de Ginebra para el manuscrito de *Lancelot du Lac* (1470), también de implicaciones eróticas [Fig. 4]. El texto asegura que se trata de un sueño: "... en ce quelle se dormoit en telle maniere lui / estoit aduis que lancelez estoit leanz / si bien uestuz et si richement atornez / que nul mieulz et estoit si beau que en / tout le monde ne trouuast en sonpareil"⁶.



◀ Fig. 4. *Lancelot du Lac*

Pero si prescindimos del texto, lo único que sugiere la existencia de un sueño es la actitud de Ginebra, yacente y con los ojos cerrados. Sugiere, pero no demuestra: la figura del hombre a los pies de la cama podría ser la de un intruso en carne y hueso, ya que ningún elemento visual diferencia la representación de la mujer que duerme y el objeto de su sueño.

5 || Exposición *Seduced: Art and Sex from Antiquity to Now*, Barbican Art Gallery, Londres, 12 /10/ 2007- 27/01/ 2008). Ese es también el título (*Piovra*) en Calza, Ed., *Hokusai* 469.

6 || Bibliothèque Nationale, MS Français 115, fol. 446rb1-14 miniatura. Agradezco a Massimiliano Gaggero que a mi pedido consultó el manuscrito y transcribió el texto. La imagen está reproducida en la rica documentación iconográfica de Damiani a cuyo trabajo remito para una visión más amplia del fenómeno en el arte occidental; véase además Kibédi Varga.

Otra representación pasible de muchas disquisiciones la provee una litografía francesa anónima de 1830, *Le cauchemar*, ciertamente inspirada en el famoso cuadro de Johann Heinrich Füssli del mismo título, del que existen dos versiones: *Nightmare*, 1781 [Fig. 5] y *Nachtmahr*, 1793 [Fig. 6]. En el cuadro, una especie de monstruo está acucillado sobre el tórax de una mujer cuya cabeza y brazos, en una torsión por demás innatural, cuelgan del canapé, mientras de un cortinado emerge una cabeza equina⁷.



◀ Fig. 5. *Nightmare*



Fig. 6. *Nachtmahr* ▶

⁷ || *Nightmare* se conserva en el Institute of Fine Arts, Detroit; *Nachtmahr* en el Goethemuseum, Frankfurt: una versión notablemente más dramática, tanto por la postura como por los rasgos animalescos del monstruo y el color cadavérico de la durmiente.

La litografía, por el contrario, representa una pacífica escena de interior con una mujer suavemente reclinada en un diván junto a una ventana por la que asoma la luna. Nada más [Fig. 7].



◀ Fig. 7. *Le cauchemar*

Solamente al iluminarla desde atrás se manifiesta en la litografía la silueta del monstruo de la pesadilla, instalado sobre los senos de la mujer, con una garra extendida hacia su cara [Fig. 8].

25

Fig. 8. *Le cauchemar bis* ▶



Me parece interesante destacar cómo, en este caso, ese revés oscuro de la realidad sólo se descubre gracias a un juego óptico en el que el papel determinante está asignado a luz: cuántas implicaciones simbólicas en un procedimiento tan elemental⁸...

Valdría la pena dedicar en esta perspectiva un análisis detallado al caso de Grete Stern, la fotógrafa que para la revista argentina *Idilio*, entre 1948 y 1951, ilustró con fotomontajes, del número 1 al 140, los sueños que las lectoras contaban en sus cartas. Las

8 || Imagen reproducida en Mannoni, Nekes y Warner, Eds., donde puede verse además el efecto análogo que se obtiene con un *Thaumatrope*: un círculo de cartón que en una de sus caras presenta a la muchacha, en la otra al monstruo de la pesadilla. Al hacerlo girar velozmente, las imágenes se superponen.

imágenes identifican el núcleo perturbante del relato, a las que el experto de la revista a quien estaban dirigidas las cartas daba un título y una interpretación clara y unívoca. Podemos suponer que se trata de sueños auténticos contados por lectoras auténticas, aunque sabemos que a veces las cartas de lectores son obra de la redacción de los periódicos. Por más que así fuera, queda en pie la fuerza evocativa de estos fotomontajes, que obtienen una calidad onírica de la imagen a través de procedimientos de clara matriz surrealista: desdoblamientos [Fig. 9]; yuxtaposiciones (una cabeza de reptil que transforma un tren en una aterradora serpiente marina) [Fig. 10]; desproporciones (una mujer que se asoma desde el interior de una boca apoyándose en los dientes como si se tratara de un balcón) [Fig. 11]. Y fragmentaciones, difuminados, superposiciones, que el uso del blanco y negro exalta dramáticamente⁹.

Fig. 9. G. Stern nº 17 ►



◀ Fig 10. G. Stern nº 40

Fig. 11. G. Stern nº 89 ►



9 || El nombre del experto, Prof. Richard Rest, era el pseudónimo de dos docentes universitarios que desempeñaron un importante papel en la sociología y la psicología en Argentina, Gino Germani y Enrique Butelman. Al respecto véase de Seta y Arestizábal, Eds.

Naturalmente, el estatismo de este tipo de imágenes puede resolverse continuando la secuencia en otras imágenes separadas, como sucede por ejemplo en la historieta de Dylan Dog ya citada. La naturaleza onírica de los hechos se expresa aquí a través de la insistente oblicuidad del trazado o las perspectivas inusitadas (128) [Fig. 12], la exasperación de los contrastes, la incongruencia de la distribución entre luz y sombra (59) [Fig. 13], astucia compositiva tal vez deudora del cuadro de Magritte *L'empire des lumières* (1954), en cuya parte superior campea un cielo azul, diurno y cristalino, mientras que debajo de la copa de los árboles que delimitan la parte inferior es de noche y sólo la luz de un farol rompe la oscuridad.



◀ Fig. 12. Dylan Dog

Fig. 13. Dylan Dog



En lo que respecta a la narración cinematográfica, creo que un comentario del narrador de la novela de Bolaño *Monsieur Pain* sobre una película puede ejemplificar con irónica elocuencia el riesgo de estereotipación que corre todo procedimiento tendiente a caracterizar, según esquemas reconocibles demasiado fácilmente, el mundo onírico:

En el fotograma siguiente es Michel quien cierra los ojos (Michel es el actor principal cuya foto aparece en los carteles) y las escenas ulteriores transcurren como dentro de un remolino, lo que lleva a suponer que está soñando (57)¹⁰.

10 || Como mecanismos recurrentes de la representación de la dimensión onírica en el cine, Lebrat señala, en referencia al "Cine visionario" de la vanguardia norteamericana, "un mundo fluido y virtual de libres asociaciones y de elipses temporales" (*Meshes of the Afternoon* de Maya Deren, 1943), (8); liberación de la "causalidad narrativa" (*Rose Hobart* de Joseph Cornell, 1936-39), (18); "trama granulosa 'pointilliste'", modificación de la percepción temporal mediante

En todos estos casos —miniaturas medievales, estampas japonesas, fotomontajes, films, etc.— el soñante es siempre un personaje que forma parte del mundo onírico representado. Pero, ¿cómo analizar las imágenes carentes de la representación del sujeto? ¿Cómo puedo saber quién sufre o goza lo que está sucediendo dentro del sueño? ¿Quién contempla, por ejemplo, ese paisaje marino de Antonio Berni del que, sin detenerme en las imágenes (una escollera, un artefacto desproporcionado que se inserta en el parapeto de una terraza, etc.) sólo quiero evocar el título: *La siesta y su sueño* (1932) [Fig. 14]? ¿Hay acaso alguien que sueña eso a la hora de la siesta? ¿Se trata, parafraseando a Borges, de "un sueño que no sabemos si habitó en soñador alguno" ("Una vindicación del falso Basílides" 53) ¿O es la siesta quien, como la lechuga de Sebald, sueña?



◀ 14. Berni

Este tipo de representaciones visuales que se preocupan por establecer fronteras —o, por el contrario, abolirlas— entre el sueño y la vigilia, nos lleva a precisar nuestras preguntas: ¿de qué modo se entraman, o cómo se encajan estas dos facetas de la realidad en la literatura y, más específicamente, en la literatura fantástica?

1.4. Sueños y literatura

Así como nosotros soñamos, también sueñan los personajes. Todos hemos leído sea textos realistas sea textos fantásticos en los que alguien sueña y ese alguien, o el narrador, cuenta el sueño. ¿Son *verdaderos* los sueños que transcribe un psicoanalista y *falsos* los que se narran en una obra de ficción? ¿Y si el paciente fuera un mentiroso? ¿Cómo distinguir el relato de un sueño *verdadero* de uno *falso* y de uno *ficcional*? ¿Y el sueño falso en un texto de ficción? Porque, desde la perspectiva de la ficción, también los sueños *literarios* son verdaderos, si en ese mundo ficcional es verdad que el

el "ralenti" y de la escala mediante "primeros planos sobre detalles ocultos" (*Tom, Tom The Piper's Son* de Ken Jacobs, 1967-1971), (21).

personaje los ha soñado. No seremos tan mezquinos como para pensar que se trata de proyecciones del autor y basta...

En un pasaje del clásico chino *Historia oficial de los Tres Reinos* dedicado a medicina y adivinación se lee esta historia:

Un señor le preguntó a Zhou Xuan:

—Esta noche he visto en sueños un perro de paja. ¿Cómo interpretar este sueño?

Zhou Xuan respondió:

—Dentro de poco te ofrecerán un excelente almuerzo.

Ni bien salió, fue invitado a participar en un banquete.

Volvió otro día y preguntó:

—Esta noche he vuelto a soñar lo mismo y he visto el perro de paja.

¿Qué significa?

—Te caerás del carro y te romperás una pierna (Santangelo 12).

Efectivamente, así sucede, y también se realiza la previsión la tercera vez que el mismo sueño se presenta: un incendio destruirá la casa. Pero entonces el hombre confiesa a Zhou Xuan que no ha tenido esos sueños: los ha inventado, pues quería sólo ponerlo a prueba. ¿Por qué, entonces, la profecía se ha cumplido?

—Es porque han sido los espíritus quienes te han empujado a hablar —dijo Zhou—, de modo que no hay ninguna diferencia con un verdadero sueño (Santangelo 13).¹¹

Aquí el relato del sueño constituye la totalidad de lo narrado, que se cierra con esa explicación, a la que se agrega un comentario sobre las diferencias de significado para una misma imagen. El sentido de la narración se agota en esas explicaciones: el "sueño del perro de paja", un objeto ritual, forma parte de un texto científico sobre los sueños, y se da por sentado, por lo tanto, que sea verdadera la escena en que se cuenta un sueño falso.

Dai Sijie, en su novela *El complejo de Di* (*Le complexe de Di*, 2003), retoma la misma historia, transformándola en un episodio dentro de una serie más amplia. El protagonista, Muo, después de haber estudiado en París, donde sigue con entusiasmo las teorías freudianas y lacanianas, vuelve a China con la intención de trabajar como psicoanalista. Tiene su primera experiencia en el mercado de las camareras, donde la directora, la tremenda signora Wang, antes de autorizarlo a ejercer su profesión lo somete a una prueba, contándole sus propios sueños sobre un perro de paja. Como en el relato tradicional, en la interpretación de Muo el "perro de paja" primero anuncia el banquete, después el accidente que causará una renguera. Efectivamente, las previsiones se realizan sin tardar. Tal vez un efecto psicológico de "contrasugestión",

11 || Tal vez no sea inútil advertir que la insistencia de ejemplos orientales en estas reflexiones no corresponde a una competencia específica de mi parte, sino más bien a una curiosidad —o una fascinación.

reconoce Muo, sin hacerse ilusiones sobre sus capacidades en las artes predictivas. Pero poco después nuestro psicoanalista recibe una carta en la que la señora Wang le confiesa que nunca soñó tales sueños, los inventó para ayudarlo a superar la prueba, porque se ha enamorado de él.

Un lector informado reconocerá ese reenvío intertextual. También Muo, el personaje, debería ser, por razones culturales, un lector informado, y reconocer en los sueños de la señora Wang una invención, o mejor dicho una cita. A nosotros, lectores, el texto nos ofrece el relato de un sueño que se origina no en el personaje que pretende haberlo soñado sino en otro texto: ¿es verosímil en el personaje de la señora Wang esa lectura? ¿Es verosímil, por el contrario, la ignorancia de Muo? ¿Cómo analizar este sistema de referencias, a más de la función de ese relato como apertura para un proseguimiento de la acción en otras direcciones, y a más de la carga cómica que introduce?

2. ...Y el relato fantástico

2.1. Urdimbres, tramas, mallas

Estaríamos aquí, una vez más, frente al problema de la clasificación. Para responder a estas preguntas podríamos recurrir a innumerables tipologías —el problema de la clasificación en el ámbito de los sueños es antiguo y perennemente renovado.

En el siglo II d. C. Artemidoro distingue, aparte de los sueños que se refieren al pasado o que son puras ilusiones, los sueños oraculares, las visiones o los enigmáticos (según den instrucciones de comportamiento, revelen un hecho por venir o se presenten como una adivinanza que requiere un desciframiento)... Para el clásico confuciano analizado por Santangelo *Ritos de Zhou*, los sueños pueden ser "sueños verdaderos" (cuando la mente está tranquila), de amor o de nostalgia, con los ojos abiertos, felices, de miedo; para otro antiguo manual chino, el *Ermitaño*, los sueños se clasifican en: directos, simbólicos, concentrados, evocativos, de primavera, producidos por el entorno, por las enfermedades... En Italia los repertorios tradicionales publicados bajo el título de *La smorfia*, tan minuciosos como los manuales chinos, clasifican los motivos del sueño estableciendo precisas correspondencias con los números a jugar en la lotería... Siguiendo en cambio determinadas prácticas psicoanalíticas, podría identificarse en los sueños —considerados como puerta magna de acceso al inconsciente— la manifestación de un trauma o bien el enmascaramiento de un deseo (véase por ejemplo Amati Mehler)... Y una categoría hasta ahora inédita es la que descubre Azar Nafisi en *Reading Lolita in Teheran* (2003):

El hijo de unos amigos suyos, cuando tenía diez años, había despertado a los padres para contarles, aterrorizado, que había tenido "un sueño ilegal". Estaba en una playa donde había hombres y mujeres que se besaban, y no sabía qué hacer. Seguía repitiendo que tenía sueños ilegales (65-66).

En estos planteos, como resulta evidente, aun dentro de un mismo sistema los criterios clasificatorios varían de las causas, a la utilidad, al contenido. No es ese, de todos modos, el objeto de mi indagación, dirigida más bien a identificar, por una parte, el papel de los sueños en la constitución de la realidad del relato; por otra, los instrumentos adecuados para llevar a cabo esta indagación.

Cuando más arriba me he referido al entramado o al encaje de esas dos facetas de la realidad —sueño y vigilia— en la literatura fantástica, no tenía presentes todas las implicaciones de las metáforas que estaba utilizando, ni me había detenido especialmente a reflexionar en que, cuando hablamos de 'texto', también estamos usando una metáfora, por más que al lexicalizarse haya perdido su sugestión de imagen. En nuestros días, como anota Raúl Dorra, "es casi un rasgo de erudición advertir que debajo del *texto* está el *textus*, esto es, el tejido" (191, cursiva del autor). Las metáforas textiles —tejido, trama, urdimbre— tienen pues un lugar legítimo en nuestro léxico crítico, aunque a veces las usemos con demasiada soltura. El primer título que se me había ocurrido para estas reflexiones era, justamente, "Los sueños en el tejido narrativo".

Siguiendo las definiciones del *Diccionario de uso del español* de María Moliner, de los dos conjuntos de hilos que forman el tejido, 'urdimbre' es el conjunto de hilos que se colocan en el telar, paralelos unos a otros, para pasar por ellos la trama y formar el tejido (en el tejido ya hecho son los que están en sentido longitudinal). 'Trama', a su vez, indica los hilos que van en el sentido del ancho (o sea los que en el telar corren horizontalmente). Con esas definiciones rondándome, pensé entonces que un título más preciso para mis aproximaciones podía ser "La trama de los sueños en la urdimbre narrativa". Después consideré que tal vez, en otros relatos, el sueño fuera en cambio la urdimbre, o sea el hecho sobre el que se entrama el sentido y la dirección de lo que se narra —de lo que las palabras tejen.

Y ese habría sido mi planteo, si entre tanto no hubiera descubierto otra metáfora textil, la del 'encaje', indicada por Luisa Ruiz Moreno y María Luisa Solís Zepeda en *Encajes discursivos. Estudios semióticos* (2008). La metáfora del encaje, en la propuesta de estas investigadoras, remite a la doble acepción de la palabra en la lengua española: para el diccionario de María Moliner, tipo particular de textil constituido por un reticulado que presenta plenos y vacíos, "formando dibujos"; acción y efecto de encajar, es decir "meter

una cosa o una parte de ella en un hueco de otra en la que queda ajustada".

Creo que, considerando esa doble acepción, se trata de una metáfora indudablemente productiva. Sin pretender explorar a fondo sus posibilidades, y permitiéndome atajos y desvíos, querría compartir algunas reflexiones que espero hagan por lo menos entrever (como corresponde cuando de encajes se trata) su potencial heurístico en referencia al campo literario que nos interesa.

Ruiz Moreno, entre las observaciones especialmente sugerentes en esta perspectiva, recuerda que la particularidad del encaje reside en que no se origina en el entrecruzamiento perpendicular de los hilos de la trama con los de la urdimbre, sino que es una malla. El encaje, en efecto, desarrolla sus figuras limitándose sea a un solo hilo que va enganchándose en sí mismo, sea a conjuntos de hilos que se enganchan unos en otros según trazados que rehúyen la perpendicularidad¹². Como resultado de la técnica que lo genera, la superficie del encaje, a diferencia de la tela —regular y homogénea— presenta irregularidades, y en especial oquedades. Desde este punto de vista, el 'hueco' es lo contrario del 'agujero': no una carencia, un desgarré, una rotura, sino un presupuesto de la totalidad.

Resulta fácilmente intuible, en ese juego de ocultar y exhibir, aparecer y disimular, cubrir y hacer ver, en el que la mirada del espectador recibe estímulos de distinto orden, la analogía con el proceso de una lectura participativa, y sobre todo con el modo de encarar los vacíos de la narración en la literatura fantástica:

En efecto, si pensamos en el *encaje*, del tipo que sea, lo primero que se nos presenta es ese *hueco* que no es un *agujero* y por el que la mirada puede o no atravesar, desarraigo de los hilos que se incorporan finalmente en otra parte y que puede o no hacer ver lo que está en su fondo porque puede o no tener fondo ni por lo tanto nada sobre él o sugerir simplemente otro lado de la realidad, otro aspecto de las cosas o la perenne posibilidad del vacío. [...] En consecuencia, el *hueco* hace del *encaje* no sólo una superficie que muestra y oculta a la vista lo que está del otro lado, es decir la veladura, la redecilla, sino también una textura que otorga a la suma de los sentidos la promesa (¿amenaza?) del advenimiento de lo que está, aunque próximo, en el más allá (Ruiz Moreno, 39-40, cursiva del autor).

Aquí, como en la otra acepción de 'encaje' —un ajuste sin residuo entre dos o más elementos— la presencia de la oquedad es funcional a la existencia del sentido: se trata de un elemento constitutivo, creado intencionalmente para dar forma y permitir inclusiones.

12 || Para una descripción detallada de la técnica del ganchillo y del bolillo en esta perspectiva, véase Catrino Imboden (135-137).

La superficie del encaje, irregular y dotada de profundidad, es comparable, según Ruiz Moreno, a ciertos fenómenos discursivos

donde en una sola superficie textual no compacta se hacen presentes —sin fusionarse pero haciendo semiosis— dos o más manifestaciones de procesos de significación diferentes y distintos, o bien, la impronta de dos o más sustancias semióticas heterogéneas (17).

Las realidades en colisión que constituyen el nivel semántico del relato fantástico me parecen susceptibles de una lectura a partir de propuestas como la que acabo de citar¹³. Así fue que mi pregunta inicial sobre la posibilidad de leer la presencia y la función de lo onírico en el texto a partir de las metáforas de la trama o de la urdimbre comenzó a derivar hacia: ¿puede leerse el sueño en el texto fantástico como componente de un encaje? Es claro que no estoy preconizando una sustitución de metáforas, sino una integración. Se trata (aunque las metáforas que voy a emplear ahora no admiten ser hilvanadas) de agregar un arma más a nuestro arsenal metodológico.

2.2. Los sueños y su realidad

Partiendo pues de la consideración etimológica de un texto en su naturaleza de tejido, se puede proponer una clasificación basada en otros parámetros. Como muestreo, elegí relatos en los que la relación entre sueño y mundo de la vigilia constituye la totalidad de lo narrado. Tomando en consideración el solo nivel semántico, un primer grupo estaría constituido por aquellos relatos en los que sueño y vigilia se encuentran en un mismo nivel, desempeñando una función análoga a la de la trama y la urdimbre que, al entretjerse perpendicularmente, forman una única superficie, compacta y de densidad regular: a la realidad se atribuye un estatuto homogéneo, del que sueño y vigilia forman parte por igual. En el segundo grupo, en cambio, puede distinguirse por lo menos un doble nivel de realidad, que se manifiesta en el texto a la manera de un encaje: plenos y oquedades dejan entrever un fondo, constituido por una materia de otra clase.

Un ejemplo del primer grupo podría señalarse en un cuento tradicional del que existen muchas versiones, y que cito según se cuenta en la noche 351 de *Las mil y una noches*. Un hombre abandona su ciudad, El Cairo, pues un sueño le ha anunciado que en Persia le esperan grandes riquezas. Allí, sin embargo, por una serie de circunstancias adversas termina encarcelado. Se lamenta con su carcelero, explicándole la razón de su viaje, y este lo deja en libertad burlándose de quien cree en los sueños: él, por ejemplo, ha soñado varias veces con un tesoro enterrado en una casa en El

13 || Sobre el nivel semántico del relato fantástico en tanto trasgresión de fronteras entre distintos niveles de realidad, remito a Campra, "Lo fantástico".

Cairo que describe minuciosamente. El viajero reconoce su propia casa, regresa... y desentierra el tesoro.

En presupuestos más complejos se asienta la homogeneidad de *Cuaderno Imaginario* (1996) de José Miguel Oviedo, donde anotaciones oníricas y hechos de la vida diurna se entretejen tan estrechamente que es imposible distinguirlos. Creemos estar leyendo un hecho de la vida *real* hasta que, unas líneas más allá, el personaje despierta, y descubrimos entonces que se trataba de un sueño. Pero también sucede lo contrario, ya que la materia de la vida onírica y de la vida diurna es la misma, igualmente monótona y anodina. Urdimbre y trama se vuelven intercambiables gracias a la desoladora reiteración de conferencias, hoteles, encuentros con colegas, redacción de artículos, interminables reuniones universitarias, embotellamientos. Es precisamente eso lo que la narración quiere subrayar, sugiere la "Nota del autor":

Pero no hay transcripción verbal de la ocurrencia onírica que no la transfigure en una distinta clase de ficción: ficción de otra ficción en la que el sueño original quizá se anule. [...]. Así, el mismo proceso creador me enseñó que podía tratar esas dos series como si fuesen una sola: el sueño y la realidad convertidos en una misma dimensión ficticia, un espacio imaginario continuo, sin bordes ni fisuras (8-9).

Recordando las definiciones del diccionario, se podría ir más allá en la lectura de estos dos relatos. En el primero, el mundo diurno constituye la urdimbre, sobre la que el sueño entreteje la trama; en el segundo se trata más bien de inesperadas y repetidas inversiones en el sentido en que corren los hilos, pero en ambos casos el resultado es una única superficie homogénea.

Una descripción en estos términos es aplicable también a relatos que, en apariencia, se sitúan en un extremo opuesto, como "Les trous du masque" (1885) de Jean Lorrain. Para participar en un baile de disfraz, el narrador debe seguir escrupulosamente las indicaciones sobre la vestimenta que le han impartido (antifaz negro, tipo de calzado, medias de seda negra...). Un amigo enmascarado, del que no reconoce la voz, lo conduce a una iglesia desafectada. Allí se encuentran ya otros invitados de inquietante presencia. Levanta la máscara de uno de ellos y detrás no hay nada. Aterrorizado, se dirige hacia un espejo, se quita el antifaz... y el alarido que da al ver el vacío lo despierta. La totalidad del relato es pues el relato de un sueño, presumiblemente provocado por el éter e interrumpido por el despertar, que transforma lo inexplicable en una fantasía.

A pesar de las diferencias, del mismo modo que en *Las mil y una noches* o en *Cuaderno imaginario*, en los que la realidad acepta sin escándalo la inclusión de los sueños, también "Les trous du masque" exhibe una superficie compacta, la de la vigilia, en la que el sueño se limita a un mínimo desgarrón sin consecuencias en

una tela uniforme (si se quiere, el "agujero" —*trou*— del título). En la medida en que sea lo "real maravilloso", la fábula o el cuento de hadas, sea la reducción de lo fantástico a una patología postulan un mundo compacto, podemos considerar los casos citados como distintas variedades de textos realistas.

En el segundo grupo propuesto al comienzo de este apartado, la concomitancia de sueño y vigilia tiene por el contrario un carácter conflictivo que constituye el núcleo dinámico del relato, en tanto se trata de una superposición inestable y no prevista por el sistema de realidad del texto. Son estos los relatos que llamamos "fantásticos", para los cuales la metáfora del encaje puede ofrecer nuevas perspectivas de acercamiento. De las distintas posibilidades de concomitancia de lo onírico y lo diurno, encuentro particularmente significativas las historias que cuestionan la distinción entre estos dos mundos, postulando trasiegos, deslizamientos, entrevisiones que vuelven fluctuantes los bordes (recordemos que se trata, como veíamos más arriba, de una malla) y dejan a veces, como testimonio de esta fluctuación, algún objeto de un mundo en el otro. Se trata —espero— de sueños exclusivamente literarios, de los que Borges ha señalado el arquetipo en el "sueño de la rosa" de Coleridge. Borges lo cuenta con estas palabras:

Si un hombre soñara que atraviesa el paraíso y si en el paraíso le fuera entregada una rosa y si al despertar se encontrara con esa rosa en la mano, entonces ¿qué? (Entrevista en Vásquez, 132)¹⁴.

El cuento de Borges "Las hojas del ciprés" (1985) puede ser leído como una versión más detallada del mismo proceso, pero en la dirección contraria. Por la voz del protagonista nos enteramos que una noche, en mitad de una pesadilla —que no recuerda, pero en la que había un jardín— un hombre, su único enemigo, lo ha despertado para conducirlo a un lugar donde será ajusticiado. El condenado se lleva, como recuerdo de su casa, o como talismán, un volumen de las obras de Emerson. El viaje hacia el lugar de la ejecución se realiza en una carroza silenciosa, a la luz de la luna, en un aire inmóvil, por una calle sin encrucijadas donde, en una torre, el protagonista ve un reloj sin números ni agujas. Llegan a una especie de jardín, y el hombre le ordena que se acueste en el pasto. Encima de él ve las hojas del ciprés, y la aventura encuentra su final:

Eran iguales, rígidas y lustrosas y de materia muerta. En cada una había un monograma. Sentí asco y alivio. Supe que un gran esfuerzo podía salvarme. Salvarme y acaso perderlo, ya que, habitado por el

14 || En *Bestiaria vida* (2008), Cecilia Eudave da una ulterior vuelta de tuerca al mecanismo. Según el esquema canónico, el objeto soñado (un fragmento de pergamino) persiste en la vigilia, pero en este caso la prueba no es definitiva, pues casi inmediatamente la protagonista lo pierde (69-70).

odio, no se había fijado en el reloj ni en las monstruosas ramas. Solté mi talismán y apreté el pasto con las dos manos. Vi por primera y última vez el fulgor del acero. Me desperté; mi mano izquierda tocaba la pared de mi cuarto.

Que pesadilla rara, pensé, y no tardé en hundirme en el sueño. Al día siguiente descubrí que en el anaquel había un hueco; faltaba el libro de Emerson, que se había quedado en el sueño. A los diez días me dijeron que mi enemigo había salido de su casa una noche y que no había regresado. Nunca regresará. Encerrado en mi pesadilla, seguirá descubriendo con horror, bajo la luna que no vi, la ciudad de relojes en blanco, de árboles falsos que no pueden crecer y nadie sabe qué otras cosas (70).

Obviamente, flores y árboles tan paradigmáticos corren el riesgo de transformarse en estereotipos, y no todos salvan el escollo con la astucia de Borges. En "La esquina del sueño" (1973) de Inés Malinow, un personaje pregunta. "Mis sueños se materializan con frecuencia. ¿Es eso común?" (471). Yo diría que, en cierto tipo de literatura fantástica adocenada, sí. Es precisamente ese desgaste, que reduce lo inquietante a mecánico juego verbal, el objeto de la denuncia que, con la eficacia feroz de la parodia, Raúl Brasca propone en "Bricolaje":

36

Un soñador se sueña frente al espejo de su cuarto examinando una moneda antigua. Despierta y encuentra la moneda en su cama. La toma entre sus dedos, la levanta, la mira con sorpresa y mira hacia el espejo. Ve su imagen pero el reflejo de su mano no muestra la moneda. [...] Por la angustia que lo posee, típica de las peores pesadillas, el soñador cree que sólo ha soñado que despertó. [...] Es fácil ver que la situación anterior puede rendir, por lo menos, tres microcuentos del tipo anverso-reverso más un número considerable de combinaciones, una de las cuales es la narrada. Por otra parte, si el soñador fuera Ulises, la moneda cualquier fórmula con dos posibilidades, y el espejo un límite genérico entre mundos paralelos, el rendimiento sería mayor y podría obtenerse una muestra bastante representativa de lo que es la microficción estándar (105-106).

"La noche boca arriba" (1964) de Julio Cortázar potencia el esquema elemental del deslizamiento 'encajándolo' en una serie que se detiene allí donde el retorno no es posible. Un hombre que ha sufrido un accidente en su moto está ahora internado en un hospital, lo llevan a la sala de operaciones, y tiene un sueño:

Como sueño era curioso porque estaba lleno de olores y él nunca soñaba olores. [...] Pero el olor cesó, y en cambio vino una fragancia compuesta y oscura como la noche en que se movía huyendo de los aztecas. Y todo era tan natural, tenía que huir de los aztecas que andaban a caza de hombre (171-172).

Con un salto desesperado que casi lo hace caer de la cama, se despierta en el cuarto del hospital. A partir de ese momento, cada vez que se duerme sueña que se encuentra en el México

antiguo, perseguido por los aztecas en busca de víctimas para sus sacrificios rituales, y cada vez que se despierta ve a su alrededor el cuarto. Pero la pesadilla continúa, en una progresión angustiosa, a partir del punto en que se había interrumpido la vez anterior: es capturado, encerrado en una prisión subterránea, arrastrado al altar del sacrificio. La ubicación de un mundo y otro va haciéndose incierta, ya no basta abrir los ojos para regresar "a la noche del hospital, al alto cielo raso dulce, a la sombra blanda que lo rodeaba" (178). Al despertar por última vez,

... vio la figura ensangrentada del sacrificador que venía hacia él con el cuchillo de piedra en la mano. Alcanzó a cerrar otra vez los párpados, aunque ahora sabía que no iba a despertarse, que estaba despierto, que el sueño maravilloso había sido el otro, maravilloso como todos los sueños (179).

Si en mis estudios anteriores sobre este texto de Cortázar he hablado de alternancia, ahora pienso que una palabra más adecuada sería la de coexistencia. El fondo está siempre allí, debajo del encaje, aunque a veces sus plenos lo ocultan, mientras, más allá, una oquedad lo revela. La temporalidad no es la que lleva del siglo XV al XX, sino la de la aventura del personaje: sueño y vigilia (o sueño y sueño, o vigilia y vigilia), coexisten en una malla donde no siempre personaje y lector aciertan a orientarse. El sueño es una realidad paralela permanente, entrevista por detrás del encaje que dibuja la vigilia... a menos que se trate de la superposición contraria.

En esta perspectiva, preguntas recurrentes en la crítica, como: ¿se trata de una alucinación provocada por la anestesia, o de una verdadera sustitución de la vigilia por el sueño? pasan a segundo plano. O bien, si se quiere, encuentran respuestas laterales. De allí, creo, la importancia de la mirada que, en este y otros relatos de estructura análoga, se detiene tanto en la superficie que cubre como en la superficie cubierta: "vio que eran las nueve menos diez" (169); "vio que la mujer parada en la esquina se lanzaba a la calzada" (169-170); "Vio llegar un carrito blanco" (173); "como estar viendo una película aburrida" (173); "con la primera luz del día iba a verla otra vez" (174); "vio las antorchas" (175); "se vio otra vez saliendo del hotel" (175); "un desmayo o lo que fuera no le dejaba ver nada" (176); etc., etc.

2.3. ¿Dónde despertar?

Por eso pienso que ciertas historias, aparentemente más complejas, cifran su complejidad simplemente en la acumulación del procedimiento (que, entre otras metáforas, suele describirse como una construcción "en cajas chinas"). En *Cyberiade* (1965) de Stanislaw Lem, los enemigos del rey Zipperio deciden eliminarlo

con la complicidad de Subtilio, un cibermédico experto en ingeniería mental. Entre las invenciones de Subtilio para eliminar a Zipperio explotando su concupiscencia, se cuentan tres enormes armarios:

Cada uno [...] contenía una gran cerebro electrónico lleno de sueños: sueños que se soñaban solos, sin necesidad de un soñador que los soñara (233).

Al conectarse, explica el doctor Subtilio, cesa la diferencia entre sueño y realidad. Ah, las clasificaciones de la materia de los sueños: aquí se puede elegir entre sueños de guerra, sueños con castillos y princesas, "Los placeres del óctuple abrazo de Paulina Otomana, La primera noche de la Princesa Inefabella, Higos sin hojas y otros frutos prohibidos, sueños de gatos, de sedas y encaje, de lo que te dije..." (249). El lujurioso Zipperio, naturalmente, elige un sueño que contiene la esencia de la femineidad más extrema, "Monna Lisa o el Laberinto de la Dulzura Infinita", y así es como cae sin remedio en la trampa tendida por sus enemigos:

... en ese sueño dentro de un sueño se encontró de nuevo en la galería del palacio [...], y así, con irritación, puso el enchufe y entró en el sueño siguiente [...] e iba de un rincón al otro, buscando una abertura en el sueño, pero sin encontrarla [...] y cuando quitaba el enchufe del armario, enchufe y armario eran solo un sueño, no la realidad [...] y cuando por fin, aturdido y casi loco, logró de veras abrirse paso hasta la realidad, la confundió con un sueño y volvió a conectar el enchufe en el armario y volvió a sumergirse en el sueño (251-252).

En su peregrinaje delirante a través de sueños que desembocan en otros sueños, en vano soñará el rey que se despierta: ese laberinto carece de salida.

En la aventura de Dylan Dog ya citada, los soñantes del experimento vuelven a encontrarse por una extraña coincidencia después de seis meses. Se enfrentan con situaciones tan extrañas que empiezan a dudar de su realidad pero, al mismo tiempo, de la posibilidad de salir indemnes de esos peligros. Porque, se pregunta Dylan ¿cómo puede uno despertarse, "si ya está despierto?" (80). En un juego canónico de develamientos, el lector descubre sin embargo, junto con los personajes, que ni el tiempo ha pasado ni ellos han despertado: todavía se encuentran dentro del experimento. Más afortunados que Zipperio, el despertar los pondrá a salvo¹⁵.

15 || El cine ha explorado a menudo este esquema de deslizamientos de nivel en nivel. Pienso por ejemplo en *Vanilla sky* de Cameron Crowe (2001), *remake* de *Abre los ojos*, de Alejandro Amenábar (1997), o en *Inception* de Christopher Nolan (2010).

Uno de los sueños de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez —el que realiza José Arcadio Buendía atado a la cama— podría parecer la enésima formulación de ese esquema:

Soñaba que se levantaba de la cama, abría la puerta y pasaba a otro cuarto igual [...]. De ese cuarto pasaba a otro exactamente igual, cuya puerta abría para pasar a otro exactamente igual, y luego a otro exactamente igual, hasta el infinito. Entonces regresaba de cuarto en cuarto, despertando hacia atrás, recorriendo el camino inverso, y encontraba a Prudencio Aguilar en el cuarto de la realidad (124).

Enésima formulación, si no fuera por un pequeño detalle: Prudencio Aguilar ha muerto hace mucho tiempo.

Se trata, de todos modos, sólo de la intensificación del mecanismo que Borges pone magistralmente en función en "Las ruinas circulares" (1944). Un asceta, que a través del sueño ha creado un hombre cuya existencia ilusoria puede ser descubierta sólo gracias a su capacidad de atravesar el fuego sin quemarse, al salir él mismo sin quemarse de un incendio realiza un terrible descubrimiento:

Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo (66).

Esa manifestación del sueño, aunque única, desencadena un vértigo que en las narraciones análogas, por más complicadas que sean, está ausente: la suposición de una espiral que se extiende más allá del libro, englobándonos también a nosotros, lectores, productos del sueño de un más remoto soñador.

Si del sueño de un personaje único (o de un único sueño de varios personajes) se pasa al plano de la multiplicidad, se hacen posibles historias como la que se lee en una novela china del siglo XVI, *Hsi yu chi* (*La péréggrination vers l'Ouest*). El emperador sueña que un dragón le pide ayuda, pues un adivino le ha comunicado que, como castigo por ciertas fechorías, al día siguiente, a mediodía, el ministro Wei Chêng lo matará. El emperador promete al dragón que lo salvará y al despertarse, decidido a cumplir su promesa, convoca al ministro para jugar al ajedrez y así mantenerlo bajo su vigilancia. Tanto se prolonga el juego que el ministro, cansado, se queda dormido sobre el tablero. Comprensivo, el emperador lo deja descansar y cuando Wei Chêng finalmente despierta le propone otro partido:

Estaban disponiendo las piezas, cuando entraron dos capitanes que traían la cabeza chorreando sangre de un dragón [...] —¿De dónde viene esto?— exclamaron al unísono Wei Chêng y el Emperador. —Cayó de las nubes, al sur de la Galería de los Mil Peldaños [...]. —¿Qué quiere decir todo esto?— preguntó el emperador consternado,

dirigiéndose a Wei Chêng. —Es el dragón que acabo de matar en sueños hace un momento— dijo el ministro (Wu Ch'êng-ên, *La péregrination vers l'Ouest*, vol. I 181).

Ciertamente, reflexionando en la segunda acepción de 'encaje', se podría poner en evidencia el ajuste perfecto de esta serie de niveles oníricos, pero creo que eso haría perder de vista el aspecto de las diferentes profundidades de los niveles, que se dejan percibir en una sola mirada y al mismo tiempo se borran, como si el fondo cubierto (y descubierto) por el encaje consistiera en superficies reflejantes en que las formas se disuelven y se vuelven a formar.

La oscilación, en todos estos relatos, alcanza un punto en el que se interrumpe inapelablemente. Y se interrumpe, como es de suponer, en el "lado malo": el sacrificio de "La noche boca arriba", el definitivo confinamiento del enemigo en la pesadilla de "Las hojas del ciprés" o en el laberinto vertiginoso de *Cyberiade*. Por eso mismo resulta tan sugestiva una historia mínima pero cuya oscilación no se interrumpe, dando como final una eterna suspensión sobre un borde, un eterno juego de escondite del encaje y su fondo seductor. Es lo que sucede en el ejemplo canónico de Chuang Tzu y la mariposa, que Borges transcribe con el fulgor de un arquetipo:

Todo esto lo había dicho ya, de una manera más lacónica y más maravillosa, un místico chino del siglo V antes de nuestra era, Chuang Tzú. Aquí no voy a resumir, voy a repetir sus palabras tal como las he leído en diversas traducciones occidentales. Dicen así, simplemente: Chuang Tzú soñó que era una mariposa y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser una mariposa o una mariposa que ahora soñaba ser un hombre (*La literatura fantástica* 10).

2.4. De la materia al discurso del sueño

Dos cosas he dejado de lado en este itinerario: el tipo de imagen (en otras palabras, la materia o contenido) en que el sueño se centra, y la forma en que las palabras lo transmiten.

Respecto a las imágenes, es obvio que no hay manual chino, repertorio de la lotería o diccionario simbólico que pueda agotarlas: el sueño dispone de todo lo existente y todo lo imaginable. Pero regresemos al sueño de Chuang Tzu. Se pregunta Borges por qué esa parábola es tan perfecta:

Creo que el arte está en el empleo de la palabra mariposa. Si Chuang Tzú hubiera escrito: Chuang Tzú soñó que era un tigre y no sabía al despertar si era un hombre que había soñado ser un tigre o un tigre que había soñado ser un hombre, la historia perdería toda su fuerza; porque el tigre sugiere velocidad. En cambio la mariposa es frágil como el sueño (*La literatura fantástica* 10).

Un razonamiento análogo podría hacerse sobre el microrrelato de Augusto Monterroso "El dinosaurio" (1959) —"Cuando se despertó, el dinosaurio todavía estaba allí" (67)—, citado toda vez que se discute de brevedad, pero que puede ser tomado también como ejemplo de narración que basa su efecto en una carencia, ya que en ningún momento se cuenta el sueño: sólo un despertar y la perduración de una presencia. ¿Pero si quien sueña fuera el dinosaurio? La sintaxis del relato permite esta hipótesis (análoga a la del sueño de las polillas sebalbianas), en la que lo importante es el "allí". ¿Y si no se tratara de un sueño? Recordemos *The lost World* (1912) de Arthur Conan Doyle, cuyo protagonista va a parar a un aislado rincón de la selva venezolana donde todavía corretean los dinosaurios. Para no hablar del *Jurassic Park* (1990) de Michael Crichton. ¿Y si eso que está allí al despertar fuera un tigre? ¿Y si fuera una mariposa?

Creo que una demostración paradójica de la importancia de estas preguntas en el plano literario se encuentra en el ejercicio irreverente al que Brasca somete las dos historias citadas:

Hace unas horas era una mariposa que revoloteaba sobre la cabeza de un chino dormido. Después me desperté y fui un dinosaurio. ¿Soy un dinosaurio que recuerda haber soñado que era una mariposa sobrevolando a un chino o una mariposa que sueña ahora que es el dinosaurio que lo mira dormir? Chuang Tzu, soñador de este dilema, despierta y constata molesto que el dinosaurio todavía está allí. Intuye las incansables multitudes que repetirán esta pueril solución del bello enigma y lamenta amargamente su inoportuno despertar ("Contrariedad" 101).

Se trata aquí de una especie de encaje intertextual, generador de un híbrido que la crítica considera poco probable, el "fantástico humorístico"¹⁶. Descifrable, como toda intertextualidad, sólo para aquellos que posean sus claves. Es decir, para gente de muchas lecturas...

Pero, como recordaba al principio de estas reflexiones, la existencia del sueño en la vigilia se limita a un relato. Una obviedad en la que, tal vez por eso mismo, no se suele parar mientes: de los sueños en la literatura fantástica —como de cualquier otro sueño— sólo conocemos las palabras elegidas para narrarlos. Por eso quisiera detenerme seguidamente en el encaje discursivo de los sueños, en su estrategia de develamientos fugaces e incompletos, a veces manifiesta, a veces soslayada, como podría destacarse en los textos mencionados hasta ahora¹⁷.

16 || Tal vez sea poco probable, pero no carece de ejemplos, como puede verse en las veintitrés variaciones sobre el sueño de Chuang Tzu que propone Vique. Sobre el traslapamiento de los mecanismos del humorismo y de lo fantástico véase el convincente enfoque de Boccuti.

17 || En "La noche boca arriba", por ejemplo, en correspondencia con la su-

Voy a limitar mi enfoque a la narración del sueño que figura en el título de la novela de Adolfo Bioy Casares *El sueño de los héroes* (1954). Todos están concordes en considerar fantásticos los hechos narrados en esta novela: la crítica, el narrador, los mismos personajes¹⁸. Por la presumible rotura del orden temporal y la suspensión del destino, ya que no por la relevancia cuantitativa del sueño (18 líneas en 178 páginas) ni por su eventual intrusión desestabilizadora en la vigilia. No son estos, como veremos, los planos en colisión. Sin embargo ese sueño, como es previsible ya desde el título, constituye el núcleo significativo del texto.

En una noche de carnaval, junto a un grupo de amigos del barrio, Emilio Gauna vive una aventura de la que conserva sólo recuerdos confusos y envueltos en un aura mágica, como el encuentro en un baile con una mujer enmascarada. Un vidente, el Brujo Taboada, le aconseja que no intente revivir esas noches. Gauna se enamora de la hija de Taboada, Clara, se casa con ella y aunque cada tanto piense en aquellas noches borradas de su memoria, vive feliz y sereno. Taboada muere, Gauna retoma el contacto con el grupo, y en circunstancias análogas recorre, con los mismos amigos, el itinerario de la misteriosa aventura de tres años atrás. Descubre que se trató de una serie de gestos mezquinos, vulgares e inútilmente crueles. También descubre, sin sorpresa, que la máscara que reencuentra en el baile es, ahora como tres años antes, Clara, pero en un cambio de parejas la pierde. Esta vez ni Taboada ni Clara están allí para salvarlo, y Gauna va al encuentro de un destino sólo postergado: morir en un duelo absurdo con uno de los integrantes del grupo. Durante el recorrido nocturno que precede el duelo, Gauna tiene este sueño:

Soñó que llegaba a un salón, iluminado con velas, donde había una mesa redonda, muy grande, a la que estaban sentados los héroes, jugando a la baraja. No se encontraban allí ni Falucho, ni el sargento Cabral, ni nadie que Gauna pudiera identificar. Había unos mozos medio desnudos, no salvajes, tan blancos de cara y de cuerpo que parecían de yeso; le recordaban el Discóbolo, una estatua que hay en el club Platense. Jugaban a la baraja con naipes de tamaño doble y —otra circunstancia notable— de esos que tienen tréboles y corazones. Los jugadores se disputaban el derecho de subir al trono, vale decir, de ocupar el puesto principal y de ser considerado el primero de los héroes. El trono era un asiento como de salón de lustrar, pero más alto y más cómodo. Gauna advirtió que un camino de alfombra roja, como la que había, según es fama, en el Royal,

perposición de realidades, la construcción en quiasmo del extrañamiento transforma en objetos innominables algo que forma parte de lo cotidiano, y viceversa: la moto será "un enorme insecto de metal", los semáforos "luces verdes y rojas que ardían sin llama ni humo" (179), etc. En *La realtà...* he analizado en detalle estos procedimientos, si bien desde otro punto de vista.

18 || He tratado algunos de estos aspectos en "*El sueño de los héroes* de Bioy Casares", que retomo aquí parcialmente desde otra perspectiva.

llevaba directamente hasta el asiento. Cuando procuraba entender todo esto, despertó (159).

¿Qué clase de sueño ha sido ese? Si busco en un repertorio cualquiera, encuentro clasificadas las imágenes 'del cuerpo humano', 'la vestimenta', 'la casa' (Maillant 43, 87, 155): no las de estatuas, cartas de juego o alfombras rojas. Pero no hace falta seguir buscando. Como me advierte el título, y como piensa Gauna en la última secuencia, mientras avanza con su cuchillito en la mano hacia la muerte, se trata de un sueño "de los héroes" (178).

Un pensamiento de Gauna pero, claro está, referido por la voz narrante: este sueño "de los héroes" es tal sólo para la mirada —y el saber— del narrador, no para el personaje. Los únicos héroes que Gauna podría identificar son los de la historia estudiada en la escuela, la única baraja la del truco, los únicos hombres medio desnudos los indios. Y así, el destino de muerte que lo acecha se realizará, dado que —persistiendo en nuestras metáforas textiles— no posee ningún hilo que lo guíe en el laberinto de su propio mundo interior.

Del mismo modo que en el cuento de *Las mil y una noches*, un sueño encierra el destino del protagonista, pero aquí no puede ejercer ninguna función esclarecedora puesto que el origen social de Gauna lo coloca fuera del mundo de la cultura, y a ese mundo ajeno pertenecen las imágenes que su sueño elabora, imposibles de reconocer porque, como indica en dos ocasiones el narrador, Gauna no tiene libros, aparte de una *Historia de los girondinos*, que "respetaba mucho, porque heredó de sus padres" pero que nunca llega a leer (42) y del *Tesoro de la juventud* —resultado de un préstamo—, donde, hojeándolo junto a Clara, descubre con espanto a los dinosaurios "en cuadros que suponían tomados del natural" (100).

Ahora bien, cuando Gauna tiene su sueño, está durmiendo en un corralón donde, entre las cosas acumuladas, hay estatuas que la oscuridad no le ha dejado ver. Al despertar, reconoce en ellas a los personajes del sueño. El dueño del corralón le cuenta que son "Jasón y los héroes que lo acompañaron en sus aventuras" (159). También el Brujo Taboada, aconsejándole que no intente recuperar el recuerdo perdido, le explica que se trata de un sentimiento inevitable: "como Ulises de vuelta en Ítaca, o como Jasón añorando las manzanas de oro" (36). Y el bar del barrio donde se reúne con sus amigos se llama "Los Argonautas"... Pero nada de eso encaja en un tejido homogéneo para Gauna: sin lecturas no hay modo de nombrar el mundo, no hay modo de soñar un sueño propio.

La ajenidad de Gauna al mundo de la cultura, o mejor dicho el juicio que el narrador expresa sobre esa ajenidad, se evidencia en el modo peculiar en que el sueño es narrado por una voz que asume el discurso del protagonista y, a la vez, se distancia de él.

Palabras como "mozos" o "salvajes", la comparación del trono con el asiento "de un salón de lustrar", la falta de acceso a ciertos lugares de lujo implícita en ese "según es fama", la identificación del Discóbolo sólo en tanto que objeto visto "en el Club Platense", actúan como las oquedades del encaje que revelan un fondo perturbador. Con una inflexión benévola —la benevolencia que puede permitirse quien se sabe superior—, a través de estas irregularidades el discurso hace percibir el espacio limitado en que se mueve Gauna, contrapuesto al espacio del narrador. De manera intersticial y subrepticia, la voz narrante encubre y devela los verdaderos planos en colisión que (en los términos de Ruiz Moreno ya citados) en una superficie textual no compacta coexisten sin fusionarse. Aquí no son, como en tanta literatura fantástica, los del sueño y la vigilia, sino los de las clases sociales que implican la presencia o la ausencia de cultura (es decir, de la cultura que el narrador reivindica). Abandonando por un momento las metáforas textiles, se podría hablar, con un préstamo de la lingüística, de una especie de enantiosemia, es decir de la compresencia de dos sentidos contrarios que, en este caso, afloran en las modulaciones de una única voz (Hagège 197).

Todo relato, como sabemos, depende de la voz que lo enuncia, y aquí la voz no es una pura función neutra de transmisión de la historia. Aunque generalmente la omnisciencia está acompañada por la impersonalidad, aceptamos también la existencia de narradores omniscientes caracterizados por las marcas subjetivas de una voz personal (Campra, *Territorios* 91-93). ¿Qué es, en tanto 'persona' (en su etimología de 'máscara') el narrador de *El sueño de los héroes*, sino la entidad dueña del hilo que teje este encaje discursivo —que teje quizá una telaraña? No depende del destino la vida, o más bien la muerte del protagonista, como a lo largo de la novela esa voz nos asegura con insistencia. A menos que aceptemos llamar 'destino' los condicionamientos ejercidos por la sociedad: los responsables últimos de la suerte de Gauna.

A través del distanciamiento y la ironía en el uso del léxico, la palabra del narrador (que tal vez no posea la clave del sueño, pero sí la de la identidad y la meta de los héroes convocados por ese sueño), crea los plenos y las oquedades de un encaje. Asomados a ese otro lado de la realidad, tal como el protagonista vemos y no vemos, prisioneros de la promesa (¿o de la amenaza, como se preguntaba Ruiz Moreno?) de un advenimiento suspendido. Suspendido hasta el momento en que Gauna piensa haber encontrado la clave de su sueño. Es decir, el momento de la muerte:

Se encontró de nuevo en el sueño de los héroes, que inició la noche anterior, en el corralón del rengo Araujo. Comprendió para quién estaba tendido el camino de alfombra roja y avanzó resueltamente (178).

El final residiría pues en la revelación del carácter premonitorio del sueño, que coincide con el desentrañamiento de su sentido: la promesa de la transformación en héroe a través de un acto de coraje que lo haga aceptar por el grupo¹⁹.

El diseño de ese encaje, sin embargo, es mucho más intricado de lo que podemos suponer, y menos evidente su malla. Gracias a su naturaleza omnisciente, el narrador tiene acceso al mundo onírico del protagonista, y es así que el lector se entera de la composición del Olimpo de Gauna: Falucho, el sargento Cabral. ¿Pero, quiénes son estos "héroes"? Gauna, mozo de pocas lecturas, presumiblemente tampoco de niño ha sido muy lector. De otro origen, entonces, es su saber. Si en el fatalismo que circula por el texto a la manera de una corriente subterránea se reconocen sin dificultad las enseñanzas del tango, los paradigmas del heroísmo pueden rastrearse a su vez en cierto tipo de canciones, y precisamente en los himnos patrióticos cantados en la escuela. Se trata (como me recuerda mi propia experiencia escolar, fuente de las citas que siguen) de canciones que hablan, sí, de héroes, pero que —circunstancia notable, si se me permite usurpar una frase del sueño de Gauna— no son ni San Martín ni Belgrano ni Bolívar, es decir, ninguno de los grandes nombres de la gesta de la Independencia, sino figuras que emergen sólo por un instante: el del sacrificio.

En la batalla de San Lorenzo, en Argentina (1813), el general San Martín ha quedado inmovilizado en tierra por su caballo herido. Un español se abalanza sobre él, Cabral se interpone y recibe el golpe destinado a su general. *La marcha de San Lorenzo* (letra de Carlos Benielli, música de Cayetano A. Silva, 1901) celebra así su valentía:

Cabral, soldado heroico,
cubriéndose de gloria
cual precio a la victoria
su vida rinde, haciéndose inmortal.

Un arrojo con el que los granaderos de San Martín "inscriben en la Historia/ su página mejor", asegura la canción.

El "negro Falucho" —Antonio Ruiz, argentino hijo de esclavos— formó parte del ejército libertador durante más de diez años, primero en la campaña de Chile; luego, siguiendo a San Martín, en Perú. En la fortaleza del Callao, en 1824, mientras Falucho está

19 || En esta perspectiva se podrían analizar los otros sueños presentes en el texto: un duelo ("con su cuchillito enfrentaba una rueda de hombres, semi ocultos en un entrecruzado dibujo de sombras; poco a poco, a la luz de la luna, los identificó: eran el doctor y los muchachos. Volvió a despertar", 137) y un sueño de Clara en el que el padre le hace una advertencia ("La tercera noche va a repetirse. Cuida de Emilio", 165), que también adquieren carácter premonitorio.

de guardia, se produce una sublevación entre los soldados. Dice la *Marcha de Falucho* (Rolón Zenón, 1897):

Ruge la mar contra los muros del torreón,
que en el Callao mandó Felipe edificar,
y entre penumbras el perfil se ve cruzar
por la azotea de aquel fuerte una visión.
Es la silueta de Falucho el negro fiel
que está velando por su patrio pabellón
mientras ignora que a muy pocos metros de él
tramando están los de su bando una traición.

Los amotinados arrían la bandera argentina para izar la española, y al rehusarse Falucho a rendirle homenaje, es fusilado por sus propios compañeros.

Falucho y el sargento Cabral son pues los protagonistas de un gesto de generoso coraje, cuya naturaleza es la de un sacrificio dictado por la fidelidad. Fidelidad a una idea de esa patria en ciernes cuya forma, de todos modos, está en manos de otros. Y así es que la inmortalidad prometida a Cabral y a Falucho por las canciones es incierta, como puede comprobarse en el espacio mínimo o nulo que les reservan los libros de historia. Sólo la memoria popular ha conferido al soldado raso Juan Bautista Cabral el grado de sargento, homenaje que no recibió ni siquiera *post mortem*.

Cabría preguntarse entonces, en estos atisbos que nos concede la malla, quién es ese otro, esa imagen de otro dentro de Gauna mismo, a la que Gauna quiere ser fiel y por la que elegirá el sacrificio.

La retórica de plenos y vacíos que hemos identificado diseña, a la manera de un encaje, la múltiple superficie en la que el texto propone su significado como efecto de una ambigüedad. El sueño, o más bien la distinción entre sueño y vigilia, como hemos visto, puede actuar en un relato fantástico en tanto base semántica para la representación de una realidad sin fracturas (por ejemplo en el relato de *Las mil y una noches*), o bien en tanto espacio de choque de dos universos discontinuos (por ejemplo en "La noche boca arriba"). Pero más allá de estas distinciones, es en el discurso, en el inevitable desfasaje del relato respecto a la experiencia onírica y en su dependencia de la voz que lo transmite, donde lo fantástico puede echar raíces y constituirse a la vez como punto de partida de una discusión sobre otros itinerarios hermenéuticos (una línea de lectura posible, por ejemplo, para *El sueño de los héroes*).

A pesar de lo que asevera la frase de César Bruto —el humorista argentino Carlos Warnes— que he elegido como epígrafe para estas reflexiones, no se puede confiar en que los sueños estén "al alcance de todo el mundo" y, sobre todo, que sean una cosa "propriadamente barata". Muy caro paga su sueño Gauna. O más bien, lo que cree su elección. Porque ¿cuál es su libertad? ¿Qué

están apostando esos héroes que juegan a las cartas? ¿Por qué, entre los cuatro signos posibles para describir la baraja de póquer, el narrador elige "tréboles y corazones"?

Lo que hemos encontrado al final de nuestro recorrido, me temo, no es un refugio seguro, ni una meta definitiva, sino una puerta: una invitación. Abrirla nos llevaría a otra clase de preguntas, que van más allá del papel del sueño en la construcción de un relato fantástico.

O tal vez hemos regresado a aquella pregunta artera y peligrosa del comienzo: ¿qué quiere decir? O sea, a la presuposición del mundo —y de la palabra— como territorio simbólico. Es a partir de este punto, tanto en la literatura como en la experiencia vital, que se dilata la aventura —o el abismo— de la interpretación.

Bibliografía

Cito (y eventualmente traduzco) de acuerdo con las ediciones siguientes:

- Amati Mehler, Jacqueline. "Sogni: ieri e oggi nella prospettiva freudiana". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Anónimo. *Las mil y una noches*. Trad. Rafael Cansinos Asséns. México: Aguilar, 1954.
- Artemidoro. *Il libro dei sogni* [Ὀνειροκριτικά, s. II]. Trad. Angela Giardino. Milano: Rizzoli, 2009.
- Barei, Silvia. "Verdad virtual". *Cuerpos de agua*. Córdoba: Alción, 2004.
- Bioy Casares, Adolfo. *El sueño de los héroes* [1954]. Madrid – Buenos Aires: Alianza – Emecé, 1976.
- Boccuti, Anna. "Humorismo y fantástico en la microficción argentina: Raúl Brasca, Rosalba Campra, Ana María Shua". *Amoxcalli* I, n. 1, junio-diciembre 2008.
- Bolaño, Roberto. *Monsieur Pain*. Barcelona: Anagrama, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *La literatura fantástica*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Olivetti, 1967.
- _____. "Las hojas del ciprés". *Los conjurados*. Madrid: Alianza, 1985.
- _____. "Las ruinas circulares". *Ficciones* [1944]. Buenos Aires: Emecé, 1972.
- _____. "Una vindicación del falso Basílides". *Discusión* [1932]. Madrid: Alianza, 1995.
- Brasca, Raúl. "Bricolaje". *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule, 2004.
- _____. "Contrariedad". *Todo tiempo futuro fue peor*. Barcelona: Thule, 2004.
- Calza, Gian Carlo, Ed. *Hokusai. Il vecchio pazzo per la pittura*. Milano: Mondadori Electa, 1999.
- Campra, Rosalba. "El sueño de los héroes de Bioy Casares: la clase como destino" ["El sueño de los héroes di Bioy Casares: la classe come destino", 1981]. *Adolfo Bioy Casares. Valoración múltiple*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2008.
- _____. *Formas de la memoria* [1989]. Madrid: Del Centro Editores, 2009.
- _____. *La realtà e il suo anagramma*. Pisa: Giardini, 1978.
- _____. "Lo fantástico: una isotopía de la transgresión" ["Il fantastico: una isotopia della trasgressione, 1981]. *Teorías hispanoamericanas de la literatura fantástica*. Ed. José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2007.
- _____. *Territorios de la ficción. Lo fantástico* [Territori della finzione. Il fantastico in letteratura, 2000]. Sevilla: Renacimiento, 2008.
- Campra, Rosalba y Fabio Rodríguez Amaya. "Il genere dei sogni. Conversazioni tra-sognanti". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Campra, Rosalba y Fabio Rodríguez Amaya, Eds. *Il genere dei sogni*. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.

- Catrino Imboden, Rita, "El encaje poético: estrategias para una doble lectura". *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Eds. Luisa Ruiz Moreno y María Solís Zepeda. Puebla: BUAP, 2008.
- Cortázar, Julio. "La noche boca arriba". *Final del juego* [1964]. Buenos Aires: Sudamericana, 1966.
- _____. 62. *Modelo para armar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.
- Dai Sijie. *El complejo de Di* [*Le complexe de Di*, 2003]. Trad. José Antonio Soriano Marco. Barcelona: Salamandra, 2005.
- Damiani, Sara. "L'immagine lacerata: il sogno pittorico e la frattura dello sguardo". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- de Seta, Cesare e Irma Arestizábal, Eds. *Grete Stern. Sogni* (catálogo de la exposición "Sogni. Fotomontaggi di Grete Stern", Ravello Festival – Istituto Italo-Latinoamericano, 2004). Napoli: Electa, 2004.
- Dorra, Raúl. "Prácticas del encaje". *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Eds. Luisa Ruiz Moreno y María Solís Zepeda. Puebla: BUAP, 2008.
- Eudave, Cecilia. *Bestiaria vida*. México: Ficticia, 2008.
- Freud, Sigmund. *La interpretación de los sueños* [*Die Traumdeutung*, 1900]. Trad. Luis López – Ballesteros y de Torre. Barcelona: RBA, 2002.
- Gamero, Carlos. *El sueño del señor juez*. Madrid: veintisieteletas, 2008.
- García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad* [1967]. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Gibson, William. *Monna Lisa overdrive* [1988]. New York: Bantam Books, 1989.
- Gili y Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española* [8º ed. corregida y ampliada]. Barcelona: Spes, 1961.
- Hagège, Claude. *L'homme de paroles. Contribution de la linguistique aux sciences humaines* [1985]. Paris: Fayard, 1987.
- Kibédi Varga, Áron. "Dipingere il sogno". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Lebrat, Christian, Ed. *Il cinema visionario di P. Adams Sitney. Panorama del cinema d'avanguardia americano*. Catálogo de la muestra cinematográfica, Roma Filmstudio, 4-16 dicembre 2002.
- Lem, Stanislaw. *Cyberiade* [*Cyberiade*, 1965]. Trad. Riccardo Valla. Milano: Marcos y Marcos, 2003.
- Lorrain, Jean. "Les trous du masque" [1885. *Sensations et souvenirs*, 1895]. *La France fantastique 1900*. Ed. Michel Desbruères. Paris: Phébus, 1978.
- Maillant, Charles. *Le code des rêves*. Paris: Hachette, 1971.
- Malinow, Inés. "La esquina del sueño" [*Distancia fija*, 1973]. *Relatos fantásticos hispanoamericanos*. Eds. Ana Morales y José Miguel Sardiñas. La Habana: Casa de las Américas, 2003.
- Mannoni Laurent, Werner Nekes y Marina Warner, Eds. *Eyes Lies and Illusions*. Catálogo de la exposición, Hayward Gallery, London 2005.

- Moliner, María. *Diccionario de uso del español* [1966]. Madrid: Gredos, 1973.
- Monterroso, Augusto. "El dinosaurio" [1959]. *Obras completas (y otros cuentos)*. México: Imprenta Universitaria, 1960.
- Nafisi, Azar. *Leggere Lolita a Teheran* [*Reading Lolita in Teheran*, 2003]. Trad. Roberto Serrai. Milano: Adelphi, 2004.
- Oviedo, José Miguel. *Cuaderno imaginario*. México: Universidad Autónoma Metropolitana – Universidad Iberoamericana, 1996.
- Rawson, Philip. *Orientalisk erotisk kunst* [1981]. Stockholm: Informations förlaget, 1984.
- Rodríguez Amaya, Fabio. "Sull' impossibilità di trattenere i sogni". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Ruiz Moreno, Luisa. "El hueco y el ajuste". *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Eds. Luisa Ruiz Moreno y María Solís Zepeda. Puebla: BUAP, 2008.
- Ruiz Moreno, Luisa y María Solís Zepeda, Eds. *Encajes discursivos. Estudios semióticos*. Puebla: BUAP, 2008.
- Saad, Gabriel. "La materia dei sogni". *Il genere dei sogni*. Eds. Rosalba Campra y Fabio Rodríguez Amaya. Bergamo: Bergamo University Press – Edizioni Sestante, 2005.
- Santangelo, Paolo. *Il sogno in Cina - L'immaginario collettivo attraverso la narrativa Ming e Qing*. Roma: Raffello Cortina, 1998.
- Sclavi, Tiziano (guión y textos) y Giovanni Fregghieri (dibujos). "Sogni". *Dylan Dog. Sogni*. n.º. 7, número especial suplemento al n.º. 82, julio 1993. Milano: Sergio Bonelli Editore.
- Sebal, Winfried Georg. *Austerlitz* [2001]. Trad. Ada Vigliani. Milano: Adelphi, 2002.
- Steimberg, Oscar. *El pretexto del sueño*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2005.
- Vanasco, Alberto. *Los muchos que no viven*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967.
- Vásquez, María Esther. *Borges: imágenes, memorias, diálogos*. Caracas: Monte Ávila, 1977.
- Vique, Fabián. *Variaciones sobre el sueño de Chuang Tzu*. Morón (Buenos Aires): Macedonia, 2009.
- Webb, Peter. *The Erotic Arts* [1975]. London: Lecker and Warburg, 1978.
- Wu Ch'êng-ên. *La peregrination vers l'Ouest* [*Hsi yu chi*, s. XVI]. Trad. André Lévy. Paris: Gallimard, 1991.

Producción de lo fantástico en “Las babas del diablo” de Julio Cortázar

Gabriel Saad

Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

rielsa42@gmail.com

Donner un sens plus pur aux mots de la tribu.
Stéphane Mallarmé, "Le tombeau d'Edgar Poe"

1.

Como se sabe, *une fois n'est pas coutume*. Por una vez, sin embargo, me gustaría empezar mi trabajo por una afirmación tajante, *à l'emporte-pièce*: toda literatura es fantástica. Para justificar tamaña afirmación, tomaré mis puntos de apoyo en dos obras que, según tengo entendido, gozan de un cierto prestigio: la *Divina Comedia* y *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

Porque considero absolutamente fantástico que un hombre, tras haber perdido su orientación existencial, sumido en el sueño y al borde de una selva oscura, encuentre a Virgilio, poeta muerto trece siglos antes. No lo es menos que, gracias a él, pueda recorrer el Infierno y el Purgatorio. En esa misma vena, es igualmente fantástico que, al final de su recorrido por este último reino de ultratumba (de invención relativamente reciente, en cuanto substituto del *refrigerium*, cuando Dante escribió su obra), aparezca, dentro de una nube de flores, la mujer de la que se enamoró cuando ella solo tenía nueve años, tan muerta ahora como el pobre Virgilio, y que ella lo guíe hasta la visión de Dios.

¿No resulta poderosamente fantástico, también, que un modesto hidalgo manchego se vuelva loco a fuerza de leer? Porque recordemos que "a fuerza de leer se le secó el cerebro". Es posible que el autor de estas líneas y ustedes que las recorren en este mismo instante, es decir, nosotros todos, lectores empedernidos, ya nos hayamos vuelto locos a fuerza de leer. De ser así, ni siquiera podremos darnos cuenta de nuestro estado, porque compartimos una misma locura. Después de todo, algo similar le pasó a Emma Bovary. Por algo mi doble o triple compatriota Lautréamont, contemporáneo de Flaubert, no dejó de advertirnos del terrible peligro que puede encerrar la práctica de los libros, veneno al que cada lector solo puede escapar poniendo en la lectura *une logique rigoureuse et une tension d'esprit égale au moins à sa défiance*. Como se ve, resulta imprescindible indagar qué relación puede existir entre el hecho de leer y la demencia. Si lo pensamos en francés, es difícil ver una relación entre *lecture* y *folie*. Otro tanto ocurre en inglés entre *reading* y *madness*, o en italiano entre *lettura* y *pazzia*. Pero ocurre que el *Quijote* fue escrito en la lengua de Cervantes, que también llamamos castellano. Y las dos palabras que nos interesan en esta lengua son *lectura* y *locura*. Es decir, dos palabras casi iguales, si las consideramos literalmente, en la materialidad de la escritura. Ahora bien, si tachamos todas las letras comunes a las dos palabras en cuestión, nos quedarán tres letras como única diferencia entre ambas: *o, t, e*. Seguramente, ya lo habrá notado el lector: son las mismas tres letras que permiten pasar de Quijada o Quijano (que así se llamaba, aparentemente, el

hidalgo) a Quijote. O sea que las tres letras que permiten pasar de lectura a locura son las mismas que nos permiten pasar del lector al loco. Fantástico, ¿no? Tanto más fantástico cuanto que el caballo de Don Quijote se llama Rocinante porque, nos dice el narrador, "había sido rocín". O sea que de *rocín antes* pasamos a *Rocinante*. ¿Y qué decir del gigante Caraculiambro, que lleva estampada, impresa cabe decir, en su propio nombre, la similitud entre su cara y otra parte de su anatomía? Como se ve, Cervantes ha sido muy generoso con sus lectores y no ha escatimado los medios de poner bajo los ojos de estos la importancia de la materialidad de la escritura, la articulación literal de las palabras en la producción de lo fantástico.

2.

Para llevar adelante mi trabajo de hoy, he decidido, pues, tomar rigurosamente en cuenta la lección cervantina. Trataré de aplicarla a otro texto escrito en castellano (aunque no en el dialecto peninsular) por un autor que ocupa un lugar más que respetable en la literatura fantástica: Julio Cortázar. Y para llevar a cabo este ejercicio, me detendré en un cuento de *Las armas secretas*, "Las babas del diablo"(123-139).

La expresión que sirve de título es, como se ve, un idiotismo, es decir una de esas frases hechas que utilizamos de manera por lo general automática, sin tener en cuenta la libertad semántica que late bajo cada palabra o, si se prefiere, al pie de la letra. Porque tomado, precisamente, al pie de la letra, este idiotismo es, por lo menos, inquietante. Igualmente inquietante, o por lo menos sorprendente, es el *incipit* que el narrador inmediatamente después nos descerraja:

Nunca se sabrá cómo hay que contar esto, si en primera persona o en segunda, usando la tercera del plural o inventando continuamente formas que no servirán de nada. Si se pudiera decir: yo vieron subir la luna, o: nos me duele el fondo de los ojos, y sobre todo así: tú la mujer rubia eran las nubes que siguen corriendo delante de mis tus sus nuestros vuestros sus rostros. Qué diablos (Cortázar, 123).

He citado este primer párrafo en su integridad guiado por intenciones varias pero todas ellas honestas. En primer lugar, si no "sirve de nada" inventar fórmulas, es legítimo preguntarse por qué el narrador nos las entrega tan abundantemente. ¿Qué función puede tener esta acumulación de fórmulas inútiles en la lectura? Ponen en evidencia la materialidad de la escritura y los múltiples juegos gramaticales o semánticos que el lenguaje nos permite llevar a cabo. Se trata, pues, de esa libertad que, como bien lo señaló Octavio Paz, podemos encontrar bajo cada palabra. No olvidemos la muy sabia advertencia lanzada por André Breton ya en el primer Manifiesto surrealista de 1924: "le langage a été donné à l'homme

pour qu'il en fasse un usage surréaliste" (Breton, 46). Me resulta ocioso acumular citas para demostrar el interés de Cortázar por el surrealismo y por la obra de André Breton. Lo que queda por aclarar es en qué consiste el uso surrealista del lenguaje. Trataré de aportar algún esclarecimiento en las líneas que siguen. Pero también he citado largamente porque no quería omitir el idiotismo que remata el *incipit*: "Qué diablos". O, como decimos en francés, *Que diable!* Curiosa insistencia con este curioso personaje que supo estar enamorado de un joven en la primera novela fantástica francesa, *Le diable amoureux* de Jacques Cazotte. Obra y episodio que, para el personaje en cuestión, constituyen lo que los juristas llaman un antecedente. Y, como se sabe, según lo quiere otro idiotismo, a los enamorados *se les cae la baba (o la babita)*.

Pero evitemos apresurarnos. Recién estamos en el comienzo. Reconozco que se ha revelado fecundo, pero conviene recordar que no es más que el comienzo. Tal vez, para irnos orientando en esta selva acaso tan oscura como la otra, corresponda comparar el párrafo inicial con el párrafo final, como lo aconseja Jean Ricardou. Veamos, pues, el epílogo de este relato:

Ahora pasa una gran nube blanca, como todos estos días, todo este tiempo incontable. Lo que queda por decir es siempre una nube, dos nubes, o largas horas de cielo perfectamente limpio, rectángulo purísimo clavado con alfileres en la pared de mi cuarto. Fue lo que vi al abrir los ojos y secármelos con los dedos: el cielo limpio, y después una nube que entraba por la izquierda, paseaba lentamente su gracia y se perdía por la derecha. Y luego otra, y a veces en cambio todo se pone gris, todo es una enorme nube, y de pronto restallan las salpicaduras de la lluvia, largo rato se ve llover sobre la imagen, como un llanto al revés, y poco a poco el cuadro se aclara, quizá sale el sol, y el otra vez entran las nubes, de a dos, de a tres. Y las palomas, a veces, y uno que otro gorrión (139).

Llama la atención la elegancia del estilo, la perfección de la gramática, la sintaxis y el vocabulario. La diferencia con el párrafo inicial, en el nivel de la lengua, salta a los ojos. Resulta evidente que, después de lo narrado, inventar fórmulas de escritura no sirve de nada. ¿Qué ha pasado, pues, para que el narrador y su forma de narrar hayan sufrido semejante cambio?

3.

Para tratar de encontrar una respuesta, aconsejo que volvamos al comienzo. Basta avanzar un poco en la lectura para recibir otra información tan sorprendente como inquietante. O, si se quiere, literalmente fantástica:

Uno de todos nosotros tiene que escribir, si es que esto va a ser contado. Mejor que sea yo que estoy muerto, que estoy menos comprometido con el resto; yo que no veo más que las nubes y

puedo pensar sin distraerme, escribir sin distraerme (ahí pasa otra, con un borde gris) y acordarme sin distraerme, yo que estoy muerto (y vivo, no se trata de engañar a nadie, ya se verá cuando llegue el momento, porque de alguna manera tengo que arrancar y he empezado por esta punta, la de atrás, la del comienzo, que al fin y al cabo es la mejor de las puntas cuando se quiere contar algo) (124).

Si el diablo es un curioso personaje, este narrador no lo es menos, por la sencilla (o compleja) razón de que está vivo y muerto al mismo tiempo, según él mismo nos lo hace notar. La presencia de un muerto vivo o, más frecuentemente aún, de una muerta viva constituyen recursos muy útiles en la producción de lo fantástico, como lo muestran tantos relatos de Théophile Gautier o de André Pieyre de Mandiargues, por no citar más que a estos dos autores de gran trayectoria en la literatura fantástica. Se notará, además, que el narrador no quiere "engañar a nadie". Notable probidad. Aunque tal vez el adjetivo que realmente corresponde utilizar no sea notable. Pero prefiero ir por partes.

De lo que se trata, pues, es de escribir y de contar. Todo el problema estriba en saber quién cuenta y cómo lo va a contar. Sería abusivo decir que el texto nos informa sobre la identidad del narrador y sobre su manera de contar. Al contrario, lo que aquí se acumula es una serie de incertidumbres: "Va a ser difícil porque nadie sabe quién es el que verdaderamente está contando" (125) y más aún:

Vamos a contarlo despacio, ya se irá viendo qué ocurre a medida que lo escribo. Si me sustituyen, si ya no sé qué decir, si se acaban las nubes y empieza alguna otra cosa (porque no puede ser que esto sea estar viendo continuamente nubes que pasan, y a veces una paloma), si algo de todo eso... Y después del "sí", ¿qué voy a poner, cómo voy a clausurar correctamente la oración? (125)

Nadie sabe, pues, quién es el narrador y apenas sabemos que va a contar despacio. También sabemos que sigue usando la primera persona, es decir, que asume directamente la narración. Pero únicamente hasta el párrafo siguiente. Porque ahí se produce una ruptura o una inflexión y se pasa a la narración en tercera persona, lo que no durará, dado que tres párrafos más adelante, se volverá al narrador homodiegético. Creo, sin embargo, que este cambio de punto de vista no tiene, por ahora, mayor importancia. Lo que sí cuenta es la información que en este momento del relato se nos proporciona. Sabemos así que el personaje narrador se

llama Roberto Michel, que es franco-chileno, traductor y fotógrafo aficionado¹ y que lleva "tres semanas trabajando en la versión al francés del tratado sobre recusaciones y recursos de José Norberto Allende, profesor en la Universidad de Santiago" (125-126). Es interesante que alguien que se llama Michel tenga una doble naturaleza (es francés y es chileno, así como está vivo y muerto) y que sirva de intermediario entre dos mundos, no solo por su doble nacionalidad (y, aparentemente, su bilingüismo), sino también por su condición de traductor, es decir de intermediario cultural. Tanto más interesante cuanto que este personaje, que pertenece a un mismo tiempo al mundo de los muertos y al de los vivos, está traduciendo a Allende, es decir al Más Allá. Sin olvidar a Santiago. Ya será hora de volver sobre estos datos. Y sobre otros detalles que nos ayudarán a desentrañar el sentido literal de lo fantástico de esta historia.

Roberto Michel se pasea, según se nos cuenta, por la isla Saint-Louis. Y aquí es donde vuelve a asumir directamente el relato:

Después seguí por el Quai de Bourbon hasta llegar a la punta de la isla, donde la íntima placita (íntima por pequeña y no por recatada, pues da todo el pecho al río y al cielo) me gusta y me regusta. No había más que una pareja, y claro, palomas; quizá alguna de las que ahora pasan por lo que estoy viendo. [...] No tenía ganas de sacar fotos, y encendí un cigarrillo por hacer algo; creo que en el momento en que acercaba el fósforo al tabaco vi por primera vez al muchachito (127).

Así como el texto suma Michel, intermediación, Allende y Santiago, yo me permitiré agregar que esta placita íntima que tanto le gusta al personaje narrador da "todo el pecho al cielo". Pero es hora de decir que este muchachito no está solo: lo acompaña una mujer y el narrador los ve, primero, como "una pareja que se parecía mucho más a un chico con su madre, aunque al mismo tiempo me daba cuenta de que no era un chico con su madre, de que era una pareja en el sentido que damos siempre a las parejas cuando las vemos apoyadas en los parapetos o abrazadas en los bancos de las plazas" (127-128).

Como bien lo habrá notado el lector, la ambigüedad persiste. También es verdad que el propio texto nos hace notar unas líneas más abajo que "esto se entenderá después" (128). Notemos, simplemente, por ahora, que, como buen fotógrafo que sin duda es, el narrador focaliza su mirada sobre el "muchachito": "Seamos

1 || No olvidemos que fotografiar significa, literal y etimológicamente, escribir con la luz. De ahí el paralelo entre la máquina de escribir y la máquina fotográfica. Así es como la foto final se convierte en cinematografía, escritura móvil (o imagen móvil, como lo quiere el vocablo griego *graphein*, que significa a un mismo tiempo signo escrito y signo pictórico), en la que el narrador podrá ingresar y moverse cuando se haya llegado al epílogo.

justos, el chico estaba bastante bien vestido [...]. Largo rato no le vi la cara, apenas un perfil nada tonto —pájaro azorado, ángel de Fra Filippo [...]" (129). Tratemos de recordar, pues, que ya tenemos Michel, Allende, Santiago, todo el pecho al cielo y ángel de Fra Filippo. Todo esto en la isla Saint-Louis. ¿Y qué ocurre en esa placita íntima? Roberto Michel imagina, primero, que la mujer busca seducir al chico y también imagina los posibles desenlaces de esta aventura. Sin embargo, lo que él imagina no ocurre, aunque lo inquieta, lo que permite introducir en el relato a un nuevo personaje, quien merecerá nuestra mayor atención:

Curioso que la escena (la nada, casi: dos que están ahí, desigualmente jóvenes) tuviera como un aura inquietante. Pensé que eso lo ponía yo, y que mi foto, si la sacaba, restituiría las cosas a su tonta verdad. Me hubiera gustado saber qué pensaba el hombre del sombrero gris sentado al volante del auto detenido en el muelle que lleva a la pasarela, y que leía el diario o dormía. Acababa de descubrirlo [...] (131).

Si la escena es curiosa, no menos curioso es este personaje, cuya descripción tendremos más adelante, una vez que Michel haya roto la escena de seducción. Porque al fotografiar a la pareja, provoca una reacción violenta de la mujer y, sobre todo, permite la fuga del chico, "huyendo a la carrera, pasando al lado del auto, perdiéndose como un hilo de la Virgen en el aire de la mañana" (133). Y, como es traductor, no ignora que "los hilos de la Virgen también se llaman babas del diablo" (131). Tras lo cual, aparece el hombre del sombrero gris. El narrador comprende, solo entonces, "que jugaba un papel en la comedia" (131). Lo que también merece nuestra atención es descubrir el retrato de este oscuro personaje:

De lo que mejor me acuerdo es de la mueca que leladeaba la boca, le cubría la cara de arrugas, algo cambiaba de lugar y forma porque la boca le temblaba y la mueca iba de un lado a otro de los labios como una cosa independiente y viva, ajena a la voluntad. Pero todo el resto era fijo, payaso enharinado u hombre sin sangre, con la piel apagada y seca, los ojos metidos en lo hondo y los agujeros de la nariz negros y visibles, más negros que las cejas o el pelo o la corbata negra. Caminaba cautelosamente, como si el pavimento le lastimara los pies; le vi zapatos de charol, de suela tan delgada que debía acusar cada aspereza de la calle (133-134).

He dicho "oscuro personaje" y, manifiestamente, no he exagerado. El negro es su color. Tanto más cuanto que en el segundo desenlace de la escena de seducción, otro fracaso debido a la intervención del narrador, el hombre del sombrero gris muestra "una lengua negra" (139). Me permito subrayar su andar cauteloso y los zapatos de charol. Porque ya es hora de decir que el diablo no tiene pies sino pezuñas acharoladas, con las cuales no

debe ser muy fácil caminar sobre el pavimento. Cobran un nuevo sentido, así, las "pinazas (término por el cual Cortázar traduce el francés *péniche*) negras y rojas" (127) que Michel ve pasar por el Sena. Porque tales son, también, los colores del diablo. Ha llegado el momento, pues, de tratar de armar los datos materialmente dispersos en el relato, para tratar de comprender los mecanismos de producción de lo fantástico.

4.

¿De qué se trata? De una escena de seducción, una pareja en un lugar apartado, donde no hay más que ellos dos y un árbol. Sin olvidar, claro está, al oscuro personaje, oculto en su automóvil. Es interesante, pues, volver sobre la primera presentación del chico y de la mujer:

Del chico recuerdo la imagen antes que el verdadero cuerpo (esto se entenderá después), mientras que ahora estoy seguro que de la mujer recuerdo mucho mejor su cuerpo que su imagen. Era delgada y esbelta, dos palabras injustas para decir lo que era, y vestía un abrigo de piel casi negro, casi largo, casi hermoso. Todo el viento de esa mañana (ahora soplaba apenas y no hacía frío) le había pasado por el pelo rubio que recortaba su cara blanca y sombría —dos palabras injustas— y dejaba al mundo de pie y horriblemente solo delante de sus ojos negros, sus ojos que caían sobre las cosas como dos águilas, dos saltos al vacío, dos ráfagas de fango verde. No describo nada, trato más bien de entender. Y he dicho dos ráfagas de fango verde (128-129).

Resulta difícil que la mujer así descrita pueda parecer simpática. Como al hombre del sombrero gris, el color que la domina es el negro, en su abrigo casi de ese color, en sus ojos, en su cara, que pese a ser blanca es también sombría. Nota aparte merece el fango verde, marca de corrupción (yo también trato de entender), tanto más cuanto que, finalizada y trunca la escena de seducción, "Michel [que] es puritano a ratos, cree que no se debe corromper por la fuerza" (136). Y si Michel no hubiera tomado la foto, la "corrupción" habría sido "seguramente consumada" (137). Por lo tanto, piensa que "en el fondo, aquella foto había sido una buena acción" (136). Bastará progresar un poco más en la comprensión de lo fantástico de esta historia para valorar altamente esa buena acción.

El título de la obra, la interjección que cierra el primer párrafo y la descripción del hombre del traje gris me llevan a pensar que este último no es otro que el temible Lucifer —el diablo, si se prefiere. Y la mujer no es otra que su eterna mediadora bíblica:

Y lo que entonces había imaginado era mucho menos horrible que la realidad, esa mujer que no estaba ahí por ella misma, no acariciaba ni proponía ni alentaba para su placer, para llevarse al ángel

despeinado y jugar con su terror y su gracia deseosa. El verdadero amo esperaba, sonriendo petulante, seguro ya de la obra; no era el primero que mandaba a una mujer a la vanguardia, a traerle los prisioneros maniatados con flores (137).

El diablo es, efectivamente, el "verdadero amo". Y es tan cierto que se trata del diablo que, si el pobre chico hubiera cedido a la corrupción, si esta se hubiera consumado, lo que le esperaba habría sido, literalmente, "el despertar en el infierno" (137). Son demasiados, ya, los indicios acumulados y coincidentes como para que sigamos cerrando los ojos: una mujer de "presencia vicaria" (137), un chico ingenuo, es decir una pareja, un árbol, un espacio aislado, sin otros pobladores y con todo el pecho al cielo. Y una diabólica presencia disimulada. El estereotipo es flagrante. Pero hay mucho más.

Lucifer, como se sabe, había sido un ángel antes de ser castigado y de convertirse por su orgullo desmedido en el diablo. Y suyo es el reino de este mundo: *tibi dabo*. Su función no es solo seducir, sino y sobre todo, corromper. Es lo que intenta hacer con el chico. Pero, ¿quién es este chico, en la realidad literal del relato? Basta poner en nuestra lectura una lógica rigurosa y una tensión de espíritu igual, por lo menos, a nuestra desconfianza, para comprender que es un ángel: "ángel de Fra Filippo" (129), "ángel despeinado" (137). Tan ángel es que, cuando logra, gracias a una nueva intervención del narrador, escapar por segunda vez a la seducción de la mujer, es decir, en realidad, del diablo, el narrador lo ve "corriendo, otra vez en foco, huyendo con todo el pelo al viento, aprendiendo por fin a volar sobre la isla" (138). Por fin, pues, sus alas de ángel han podido desplegarse. Se comprende mejor, ahora, por qué el narrador recuerda mejor su imagen, antes que el verdadero cuerpo. Como justamente nos lo había hecho notar, "esto se entenderá después" (128). ¿Se sorprenderá el lector si digo que "el muchachito" no es el único ángel de esta historia?

Veamos. El narrador se llama Michel, nombre de un arcángel de ilustre trayectoria. Por dos veces interviene, con éxito, para salvar al ángel joven e inexperimentado y devolverlo así "a su paraíso precario" (138). Ni bien me fue posible, hice notar su condición de intermediario entre dos mundos, tanto lingüísticos como geográficos. Como acabamos de ver, por dos veces ha luchado contra el diablo. Y ahora, en el precario ahora del relato, no está ni vivo ni muerto o, para ser más exacto, está vivo y muerto al mismo tiempo. Justamente él, traductor del Más Allá. Naturalmente, cumple una "buena acción" al salvar al ángel joven. Y en la segunda instancia, cuando entra en la fotografía y lo salva por segunda vez, enfrenta directamente al diablo, al "hombre que [lo] miraba con los agujeros negros que tenía en el sitio de los ojos, entre sorprendido y rabioso miraba queriendo clavar[lo] en

el aire" (138). Sorpresa y rabia del diablo al ver aparecer otra vez al ángel salvador del ángel joven. ¿Y dónde quiere clavarlo? En el aire, que es donde se mueven los ángeles. Aunque sabido es, desde tiempos del Génesis, que estos pueden ser enviados a cumplir misiones en la Tierra. Toman entonces la apariencia de los simples mortales. De ahí que Michel se encuentre ahora "prisionero de otro tiempo" (138), vivo y muerto al mismo tiempo y que pueda ser sustituido : "si me sustituyen" (125). Porque otro ángel puede venir a ocupar su lugar, a ejercer su misión. De ahí que solo vea nubes (otro estereotipo, solo falta el harpa) y palomas, de simbólica presencia. Y para que no olvidemos que las babas son del diablo y que este es su enemigo, lo que Michel busca, cuando por segunda vez va a salvar al otro ángel, es desbaratar "el andamiaje de baba y de perfume" (138).

Ahora sabemos un poco mejor cómo se produce lo fantástico en este cuento y qué significa hacer un uso surrealista del lenguaje. Claro que también se puede creer, a pie juntillas (otro idiotismo) o con las alas desplegadas, en la existencia de los ángeles, presentes en este bajo mundo y en este tiempo incierto, y del diablo que nunca duerme ni lee de verdad el diario. Y si es cierto que las babas son del diablo, no menos cierto es que los ángeles son hijos o hilos de la Virgen. Basta, para comprenderlo, pasar del español al francés, de babas del diablo a *fils de la Vierge*.

Usage surréaliste du langage, aviez-vous dit ?

Bibliografía

- Breton, André. *Manifestes du Surréalisme*. Paris : Gallimard, 1971, colección « Idées ».
- Cortázar, Julio. "Las babas del diablo". *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1990, colección Letras Hispánicas.

Entre lo fantástico y lo neofantástico: la escritura multigenérica en *Papeles inesperados* (2009) de Julio Cortázar

Marcos Rico
Università di Bologna
marcos_rico@hotmail.com

Papeles inesperados (2009) de Julio Cortázar nos permite acercarnos a la perspectiva del escritor y observar desde dentro el proceso, disperso y creativo, a lo largo de toda la vida del autor: la dispersión de la creación y de la propia escritura. Los diferentes textos que conforman el volumen pertenecen a diversos modelos genéricos: cuentos, prosas varias, historias, entrevistas, poemas, entre otros. Se presenta así, armónicamente, una pluralidad genérica simultánea. Claudio Guillén, en su magistral estudio sobre literatura comparada, hablando de escritura multigenérica afirma: "La crítica comparativa puede acercarse a la perspectiva del escritor, que elige entre los modelos de su época y de las anteriores, no sin tener presentes con frecuencia, y hasta simultáneamente, una pluralidad de paradigmas" (*Entre lo uno y lo diverso* 165). Y, ya que "el comparatista no tiene por qué ser un clasificador que simplifique" (165), no clasificaré ni mucho menos simplificaré el trabajo creativo que hay detrás de los textos cortazarianos. Sí diré, en cambio, que estos *Papeles inesperados* son un ejemplo perfecto y feliz del universo de Cortázar: miniatura perfecta de la inmensa, infinita, constelación que es su obra. La escritura multigenérica es para Cortázar —y estos *Papeles inesperados* son una buena muestra de ello— el estímulo necesario, el espacio literario donde se explora en profundidad el lenguaje, el salto al otro lado de las experiencias y de las cosas. La obra literaria cortazariana es un proceso verbal intenso, continuo y abierto, atravesado por toda una gama de formas, posibilidades, cruces, estilos y géneros. Y es respecto a los géneros que su escritura, escritura multigenérica por vocación, se muestra abierta a la mezcla y, especialmente, a la creación de nuevos géneros, que ha sido desde siempre una característica esencial de la literatura. La literatura necesita, siempre ha necesitado, de nuevos géneros y de nuevas categorías: de alicientes y estímulos en su exploración del lenguaje y de la realidad. Exploración del lenguaje dentro de la realidad, que atraviese la realidad, que llegue al otro lado, que llegue a algo más. Así entendido, lo fantástico representa no ya una evasión o una disgresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, como afirma Jaime Alazraki en su estudio de la poética de lo neofantástico en Cortázar, una forma de entrar en la realidad "más allá de los sistemas que la fijan a un orden que en la literatura reconoceremos como «realismo», pero que en términos epistemológicos se define en nuestra aprehensión racionalista de la realidad" (86). La fuerza de la imaginación en la escritura multigenérica de *Papeles inesperados*, nos lleva al otro lado, entrando en él, subvirtiendo nuestra común percepción de las cosas. Así, gracias a lo fantástico o, si se prefiere, neofantástico, tenemos la posibilidad de dar el salto, de atravesar la realidad a través de la fuerza del lenguaje literario; es decir gracias también a la influencia del género literario y sus alcances.

Sobre la publicación de *Papeles inesperados*, Carles Álvarez Garriga, en el prólogo al libro, nos informa que ante la montaña de páginas Aurora Bernárdez, albacea y heredera universal de la obra de Cortázar, seleccionó y decidió suprimir varios textos: "Decidió asimismo que no era necesario publicar por el momento los fragmentos conservados en cuadernos o en papeles sueltos dado su irregular interés: por lo general se trata de proyectos (...) o anotaciones sueltas" (Cortázar, *Papeles inesperados* 17-18). *Papeles inesperados* es un libro muy heterogéneo, un libro mundo, organizado en tres bloques que siguen, más o menos, una cronología aproximada: *Poemas*, *Prosas* y *Autoentrevistas*. Dada su cantidad y variedad, las prosas han sido reagrupadas a su vez por afinidades temáticas y correspondencias secretas en: "Historias", "Historias de cronopios", "Un capítulo del *Libro de Manuel*", "De *Un tal Lucas*", "Momentos", "Circunstancias", "De los amigos", "Otros territorios", "Fondos de cajón". Aunque muchas de estas páginas son en realidad anotaciones fragmentarias que pertenecerían al género de lo inclasificable. El volumen, publicado veinticinco años después de la muerte de su autor, es un libro múltiple y sorprendente, constelación de las diversas facetas del escritor: cuentos desconocidos, historias inéditas, nuevos textos y nuevas versiones de libros ya publicados, discursos, prólogos, artículos, crónicas de viaje, notas políticas, autoentrevistas y poemas. Textos dispersos e inéditos que un día formarán parte de las, ay, Obras Completas, pero por ahora aparecen allí, entre los intersticios de la constelación del gran cronopio, gracias también al soplo del azar, en forma de libro, que podría también llamarse *Papeles dispersos*. El libro no está cerrado, el círculo tampoco: seguimos a la espera de nuevos textos, nuevas páginas, nuevos papeles; a la espera de lo inesperado.

1. Escribir lo fantástico

Para Cortázar, escribir lo fantástico es mirar desde un punto de vista múltiple, caleidoscópico, conformado por un modo de percepción y por un estilo de configuración que permite la irrupción de lo inesperado. Escribir lo fantástico conlleva, junto con el problema de la representación, el del género literario. Estudiar el universo de lo fantástico en *Papeles inesperados* exige analizar diferentes modos de percibir y de abordar la realidad que podría ser, ya en sí misma, fantástica. Escribir lo fantástico significa también reflexionar sobre el problema de la representación. Para Cortázar, escribir es cruzar ciertos límites, entrar y vivir en otros territorios.

En el principio fue el asombro. Ante los fantasmas y los sueños de la mente nació el mito y de allí lo fantástico, que desde el inicio de los tiempos (el tiempo del mito, de la magia y de la noche) se ha asociado a lo extraordinario, lo sobrenatural, lo inexplicable. El universo de lo fantástico abarca lo que no se deja agarrar, lo que

escapa, lo que está en los límites: lo fantástico es un entre, un más allá, un otro lugar, otro tiempo. Lo fantástico es una ruptura, es un quiebre en el mundo, es "lo imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición" (Caillouis, 11), manifestando "una irrupción insólita, casi insoportable, en el mundo real" (10). En un mundo aparentemente dominado por las ciencias y la lógica, lo fantástico abre una ventana a las profundidades y oscuridades de otros lados, de otros mundos, y por esa abertura entran lo inesperado y lo asombroso. Lo fantástico propone, al orden de lo racional, otras leyes, otras excepciones, otras físicas: las del azar y las del caos, las de las nubes y las de los pájaros (léase, por favor, el cuento "Las babas del diablo", pero también "Peripecias del agua", maravilla de estos *Papeles inesperados*). Lo fantástico nos pone en presencia de otros mundos, dejándonos la sensación de una profunda incertidumbre, se trata de ese momento de vacilación o incertidumbre del que habla Tzvetan Todorov (*Introduction à la littérature fantastique* 29). Lo fantástico es la irrupción metafísica que quiebra el orden del mundo.

Alazraki, en su ya citado estudio de lo neofantástico, retoma algunas definiciones de Todorov para hablar de Kafka y del llamado "fantástico generalizado": "Kafka, y más específicamente *La metamorfosis*, representa en un plano universal el ejemplo paradigmático de una forma nueva de lo fantástico" (25). Recuerda, a propósito de Kafka, la famosa cita de Sartre, en la que se afirma que lo fantástico contemporáneo ya no depende de seres extraordinarios y que el único objeto fantástico es el hombre (26). Se trata, como puede verse, de una materia nueva, de algo nuevo, diferente, en la literatura contemporánea. Diferencias que el propio Julio Cortázar había distinguido a propósito del género fantástico y de sus propios cuentos cuando afirmaba, ya en 1962, en el famoso texto "Algunos aspectos del cuento": "Casi todos los cuentos que he escrito pertenecen al género llamado fantástico por falta de mejor nombre" (27). En realidad, nuestro querido cronopio está hablando de un género nuevo: es decir, sus narraciones pertenecerían, en realidad, al neofantástico. Alazraki centra su atención en mostrar cómo el propio Cortázar expresó, esta vez en 1975, lo que su narrativa debe al género fantástico, en especial a escritores como Poe, y lo que la sitúa en otro plano, lo que Alazraki llama un "género nuevo que responde a una percepción y a una poética diferentes" (27): "esa disposición hacia lo fantástico que me asalta en los momentos más inesperados y que me lanza a escribir como la única manera de cruzar ciertos límites, de instalarme en el territorio de *lo otro*" (27). Cortázar hace referencia al proceso de escritura, a ese momento en el que cierta "disposición hacia lo fantástico" lo asalta inesperadamente, es decir, por sorpresa, y es en la escritura, en el impulso creativo,

que el escritor encuentra el único modo de "cruzar ciertos límites", de instalarse en otros territorios", en otros caminos "hacia esa otredad" (27). En esa irrupción de *lo otro* en el escritor, que ocurre de forma común y sin ninguna advertencia, puede reconocerse como él mismo afirma, su propia "idea de lo fantástico dentro de un registro más amplio y más abierto" (28). Se trata de un fantástico nuevo, de relatos neofantásticos que prescinden del miedo porque "*lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico" (28). Es en esta nueva postulación de la realidad, en esta nueva percepción del mundo, que tiene lugar lo neofantástico, el pasaje entre dos mundos, un entre, un salto al otro lado, un puente, un más allá.

2. La fantástica multiplicación de lo real

Estas nuevas formas de percepción y representación del mundo, se encuentran también en la obra de un escritor contemporáneo de Cortázar, el italiano Carlo Emilio Gadda, quien a través de formas barrocas y neobarrocas intenta abarcar y aprehender el mundo, el universo entero. Las descripciones y divagaciones en Gadda se multiplican volviéndose infinitas, "cada mínimo objeto está visto como el centro de una red de relaciones que el escritor no puede dejar de seguir" (Calvino, *Seis propuestas* 122), de modo que el discurso crece, "se ensancha para abarcar horizontes cada vez más vastos, y si pudiera seguir desarrollándose en todas direcciones llegaría a abarcar el universo entero" (Calvino, 122). La narración en Gadda se vuelve una exploración total de la realidad en la que el análisis se vuelve asimismo un acto creativo donde el sujeto se encuentra dentro de la complejidad de la realidad, a través de un proceso en el que se intercambian, transformándose recíprocamente, sujeto y objeto. El modo narrativo de Gadda es un modo filosófico de narrar, un modo de acercarse a las cosas encontrando y excavando correspondencias insólitas, un acercamiento a la realidad que hace pensar en el barroco, creando de este modo una inmensa y compleja trama, una extravagante mezcla verbal y lingüística y un estilo enredado y laberíntico. Y es por esto que se puede hablar de Gadda barroco; de hecho, él mismo defendió este modo todo suyo de ser barroco. Es el autor del enredo, como lo llamó Calvino, "que trató toda su vida de representar el mundo como un enredo o una maraña o un ovillo, de representarlo sin atenuar en absoluto su inextricable complejidad, o mejor dicho, la presencia simultánea de los elementos más heretogéneos que concurren a determinar cualquier acontecimiento" (121). En la obra de Gadda siempre está presente el problema de la relación entre sujeto y objeto y de allí la conformación de su representación del mundo y la invención

de la realidad. Y es por esto que es tan importante el discurso filosófico en Gadda. Las relaciones entre literatura y filosofía, están siempre presentes en el universo estético de Gadda y atraviesan todas las formas de su obra: las confluencias, las relaciones, las tensiones, el caos del cosmos y del mundo y las relaciones entre las personas y el mundo.

Para Calvino, una de las características esenciales de la novela moderna es la "multiplicidad", título de la última de sus conferencias, recogida en su famoso libro antes citado, y toma como ejemplo una de las páginas iniciales del *Zafarrancho*, la gran novela de Gadda. La novela moderna es vista "como enciclopedia, como método de conocimiento, y sobre todo como red de conexiones entre los hechos, entre las personas, entre las cosas del mundo" (121). Calvino, lector de Gadda, ve la novela no como "lo que ha sucedido, sino como lo que pudiera suceder. Es la representación de algo posible, de lo posible, de una trama diferente de la realidad" (Raimondi, *Barocco moderno* 7). La novela como una inmensa red de posibilidades y de combinaciones, como gran red de conocimiento alrededor del hombre: "¿qué somos, qué es cada uno de nosotros sino una combinatoria de experiencias, de informaciones, de lecturas, de imaginaciones?" (138). "Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas las formas posibles" (138). Y de allí se pasa al deseo de concebir una obra que permita "salir de la perspectiva limitada de un yo individual" para "hacer hablar a lo que no tiene palabra, al pájaro que se posa en el canalón, al árbol en otoño, a la piedra, al cemento, al material plástico..." (138). Es el deseo de narrar la continuidad de las formas. El diálogo sensorial y cognoscitivo con el mundo externo, de hacer hablar a lo que no tiene palabra. Esta fantástica multiplicación de lo real en Gadda podría sugerir también una relación con una de las principales líneas de investigación de la ciencia actualmente, por ejemplo, la cosmogénesis. De acuerdo con la visión cosmogénica del mundo, el universo es un evento individual que desplegándose crea un mundo que es en sí mismo creativo, imprevisible y misterioso; un mundo estructurado no en un modo lineal, sino de acuerdo a planos fragmentarios, torsiones, pliegues y ondulaciones; un mundo en el que lo inesperado y plurivalente han sustituido a lo previsible y repetitivo (David Layzer, *Cosmogénesis* 1990). Esta pasión cognoscitiva la lleva Gadda al extremo, a través de un proceso incesante de multiplicación de lo real en el que la narración procede por medio de una fantástica *ars combinatoria* y por multiplicaciones sucesivas de la narración. Y de este modo, en el ansia por tratar de contener, de abarcar, todo lo posible, no se logra dar una forma definitiva ni delinear bien los contornos y los límites del mundo, y la obra permanece inconclusa en su vastedad e inmensidad. En la literatura contemporánea, en

Gadda o en Cortázar, por ejemplo, aparece una perspectiva más abierta, desde la cual el escritor abarca un campo más amplio y más complejo; en la que nos encontramos, como lectores, ante otros parámetros científicos y filosóficos.

3. La escritura multigenérica entre lo fantástico y lo neofantástico

En *Papeles inesperados* lo neofantástico funciona también como un recurso estilístico, una desviación y una ruptura dentro de un género determinado. De ahí la sorpresa del lector ante la ruptura del orden. Se trata, también, de la fuerza y la intención expresivas características de lo fantástico: la sorpresa, el asombro, el deslumbramiento. En lo neofantástico aparecen signos abiertos a la indefinición (Eco, 36) que adquieren la forma de desbordes de la imaginación, donde lo natural y lo sobrenatural se mezclan y se confunden para convivir en un mismo territorio. El ser humano y su lugar en el mundo se expresan a través de imágenes fantásticas que muchas veces son una transgresión del orden natural, como en la breve prosa "Peripecias del agua", en la que se expresa maravillosamente esa continuidad de las formas, ese deseo de dar palabra a lo que no tiene palabra, al mundo vegetal, natural: "Por eso el agua elige delicadamente la nieve, que la alienta en su más secreta esperanza, la de fijar para sí misma las formas de todo lo que no es agua, las casas, los prados, las montañas, los árboles" (*Papeles inesperados* 107). El texto nos invita, "en un leve y perfecto desplazamiento", a alejarnos de "lo vulgar y lo rutinario", a vivir, a desplazarnos "en un tiempo indefinible" (que puede ser también el de la literatura que crea otros mundos, otras realidades), a ser otra cosa, a ser un árbol de nieve que "sostendría el realizado sueño del agua" (107). Invitación a ser agua, a recobrar la mirada y la alegría, a través de ciertas experiencias, como solo las tienen los niños y los pájaros. Todo deviene posible: la naturaleza resplandece barroca y fantástica, el mundo natural es arte, juega con ella misma, arma y desarma mundos. Un juego, una ilusión en apariencia, pero que en realidad vive en la superficie de las cosas, he aquí el verdadero arte de la transgresión, que es bulbo y rizoma de lo neofantástico. La reinvención del mundo a partir de un lenguaje nuevo, a partir de una transgresión de los nombres de las cosas, haciéndolas hablar, transformándolas en otras, en un devenir constante: otra forma de conocer el mundo, de entrar en él, de ser en él.

Es la poética de la distracción y del distraído en el cuento "Manuscrito hallado junto a una mano", en el que la interrupción del narrar se vuelve escritura: "Escribamos, entonces, para aislarnos del rugido de las turbinas" (76). Y surge la broma del poder del pensamiento en un cierto punto del concierto de uno de los *Caprichos* de Paganini: "Entonces yo pensé en mi tía, por una de

esas absurdas distracciones que nos atacan en lo más hondo de la atención, y en ese mismo instante saltó la segunda cuerda del violín" (76). Instante perfecto en el que todo es posible, romper con el orden del mundo, sus convenciones físicas y gravitacionales, soñar, jugar y divertirse con correpondencias secretas y juegos de magia, poderes a distancia, interrupciones más allá de nuestros alcances y posibilidades. Ese momento de la interrupción, esa desconexión, ese cortocircuito del pensamiento irrumpiendo en la realidad, trastornándola, interrumpiéndola, ese juego de movimientos perpetuos y misteriosos en un contrapunto de luces y sombras dentro de la armonía caótica del pensamiento.

Esa interrupción, ese intersticio, aparece también en la breve historia de una sola página, "Teoría del cangrejo", en la que en medio de la narración, digamos en pleno proceso creador, el narrador deja cada párrafo en suspenso, haciendo constar la irrupción, en la escritura misma, de "la imposibilidad de seguir" (82), hoyo negro, "agujero" metafísico. Escritura en movimiento que es un alejamiento constante, una proliferación de "puzzles de palabras" (82). Y de pronto, al final de la página, la revelación: la imposibilidad de dejar ciertas palabras; la impresión mágica de las palabras de este lado del mundo de las cosas, de este lado de la página.

O las páginas en las que se entra en otros lados, en otros territorios, como las de "Después hay que llegar": "No hay discurso del método, hermano, todos los mapas mienten salvo el del corazón, pero dónde está el norte en este corazón vuelto a los rumbos de la vida, dónde el oeste, dónde el sur" (399). Ante la imposibilidad de conocer racionalmente el mundo, Cortázar nos propone comprenderlo intuitivamente, sin razón ni método, creando un puente hacia el mapa del corazón, creando con el lenguaje un nuevo lenguaje, devolviendo al verbo su perdida realidad, creando con signos realidades. Crear con nuevas formas, nuevas realidades, nuevos acercamientos a lo real, al mundo: estar dentro del mundo pero al otro lado, desde otros, múltiples, puntos de vista. Como para el poeta, para quien las palabras crean un lenguaje nuevo: "Sus palabras, sin dejar de ser lenguaje —esto es: comunicación—, son también otra cosa: poesía, algo *nunca oído, nunca dicho*, algo que es lenguaje y que lo niega y va más allá..., palabras en busca de la Palabra" (Paz, *Corriente alterna* 9).

O el maravilloso momento de "Monkey Business" en el que el cronopio, lúcido siempre, nos recuerda que el arte no está completo sin la mirada. Es la poética del juego y de la mirada, de las relaciones entre el azar y la palabra precisa que cae como rayo en la constelación de una realidad que pide "la poesía tramada entre muchos", hecha "desde tantas casualidades, a través de infinitas pérdidas, para dar de cuando en cuando una obra perfecta en la que algo han tenido que ver un chimpancé o un día de lluvia"

(219). O una de sus últimas prosas, "De trufas y topos", de 1984, en la que hablando del arte del grabado, y de la mano mágica que lo trabaja, habla de la escritura como algo que fluye y se desliza, donde todo es posible gracias a su propia naturaleza animal, vegetal, mineral: "la escritura —otro arado contra la blanca tierra de la página— acerca un poco a ese territorio donde lo visual dista de ser omnipotente. También la pluma traza y el escritor sabe del goce de ese resbalar en el que todo es posible por dúctil, por topo, por trufa, por vena de agua" (423).

Estos *Papeles inesperados* son también el encuentro con el escritor en busca del conocimiento directo de la realidad, del contacto piel a piel con el mundo, expresando, a través de momentos, historias, cuentos y metáforas, iluminaciones y visiones de una realidad total percibida intuitivamente, por asalto, entre el sueño y la noche, a plena luz del día o debajo de la tierra, en el metro, abriendo ventanas insólitas o puertas a otros mundos; en ese espacio del juego de las correspondencias entre lo cotidiano y lo fantástico: en el metro, con el agua, en un encuentro fruto del azar más fiero o de la casualidad más azul.

Es un constante crear formas nuevas, redescubrir nuevas perspectivas, establecer relaciones nuevas entre las palabras y las cosas, entre el mundo y la literatura. Entrar en la superficie del mundo: el escritor entre la superficie y la profundidad; entre el espejo y el otro lado; entre el aquí y el allá. Otra manera de conocer la realidad, desde otros puntos de vista, a veces de manera irracional, acercándose a lo desconocido, a través de múltiples correspondencias, cambios, transformaciones, pasajes nuevos e inéditos, aperturas mentales al mundo, que exigen del lector una lectura activa y creadora y que expresan lo inexplicable. Lo inexplicable e irreductible de ciertas experiencias, soluciones literarias a las obsesiones del escritor, que encuentran su propio lenguaje.

Papeles inesperados busca también establecer puentes de comunicación, pero sobre todo, puentes para aprehender la realidad, devorarla, transformarse con ella, dentro de ella: son nuevas realidades literarias, nuevas formas. Los textos cortazarianos, contruidos sobre ciertas tensiones y ciertos silencios, dicen algo que no se dice, que no se enuncia. Cortázar deja a cada lector la tarea de completar lo no dicho, lo no enunciado, lo que no está: hueco, intersticio, apertura, quiebre, irrupción dentro la irrupción.

Escribir para Cortázar es tomar, agarrar, capturar el encanto, la fantástica forma de una historia multiplicándola en otras correspondencias, lejanas o cercanas, haciéndola vivir dentro del lenguaje, de su propio espacio literario, de su propia forma, en otros universos, en otras constelaciones, haciéndola estallar en la página, en su forma, única e irrepetible, atravesando, y liberando al mismo tiempo, tensiones y correspondencias subterráneas, como

topos en acción o metros luminosos. Así, a lo largo de los textos que componen el libro, la presencia de "un fondo más auténtico", de un más allá real y verdadero, se halla en ese proceso creativo en el que el escritor encuentra un punto excéntrico (respecto al tiempo y al espacio), un punto que es también una interrupción, un salto al otro lado, una discontinuidad que se revela a través de epifanías entre universos paralelos. Se trata de un universo que tiene vida propia, donde el orden se revela asimismo un accidente momentáneo del desorden, gracias al lenguaje y a las imágenes que irrumpen desde otros mundos en el nuestro.

Papeles inesperados, cuadro lúcido y sorprendente de la parábola de un escritor como Cortázar, nos coloca frente al problema, el verdadero problema, de la cuestión fantástica o neofantástica, un problema que pasa a través de una reflexión filosófica que Antonio Tabucchi en el magistral prefacio, "La Vía Láctea", a la edición italiana (Cortázar, *Carte inaspettate*) ha expresado muy bien: "¿la realidad en la que vivimos es de verdad real o es sólo la cara visible de una realidad "otra"? (VII)¹. La literatura de Cortázar, según el autor italiano, indaga más allá de lo real, buscando la esencia, el secreto de las cosas, en un tipo de caverna de Platón al revés: "no son los objetos que gracias a la luz proyectan en las paredes de la caverna sombras ilusorias que nosotros creemos reales, son las sombras, los *phantasma*, las esencias de las cosas que proyectan en la pantalla del mundo todo lo que nos rodea y que nosotros llamamos real" (VIII-IX). Quisiera terminar con las palabras finales que Tabucchi dedica a Cortázar, en las que cuenta la impaciencia con la que él esperaba estos *Papeles inesperados* en el planetario del gran cronopio, y utiliza una hermosa metáfora astronómica, en la que compara estos textos con la cola de un cometa que vuelve aún más cometa la estrella o la Vía Láctea que irrumpe repentinamente en el cielo nocturno haciéndolo más luminoso: "Breve es nuestro tiempo y nuestro espacio, pero infinito es el universo que la Vía Láctea atraviesa, y el universo infinito somos nosotros, nos dice Cortázar: nuestra infinita capacidad para imaginar el infinito. Querido Cortázar" (XI). Gracias Cortázar.

1 || La traducción de todas las citas de Tabucchi es mía.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1983.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Aurora Bernárdez Tr. Madrid: Ediciones Siruela, 1989.
- Campra, Rosalba. *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*. Roma: Carocci, 2000.
- Cortázar, Julio. "Algunos aspectos del cuento". *Casa de las Américas* 15-16 (1962): 1-16.
- _____. *Papeles inesperados*. A. Bernárdez y C. Álvarez Garriga Eds. México: Alfaguara, 2009.
- Eco, Umberto. *Obra abierta; forma e indeterminación en el arte contemporáneo*. Barcelona: Seix Barral, 1965.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Layzer, David. *Cosmogénesis. The Growth of Order in the Universe*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Paz, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1967.
- Pulce, Gabriella. "Nel backstage de la mente. *Carte inaspettate* di Julio Cortázar". *Alias Domenica* Año II, 8 (26 de febrero de 2012).
- Raimondi, Ezio. *Barocco moderno*. Milán: Mondadori, 2003.
- Tabucchi, Antonio. "Prefazione". *Carte inaspettate*. Julio Cortázar. A cura di A. Bernárdez e C. Álvarez Garriga. Traduzione di J. Riera Rehren. Turín: Einaudi, 2012.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

“Vacíos” fantásticos y absurdo: una lectura de los cuentos de Dino Buzzati y Julio Cortázar

Anna Boccuti

Università degli Studi di Torino

annaboccuti@yahoo.it

1. Canon y anti-canon de lo fantástico: Buzzati y Cortázar¹

Lo fantástico no ha gozado de la misma fortuna en todas las latitudes: es notoria la manifiesta predilección, en el canon literario italiano, por la representación mimética. Esto no ha impedido, sin embargo, el florecimiento de textos de literatura fantástica —incluso de buena calidad y originalidad— que de cierta manera retoman, renovándola, la herencia de lo maravilloso, tan arraigada en las letras italianas. El primero en subrayarlo fue Italo Calvino, en varios escritos teóricos de los años ochenta del siglo XX. Sus reflexiones constituyen un inevitable punto de referencia para la crítica actual, de ámbito nacional e internacional, que está descubriendo y explorando, finalmente con la atención que merece, la producción de lo fantástico en las letras italianas².

Esta revisión crítica ha llevado a la identificación de lo que Giulio Ferroni define como “anti-canon” (Ferroni, 129), al que pertenecerían los autores más entregados al experimentalismo en las formas narrativas y más dispuestos a la contaminación de los géneros y a la violación de las fronteras literarias, como ocurre en el terreno de lo fantástico. Precisamente en este anti-canon se situaría un autor como Dino Buzzati, que difícilmente puede asemejarse a otros dentro del panorama italiano.

De una lectura cuidadosa de las investigaciones sobre los cuentos de Buzzati resulta evidente que se trata de un autor “aislado”³. Considero en cambio muy importante identificar una constelación de autores donde colocar a Buzzati, a fin de iluminar el sentido de sus obras, gracias también a la comparación con las de los más afines a él.

1 || Este trabajo fue presentado en 2008 en el VII Coloquio Internacional de Literatura Fantástica “Desde los orígenes de lo fantástico”, Otto-Friedrich-Universität Bamberg (Alemania). Este texto es una reelaboración ampliada del artículo “Verità insondabili: strategie del fantastico in Dino Buzzati e Julio Cortázar”. *Annali della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere Moderne*. Trauben: Università degli Studi di Torino, 2010: 99-112.

2 || Véase Calvino, “Il fantastico nella letteratura italiana” (1672-1682), y “Un’antologia di racconti neri” (1689-1695). Entre los estudios más recientes dedicados a lo fantástico italiano, se cuentan Guidotti, 1999; Morales, 2001; Ihring y Wolfzettel, 2003; Amigoni, 2004.

3 || La crítica ha acercado nuestro autor a sus contemporáneos Massimo Bontempelli (Airoldi Namer – Panafieu, 1992), a Tommaso Landolfi y Antonio Delfini (Guidotti, 1999), más por razones de periodización literaria que por verdaderas analogías en la concepción de lo fantástico, modo de representación elegido por estos autores. Las comparaciones con Italo Calvino subrayan, más que las semejanzas, las diferencias entre los dos autores (Lagoni Danstrup, 1992); las comparaciones con Kafka o con Borges (Lazzarin, 2005), muy a menudo sugeridas por la crítica, aunque con meticulosidad, se limitan a evidenciar influencias y parecidos en los temas y en la cosmovisión expresada a través de lo fantástico, pero no se detienen en las especificidades del relato buzzatiano ni permiten insertar a nuestro autor en una tradición de lo fantástico.

Entre estos podemos incluir a Julio Cortázar, un clásico de lo fantástico que en muchas ocasiones rindió homenaje al escritor de Belluno. El argentino, además de citar a Buzzati en el listado de autores a quienes Morelli (*alter-ego* literario de Cortázar en *Rayuela*, 1963) quiere agradecer, lo menciona en el ensayo “Notas sobre lo gótico en el Río de la Plata”, colocándolo en la familia de los inspiradores de lo fantástico rioplatense, en compañía de «Edgar Allan Poe, autores como Beckford, Stevenson, Villiers de l’Isle Adam, el Prosper Mérimée de *La Vénus d’Ille* y de *Lokis*, “Saki”, Lord Dunsany, Gustav Meyrinck, Ambrose Bierce» (Cortázar, *Obra crítica* 86). Así, Cortázar inaugura un proceso de creación del canon fantástico contemporáneo en el que incluye, sin vacilaciones, a Dino Buzzati, redimiéndolo del destino de autor “anti-canónico”, como cierta crítica italiana suele considerarlo.

Más allá de estos elocuentes testimonios, la posibilidad de establecer un parentesco literario entre Buzzati y Cortázar nace del análisis de los mecanismos de lo fantástico en las obras de ambos autores. Mecanismos que, en ocasiones como las que son objeto de estudio en este trabajo, determinan también una construcción del cuento parecida. Tanto en Buzzati como en Cortázar, lo fantástico cotidiano peculiar del siglo XX se obtiene recurriendo a “vacíos”, formas distintas de reticencia que contribuyen a volver cada vez más lábil el nexo causal entre los eventos y a cubrir con ambigüedad e indefinición el discurso fantástico entero⁴.

Como destacan, entre otros, Irène Bessière (1974) y Rosalba Campra (2008), lo que se calla, en estos textos, se vuelve aún más significativo que lo que se narra, pues lo no dicho no solo forma parte de una estrategia pensada para la creación del suspense, sino que constituye el sentido mismo del texto fantástico, coincidente con dicha indecibilidad e inexplicabilidad.

La pregunta fundamental se desliza pues de “qué quiere decir lo dicho” a “qué es lo que se dice a través de lo no dicho”.

[...] la transgresión se expresa a través de roturas en la organización de los contenidos, no necesariamente fantásticos. Es decir, su manifestación [*de lo fantástico*] puede rastrearse fundamentalmente en el nivel sintáctico: la aparición del fantasma ha sido sustituida con la irresoluble falta de nexos entre los elementos de la pura realidad (Campra, 135-136).

4 || Me parece necesario aclarar con qué acepción utilizo la palabra “reticencia”: no me refiero a la figura retórica tal y como se la describe en los manuales, es decir, a una repentina interrupción de un discurso ya empezado, señalada con puntos suspensivos; me refiero más bien a una indeterminación semántica causada por elipsis, a veces totales, incluso del tema del relato, que determinan vacíos en la comprensión del texto y actúan sobre su sentido global.

Buzzati y Cortázar organizan las elipsis en sus textos de manera parecida, aunque las modulaciones de lo fantástico y la función que este desempeña en sus cuentos alcanzan resultados diferentes.

2. Clasificaciones: formas de lo fantástico en Buzzati

En los cuentos de Buzzati se puede reconocer un modelo reiterado, en el que la catástrofe narrativa es lo que imprime un viraje a la narración y un despertar de la conciencia de los personajes ante las imprevistas dimensiones de la realidad. La catástrofe, según Bonifazi "culmina en el acontecimiento fantástico, que se manifiesta después de larga tensión, cuando la concatenación y la aceleración, el acrecentamiento o el aumento insistente y repetido producen el *crack* inesperado e inaudito, terrible y definitivo, increíble y monstruoso" (Bonifazi, 160)⁵.

Los cuentos de Buzzati pueden agruparse según la naturaleza del elemento perturbante, cuidadosamente anunciado a través de silencios y elipsis. Sin ninguna ambición de exhaustividad, más bien con la intención de proponer distinciones de tipo operativo, me parece posible esbozar una clasificación del material elegido para este trabajo, distinguiendo entre cuentos de lo sobrenatural o religioso y cuentos del absurdo y la culpa⁶.

En los cuentos de lo sobrenatural o religioso, el elemento fantástico pertenece a una esfera más allá del mundo natural, como en lo fantástico tradicional, y el narrador o los protagonistas lo reconocen como tal. En "Autorimessa Erebus" (CB)⁷, un diablo se esconde bajo la apariencia de un mecánico siempre joven que, además de prestigiosos coches, otorga hermosas mujeres y gran éxito a sus clientes, naturalmente a cambio del alma. En "Gli amici" (CB) es el espíritu de Guido Appalacher, muerto apenas unos veinte días atrás, el que llama a la puerta de todos sus amigos en busca de hospitalidad, recibiendo como respuesta solo mal justificados rechazos; mientras que, en "Il mantello" (SM), es la muerte la misteriosa figura que, siempre encubierta por la capa mencionada en el título, acompaña pacientemente al joven

5 || Todas las traducciones del italiano al español son mías.

6 || Para otra clasificación de los cuentos de Buzzati, véase Savelli, 1991. El autor identifica tres grupos de cuentos divididos por "guiones": cuentos en que a) "los protagonistas no toman conciencia de las cosas"; b) hay un obstáculo que impide a los protagonistas hacer ciertas cosas; 3) los personajes sufren de una parálisis de la voluntad que les impide reaccionar. Estos tres grupos se intersecan dando lugar a otras variantes, unificadas por la ausencia (de acción, de explicación, etc.). Lazzarin distingue y analiza detalladamente otro grupo, el de los cuentos "catastrófico-apocalípticos" (2006).

7 || Todos los cuentos, si no se señala de otra forma, se citan de Buzzati, Dino, *Sessanta racconti*. Este volumen recoge una selección de cuentos de *I sette messaggeri* (1942), *Paura alla scala* (1949), *Il crollo della Baliverna* (1954) y una serie de textos inéditos. En su momento, señalaré con una sigla (respectivamente SM, PS, CB, TI) la sede originaria de publicación del cuento.

protagonista, fallecido en la guerra, en el último saludo a su familia y se lo lleva cuando su tiempo en la tierra ha terminado.

En muchos casos, el elemento sobrenatural es de tipo religioso, como por ejemplo en “Il cane che ha visto Dio” (CB), historia del perro de un santo ermitaño que, según lo que se dice en el pueblo, ha visto a Dios en el momento de la muerte de su dueño. Esta suposición convierte al animal, frente a los ojos de todos, en el atento censor de la moral de la comunidad que, de a poco, por miedo al castigo divino, va corrigiendo su conducta. Sin embargo, al final, es decir después de la muerte del animal, se insinúa la duda de que no fuera el perro del santo sino un perro común, quizás elegido por Dios como instrumento para la salvación de las almas.

La visión religiosa tradicional que aflora en estos cuentos deja intuir la fe, o tal vez la esperanza, en un orden superior y en un Dios. En este grupo de cuentos, los elementos objeto del vacío inicial se revelan al final, de manera que se configuran como un misterio o prodigio, como ocurre en el cuento “Una gota” (PS). Aquí el elemento sobrenatural e inquietante es una gota de agua, cuya presencia turba las certidumbres sobre la realidad circunstante en todos los que la escuchan, puesto que, a pesar de todas las leyes de la física, esta gota inexplicablemente sube los peldaños de la escalera de un edificio...

Al explicitarse la ambigüedad fantástica en el final, muy a menudo el cuento va cargándose de un indiscutible significado alegórico y moral. Esto pasa también cuando la narración se apoya en procedimientos como las elipsis o las ausencias, como por ejemplo en “Il Colombre” o en “Il direttissimo”⁸; el primero, metáfora del miedo que vuelve ciego al hombre ante la felicidad; el otro, metáfora de la insensatez de la existencia humana, representada como un viaje en tren (el “direttissimo” o sea el tren directo del título), en el que corremos afanosamente hacia un destino ignoto, lanzados hacia la estación siguiente, descuidando el mundo más cercano a nosotros.

En el segundo de los grupos sugeridos, el de los cuentos del absurdo⁹, lo que conforma el elemento fantástico es una discrepancia

8 || El cuento “El colombre” está tomado de Buzzati, *La boutique del mistero*, 1968 (aquí indicado con la sigla BM), originariamente en *Il Colombre*, 1966; el cuento “Il direttissimo” pertenece a la recopilación de Buzzati, *Sessanta racconti*, 1958.

9 || No comparto la acepción con la que Mignone define el concepto de absurdo para los cuentos de Buzzati. El crítico habla de “assurdo fenomenico che smentisce le leggi dell’ intuizione” (60). Personalmente, prefiero ampliar la noción de absurdo y entenderla también como categoría existencial, derivada del absurdo lógico que experimentan los protagonistas de los cuentos. A este propósito, retomo las delimitaciones del concepto propuestas por Campra, que provee una iluminante distinción entre extrañamiento, absurdo y fantástico, términos que designan efectos muy diferentes pero utilizados a veces de modo poco claro. El absurdo fantástico, según la estudiosa, se originaría de una rotura del orden de

en el paradigma de la realidad, generada por la violación de los nexos de causa y efecto. Esta violación, que Mignone llama "una angustiosa anormalidad" representaría, según el crítico, "la intuición-contenido del mundo narrativo buzzatiano" (Mignone 21). En estos textos lo fantástico se presenta como una atmósfera extrañada, derivada de la no concatenación de las causas con los efectos, frecuentemente anormales o en contraste con las premisas. En "Sette piani" (SM), el protagonista, internado en un hospital por una leve gripe, a causa de un conjunto de errores tanto inexplicables como irremediables, baja del séptimo piso, donde se encuentran alojados los aquejados por dolencias leves, hasta la planta baja del edificio, meta final de este recorrido hospitalario, donde van a parar, sin esperanza de retorno a los pisos superiores, los enfermos incurables. En "Questioni ospedaliere" (BM), la repetición de insensatas objeciones es lo que impide el ingreso urgente de la joven moribunda, llevada en los brazos por el narrador, ante la indiferencia general del personal del hospital. Otras veces, la prolongación, hasta el final, del silencio sobre las causas de los acontecimientos narrados —aunque estos pertenezcan al nivel de la posibilidad— es lo que hace que el objeto mismo del cuento se esfume en la indeterminación y adquiera una significación inesperada. En "Il buio" (CB), un hombre aislado en un refugio de montaña se ve sobrecogido por un insólito desconcierto frente a la conducta ambigua tanto de los otros huéspedes del refugio como de su dueño. Este alude repetidas veces al caer de la noche como a una amenaza indefinida, sin embargo, no se preocupa mínimamente por la falta repentina de corriente eléctrica y de velas para alumbrar el salón y las habitaciones y, así, exorcizar el peligro que la oscuridad parece conllevar. Descubriremos, al final, que todos los demás huéspedes guardaban en secreto cada uno su propia luz y que únicamente al viajero de paso esta se le ha negado, por razones de las que nunca nos enteraremos...

Estos cuentos extienden la ambigüedad fuera de los límites del texto, porque al no sugerir un significado clarificador, instilan

lo real: "Mientras en el absurdo la carencia de causalidad y de finalidad es una condición intrínseca de lo real, en lo fantástico deriva de una rotura imprevista de las leyes que gobiernan la realidad. En el absurdo no hay alternativa, para nadie [...]. De allí la dimensión marcadamente simbólica del personaje absurdo y, por el contrario, la caracterización del héroe fantástico como víctima de una situación sobre todo individual" (Campra, 133). Procedimiento análogo tiene el extrañamiento fantástico: el extrañamiento canónico consiste en la ignorancia, por parte del narrador, de algo que el lector, en cambio, conoce, y apunta a un efecto de sorpresa, para mostrar al lector la vacuidad de sus propias convicciones. El extrañamiento fantástico por su parte "...es el resultado de una grieta en la realidad, un vacío inesperado que se manifiesta en la falta de cohesión del relato en el plano de la causalidad" (Campra, 133). Este es el tipo de extrañamiento al que hago referencia en el texto al hablar de "atmósfera extrañada".

dudas y perplejidades más allá de la página. Cuestionando el paradigma de realidad, entendido como el conjunto de todas las más afianzadas convicciones culturales y sociales que regulan la existencia del ser humano, estos cuentos insinúan el absurdo como condición inevitable de la existencia.

En los cuentos del absurdo podemos distinguir la variante que he denominado “de la culpa”. En estos textos, el elemento propiamente fantástico está ausente, pero ha sido remplazado por una vacilación del personaje con respecto a su conducta, dando lugar a la atmósfera alucinada del cuento. El titubeo surge del remordimiento por una acción incorrecta, aunque representada como normal; sin embargo, esta acción acaba siempre en la anormalidad, por temor a un eventual castigo (“Il delatore”, “Il bambino tiranno”, “Il delitto del cavaliere Imbriani”, todos en *CB*). Los cuentos de este tipo se emparentan con los del absurdo por la labilidad de los nexos causales entre la culpa cometida y el castigo correspondiente, siempre excesivo con respecto a la culpa; en todos se destaca la oposición entre el protagonista del cuento y “los otros”, coincidentes ora con la sociedad, ora con las instituciones que representan el poder. De nuevo, es la presencia de un vacío —la naturaleza de la culpa cometida— lo que confiere una entonación paradójica y extrañada al relato entero.

Estos cuentos, unas veces, tienen un desenlace alegórico y moralizante, otras, mantienen la ambigüedad del sentido. La mayor o menor apertura del cuento, así como se va delineando al final, determina su carácter en mayor o menor medida alegórico o parábólico y eso es justamente lo que ofrece puntos de comparación con los cuentos de Cortázar. A pesar de la concordancia de la crítica en identificar la cifra de lo fantástico buzzatiano en este carácter fuertemente alegórico y simbólico¹⁰, creo que resultados más interesantes pueden encontrarse en aquellos textos que, manteniendo la ambigüedad típica del discurso fantástico moderno hasta el final, se niegan a interpretaciones unívocas. Es con estos cuentos que la obra de Cortázar presenta puntos de contacto y diferencias que vale la pena iluminar.

3. Las fronteras lábiles de lo real: el absurdo en Cortázar

Como sabemos, la representación tanto de un mundo cotidiano como de un sujeto de identidad lábil caracteriza lo fantástico cortazariano. Esta incertidumbre procede de los lugares y los objetos de la realidad misma, poniendo al descubierto y amenazando su falso orden racional. Es posible intentar una clasificación mínima de los cuentos justamente a partir de la relación que el nivel de la realidad establece con el de la irrealidad, como propone Luis Eyzaguirre, señalando las siguientes categorías:

10 || Véase Crotti, 1977; Ioli, 1988.

[...] invasión del plano de lo irreal sobre la cotidianeidad de lo real
[...] inversión de los planos de lo real y lo irreal, los términos mismos se invierten creando incertidumbre de lo real [...] interpenetración de los planos de lo real y lo irreal y traspaso de las identidades individuales (Eyzarraguirre 179)¹¹.

El estudioso indica como ejemplos de invasión de lo irreal en lo real numerosos cuentos de *Bestiario* (1951, de ahora en adelante *B*)¹², entre ellos “Carta a una señorita en París”. En este cuento, el narrador en primera persona y protagonista vomita conejitos, a intervalos regulares, y trata de convivir con ellos, conservando una aparente normalidad. El narrador acepta resignadamente que los animales se multipliquen y devasten el apartamento donde es huésped —y su vida misma—; ahora bien, al vomitar el undécimo conejo, decide suicidarse. Así lo irreal, representado por el vomitar conejos, irrumpe en lo real disgregando definitivamente sus equilibrios. En los cuentos de este tipo, la dimensión fantástica, al manifestarse, termina por imponerse a la dimensión real, con efectos irreversibles.

A los cuentos de la inversión de lo real en lo irreal pertenece, entre otros, “La noche boca arriba”, en *Final del juego* (1956, de ahora en adelante *FJ*). Aquí los planos de la realidad y los de la irrealidad se mezclan gracias a la refinada construcción de lo fantástico a nivel verbal, y dan lugar a pasajes oníricos de espacio y de tiempo con dramáticas consecuencias: del delirio causado por la anestesia en una cama de hospital después de un accidente de moto, el protagonista pasa a las selvas de México, siendo perseguido por los enemigos durante la Guerra Florida y tratando de escapar al destino del sacrificio ritual. Finalmente, entre los cuentos de interpenetración de realidad e irrealidad, encontramos “Lejana” en *B*: la protagonista, Alina Reyes, aficionada de juegos de palabras, a través del anagrama “es la reina y...” evoca a su doble, una mendiga en un puente de Budapest, a la que encuentra durante su viaje de luna de miel a la capital de Hungría. En esta ocasión, las dos mujeres intercambian su identidad: la mendiga se convierte en Alina, que, a su vez, se queda en el puente, mirando a la “otra” alejarse.

En todos estos textos, la irrupción de lo que Sosnowski llama “supra-realidad” (11) constituye el equivalente de la catástrofe narrativa en el cuento de Buzzati: la realidad se abre, sus límites se hacen borrosos y aceptan ecos y resonancias de dimensiones incógnitas. El silencio, entonces, se vuelve expresión muda de la colisión entre realidad y “suprarrealidad”, primer indicio, en el nivel del discurso, de esta alteración de lo real.

11 || Las cursivas son del autor.

12 || Todos los cuentos, cuando no se indique lo contrario, se toman de Cortázar, Julio. *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 1994.

Se consideran ya ejemplos clásicos de omisión de los nexos causales el anteriormente citado "Carta a una señorita en París" (B) y "Casa Tomada" (B). En este último, una pareja de hermanos acepta, sin oponer resistencia alguna, la inexorable invasión de su casa por parte de misteriosos ocupantes, cuya identidad permanecerá desconocida, así como las razones de la resignación y la fuga de los dos. Desenlace parecido tiene "Verano", incluido en *Octaedro* (1972, de ahora en adelante O). El cuento se desarrolla en distintos vacíos, pues no solo calla las razones de la repentina y anómala aparición, en el jardín de la casa de vacaciones de Zulma y Mariano, de un caballo que amenaza con entrar en las habitaciones, sino que omite el final mismo del cuento. El lector nunca sabrá si el caballo se ha introducido en la casa gracias a la puerta dejada (¿por azar?) abierta por una niña huésped de la pareja, pero este detalle no parece tener ninguna importancia para Zulma y Mariano, que vuelven a sus ocupaciones como si la amenaza del caballo no hubiera existido nunca...

Otra omisión es la que estructura el cuento "Bestiario" (B): un tigre da vueltas en la casa de veraneo de los protagonistas, obligándolos a adaptar su vida a los desplazamientos del animal. Sin embargo, se alude claramente a la presencia del peligroso felino solo en el trágico final, cuando ya es imposible evitar la tragedia. El cuento se cierra con la muerte del Nene, entregado a las fauces del tigre por la adolescente Isabel, celosa de la relación del joven con su hermana Rema. Como las pulsiones de Isabel, también la amenaza del tigre en el cuento está solo aludida, percibida como tensión a la que los silencios del texto dan cuerpo sin hacer mención directa de lo que está sucediendo.

Es importante destacar que las insistencias en los silencios y en los vacíos en los cuentos de Cortázar abren intencionalmente el texto a miríadas de significaciones: contrariamente a la mayoría de los cuentos de Buzzati, en los que la lectura moral y alegórica se inscribe en el texto y se pide al lector su desciframiento para completar el sentido, en Cortázar este tipo de lectura se presenta como una posibilidad del texto y no como necesidad. Aclara al respecto Alazraki:

Es descabellado, entonces, obligarle a decir lo que el texto se niega a decir, obligarlo a una facilidad que lo suprime. Si a veces subrayamos, para definir estos relatos, su carácter de metáforas, es con la salvedad de que estas metáforas aceptan un número indefinido de tenores y los niegan a todos (177).

Esto significa que el texto permanece, pese a la perfecta integración de los niveles semántico y verbal, indefinido a nivel del sentido final y disponible para múltiples lecturas. Aun así, la construcción a través de los vacíos que se manifiestan con el absurdo

lógico permite identificar algunas excepciones al modelo propuesto e indicar otras afinidades entre Buzzati y Cortázar.

4. “Non aspettavano altro”: la irrupción de la alteridad monstruosa

Querría ahora detenerme en el análisis de dos cuentos que presentan parecidos menos obvios respecto a otros dentro de la producción de los dos autores y que, por esta misma razón, considero más interesante abordar: “Non aspettavano altro” (CB) de Buzzati y “Cefaleas” (B) de Julio Cortázar.

A partir del título ya intuimos que lo fantástico estriba en los vacíos y en la espera por que estos vacíos se colmen al desarrollarse la narración. En cambio, lo indefinido no tiene ninguna precisión y la espera se prolonga infinitamente: en “Non aspettavano altro”, aunque el título sugiera lo inexorable de los acontecimientos narrados, sus causas no se reconducen a una lógica racional y, de hecho, no encuentran explicación tampoco en el final. Es que no hay ninguna razón lógicamente comprensible para la sucesión de los catastróficos acontecimientos de los que son protagonistas Anna y Antonio, en busca de refrigerio de la canícula en el pueblo (sin nombre) donde están de paso. El silencio es sustituido por una lengua indescifrable, que vuelve impenetrables las leyes de la realidad monstruosa del cuento tanto para los desafortunados protagonistas como para los lectores.

La oposición entre dos espacios, el de los protagonistas —el *IN* de la normalidad en el que se sitúan tanto los protagonistas como el narrador y los lectores cómplices— y el de los otros —el *ES* de la anormalidad monstruosa de los habitantes del pueblo antagonista— está bien trazada y reiterada a lo largo del cuento. Desde el principio, una serie redundante de indicios señala la hostilidad del lugar hacia los protagonistas, pero son las repetidas alusiones a las miradas y a los murmullos, insistentes por parte de la gente del pueblo, el elemento que enfatiza la condición de extranjeros de Anna y Antonio y que funciona como señal de la próxima irrupción de la anormalidad: “las miradas de los presentes se concentraban, más que nunca en la pareja, y cuando los dos jóvenes se encaminaron hacia la escalera para salir de nuevo a la calle, el cuchicheo por un instante cesó”¹³.

El cuchicheo reemplaza de cierta manera la palabra, es una suerte de palabra silenciada que los protagonistas no pueden escuchar y sobre cuyo contenido se interroga también el lector.

La catástrofe —o sea la agresión física contra la pareja— estalla cuando Anna decide bañarse en la fuente, violando así una pro-

13 || «Gli sguardi dei presenti erano più che mai concentrati sulla coppia e quando i due giovani si avviarono alla scala per risalire sulla via, il bisbiglio per un istante tacque» (353)

hibición de la comunidad, al principio inadvertidamente, después sin preocuparse por ello intencionalmente. La oposición entre habitantes del pueblo y extranjeros que organiza el cuento se manifiesta antes que nada en el idioma. Tanto el habla de Anna como la de Antonio resuenan con acentos forasteros: su otredad es suficiente para hacer estallar una verdadera cacería humana, en la que la monstruosidad vence a la "normalidad". Anna es sepultada por bolas de barro lanzadas por las mujeres sentadas alrededor de la fuente y Antonio es atacado por un joven pendenciero, al comienzo solo verbalmente, después físicamente: toda tentativa de explicación por parte del desventurado Antonio (él también a punto de perder la palabra) resulta inútil: "A este punto Antonio intervino, abriéndose paso. Pero como sucede en los momentos de emoción excesiva, pronunció palabras inconexas '¡dejadla! Qué mal os ha hecho, por favor... Os digo que... Escuchadme... Os aconsejo... ¡Anna, Anna, sal afuera ya!'"¹⁴. Del mismo modo, en el momento más fuerte de la agresión, Anna también se queda muda, incapaz de emitir sonido alguno y, así, poder defenderse: "Un grito quiso salir de la muchacha. No salió sino un hálito sin sonido, una especie de silbido. En el retortijón, se aferró fulmineamente al niño, derribándolo en el agua"¹⁵.

De ahora en adelante, la conclusión catastrófica está decidida. De nuevo, la pérdida del habla es un indicio del surgir de la monstruosidad ocultada hasta ahora y la irrupción de lo extraordinario en la realidad cotidiana, anticipado por una metamorfosis espeluznante:

Pero se dió cuenta de que la gente no hablaba como antes. Hasta entonces, había escuchado hablar el dialecto habitual de la ciudad, para él fácilmente comprensible. Ahora, inexplicablemente, las bocas parecían hincharse, embarullándose, y salían palabras distintas, de sonido áspero e informe. Como si desde los remotos pozos de la ciudad subiera un eco obsceno y negro. ¿La voz depravada de los bajos fondos de repente vivía otra vez, cargada de crímenes?¹⁶

14 || «Qui Antonio intervenne, facendosi largo. Ma come avviene nei momenti di eccessiva emozione, pronunciò parole sconnesse: "Per piacere, per piacere" cominciò "lasciate stare! Che cosa vi ha fatto di male, per piacere... Vi dico che... Sentite... Vi consiglio... Anna, Anna, vieni via subito!"» (349).

15 || «Un urlo volle uscire dalla ragazza. Non ne venne fuori che il fiato senza suono, una specie di sibilo. Nello spasimo lei abbrancò fulmineamente il bimbetto, scaraventandolo lungo disteso nell'acqua.» (351)

16 || «Ma ecco si accorse che la gente non parlava più come prima. Fino allora aveva udito intorno parlare il solito dialetto della città, per lui facilmente comprensibile. Adesso, inspiegabilmente, le bocche sembravano gonfiarsi, incespicando, e ne uscivano parole diverse, di suono rozzo ed informe. Come se dai remoti pozzi delle città fosse venuta su un eco turpe e nera. La scellerata voce dei bassifondi turpi e antichi all'improvviso riviveva, carica di delitti? Egli fu tra stranieri, in una terra lontana e inspiegabile, a lui feroce» (352).

En una escena de delirio colectivo, la joven Anna es arrastrada fuera de la fuente y encerrada en una jaula, donde se la expone al ludibrio público. Los otros han perdido ya toda apariencia humana y únicamente emiten gritos y bestiales gruñidos: "‘Tonino, imi corazón!’ gritaba ‘Cariño! Chelle cnn che lev mmmmm!’ Después de las primeras palabras todo se deshacía en un aullido incomprensible"¹⁷.

Los que se contraponen a nuestros protagonistas son unos seres poseídos por fuerzas oscuras y ancestrales, en las que ha sido aniquilada la razón. Se trata de una masa enfurecida, dominada por el instinto, como se repite en el texto mismo: "¿Quién advertía ahora el calor? El pretexto parecía maravilloso: la sórdida carga de mal que uno se lleva adentro durante años y de la que nadie se percata"¹⁸.

Las preguntas que vuelven en la narración indican la imposibilidad, por parte de los protagonistas, de prever el absurdo precipitarse de los acontecimientos, incapacidad que también afecta al lector: "Lo alcanzó, mientras se alejaba, otro estallido de gritos: 'A la jaula!' le parecían estar gritando. Pero a lo mejor había entendido mal. ¿Qué querían decir?"¹⁹.

Al cerrarse el cuento, el motivo de la persecución permenece todavía desconocido: en el fondo, una culpa está en el origen de la tragedia: la determinación de Anna para gozar de un placer, bañándose en la fuente, pese a las repetidas advertencias de las mujeres. Sin embargo, como suele pasar en los cuentos de Buzzati, la pena es desproporcionada con respecto a la culpa. La imprevisión de Anna produce la ruptura del orden, un frágil equilibrio, y desata la monstruosidad ínsita a nuestros símiles y por tanto ¿en nosotros también? parece preguntarse Buzzati. Aun sin la intervención de fuerzas sobrenaturales, Anna y Antonio terminan siendo prisioneros de una voluntad inhumana, sin esperanza de salvación. Así se concluye el cuento, significativamente:

En el silencio que siguió, de la pared del foso en la que estaba apoyada la jaula, justo en correspondencia con ella, llegó el canto trémulo de un grillo. Cri-cri, parecía estar acercándose. A través de los barrotes, Anna extendió despacio una pequeña mano temblorosa hacia el grillo, como pidiendo su ayuda²⁰.

17 || «Tonino, anima mia!» gridava «Tesoro! Chelle cnn che lev mmmmm!» Dopo le prime parole tutto si disfaceva in un mugolio incomprensibile (353).

18 || «Chi sentiva più il caldo? Il pretesto sembrava meraviglioso. Niente ormai tratteneva il buttare fuori il fondo dell'animo: il sozzo carico di male che si tiene dentro per anni e nessuno si accorge di avere» (351).

19 || «Lo raggiunse, mentre si allontanava, una nuova esplosione di urla : "Alla gabbia!" gli parve che gridassero. Ma forse aveva capito male. Che cosa poteva voler dire?» (352).

20 || «Nel silenzio che seguì, dal muro del fossato a cui la gabbia appoggiava, proprio in corrispondenza, giunse il tremulo richiamo di un grillo. Cri-cri, pareva si avvicinasse. Attraverso le sbarre, Anna tese adagio verso il grillo una piccola

5. “Cefalea”: el orden del caos

Como en “Non aspettavano altro”, en “Cefalea” el relato se estructura alrededor de blancos y vacíos, esta vez de tipo semántico, y también de información parcial por parte del narrador. Los silencios diseminados en el texto colaboran en la creación de cierta opacidad, que no permite entender de inmediato lo que los protagonistas viven ni vislumbrar el rumbo de los acontecimientos narrados. De hecho, el cuento relata de manera minuciosa las ocupaciones de un grupo de criadores de “mancuspías”, al que pertenece también el narrador. Como se sabe, se trata de animales inventados por Cortázar: el texto se abre con este primer elemento incógnito, que irradia un aire alucinado a todo el cuento. El narrador no proporciona en el texto ninguna descripción clara del animal, excepto unas pocas ambiguas alusiones (incluso contradictorias) a sus características físicas y a su índole, muy antropomorfizada:

A las mancuspías madres no les agrada el baño, hay que tomarlas con cuidado de las orejas y las patas, sujetándolas como conejos [...] eso es lo que queremos para que las sales penetren hasta la piel más delicada. [...] En el aire flotan las pelusas de las mancuspías adultas, después de la siesta vamos con tijeras y unas bolsas de caucho al corral [...] las mancuspías necesitan el pelo porque duermen estiradas y carecen de la protección que se dan a sí mismos los animales que se ovillan replegando las patas (136-137).

Le corresponde a la imaginación del lector llenar este vacío urdido con sabiduría, gracias a la presencia de elementos verosímiles que engendran un efecto de realidad, por extraña que sea.

La vida de los protagonistas está regulada por los horarios y las tareas impuestos por la cría de las mancuspías:

Su cría es un trabajo sutil, necesitado de una precisión incesante y minuciosa. No tenemos por qué abundar, pero esto es un ejemplo: uno de nosotros saca las mancuspías madres de la jaula de invierno —son las 6.30 a.m.— y las reúne en el corral de pastos secos. Las deja retozar veinte minutos, mientras el otro retira los pichones de las casillas numeradas donde cada uno tiene su historia clínica, devuelve a su casilla los que exceden los 37°C, y por una manga de hojalata trae el resto a reunirse con sus madres (135).

El narrador insiste sobre todo en la mención de horarios puntuales, plazos obligatorios, repeticiones que acaban instaurando una rutina extenuante para los mismos protagonistas. Los intervalos fijos y las tareas, por otro lado, encuentran su contrapunto en la terapia a la que se someten los protagonistas para curarse de las tremendas cefaleas que los oprimen, de día pero especialmente de noche: “No advertimos el amanecer, hacia las cinco nos abate un

mano tremante, come chiedendo aiuto» (356).

sueño sin reposo del que salen nuestras manos a hora fija para llevar los glóbulos a la boca” (140).

Es como si el criadero tuviera su propia realidad, apoyada en estos órdenes paralelos y alternativos al orden vigente en la realidad exterior.

Hay más: en varios puntos del texto aparecen términos científicos de fármacos utilizados contra distintos tipos de cefaleas: *Aconitum*, *Bryonia*, *Nux Vomica*, *Camphora Monobromata*, *Natrum Muriaticum*, *Silica*, *Belladonna*, por mencionar algunos. Los protagonistas del cuento consultan un manual de homeopatía para reconocer su patología gracias a la descripción de los síntomas, y se atienen a las prescripciones en este indicadas. Las denominaciones homeopáticas se utilizan para designar la condición física y el estado mental de los personajes pero, dada su oscuridad para un lector común, estas son otro factor que vuelve huido lo que el texto quiere decir:

Una mujer se enfrenta repentinamente con un perro y comienza a sentirse violentamente mareada. Entonces *Aconitum*, y al poco rato sólo queda un mareo dulce, con tendencia a marchar hacia atrás (esto nos ocurrió, pero era un caso de *Bryonia*, lo mismo que sentir que nos hundíamos con, o a través de la cama).

El otro, en cambio, es marcadamente *Nux Vomica* [...] Hemos pensado si no será más bien un cuadro de *Phosphorus*, porque además lo aterra el perfume de las flores (134-135).

88

En este caso, gracias a la terminología técnica, la narración se encuentra revestida de un halo de indeterminación: como anteriormente con las manuscias, los lectores sin conocimientos de homeopatía no saben si esta farmacología existe o no, pero vislumbran en ella la existencia de un orden alternativo al de la medicina oficial, al que los protagonistas están completamente entregados; y sin embargo, la cantidad de información de la que los lectores disponen no permite llegar a penetrar la narración, siempre oscilante entre lo dicho, lo sugerido y lo no dicho.

Otro elemento objeto de silencio, puesto que nunca es explicitado por el narrador, es la razón de la relación entre la salud de las manuscias y la de los protagonistas, paralelismo que, como bien ha demostrado Alazraki²¹, establece la estructura de toda la historia: “Nos parece cada vez más penoso andar, seguir la rutina; sospechamos que una sola noche de desatención sería funesta para las manuscias, la ruina irreparable de nuestra vida” (134).

La fuga de dos miembros del grupo imprime un cambio dentro del orden en vigor en el criadero: una vez que están solos y aislados, por primera vez los otros criadores hacen referencia al

21 || “Toda la descripción de la cría de manuscias es una descripción de las cefaleas, pero no en una relación lógica sino, al contrario, como una violación de esa coherencia a que está sujeta toda comparación” (Alazraki, 150).

mundo externo: “[...] en las otras poblaciones se ha difundido el rumor estúpido de que criamos mancuspias y nadie se arrima por miedo a enfermedades” (138).

La fuga de Leonor y Chango determina una agitación siempre mayor en los animales, que corre pareja con la intensificación de las cefaleas. De este momento en adelante, el delirio de las mancuspias caracteriza el cuento, en un claro paralelismo entre el orden de los criadores y el orden de las mancuspias que, fuera de las jaulas, dan vueltas, enloquecidas por el hambre:

Cumplimos silenciosos las últimas tareas, ahora la venida de la noche tiene otro sentido que no podemos examinar, ya no nos separamos como antes de un orden establecido y funcionando, de Leonor y el Chango y las mancuspias en sus sitios. Cerrar las puertas de la casa es dejar a solas un mundo sin legislación, librado a los sucesos de la noche y el alba (139).

A medida que van aumentando el desorden y la ruina en el criadero, inexplicablemente se intensifican también los desgarradores dolores de cabeza de los protagonistas. Estos culminan en la mención del *Crotalus Cascavella* que, siempre según la homeopatía del cuento, causa alucinaciones, dolores de cabeza y de pecho y la constante sensación de que “algo viviente camina en círculo dentro de la cabeza” (143). Se vuelve casi imposible, para los protagonistas —y por lo tanto para los lectores también— entender si los ruidos procedentes de afuera son un producto de sus mentes o si, en cambio, son un efecto de las mancuspias que sitian la casa.

En “Cefalea”, entonces, Cortázar vuelve a tratar el tema de la ruptura del orden²², ya clásico en su obra, con resultados esta vez inesperados. El orden de la realidad racional ha sido cancelado y sustituido por el orden de la irracionalidad: este último es el espacio donde se instala la enunciación. Como observa Jitrik²³, no hay quiebre entre *IN*, espacio de la razón, y *ES*, espacio de lo irracional, porque los dos espacios se superponen el uno al otro; ellos son, al fin, el mismo espacio. Tanto es así que para los protagonistas se vuelve imposible distinguir las alucinaciones causadas por el dolor de cabeza del frenesí de las mancuspias que rodean la casa: “No estamos inquietos, peor es afuera, si hay afuera”. (143).

6. Lo fantástico como máscara de la derrota

Las diferencias entre el universo de Buzzati y el de Cortázar quedan ahora más claras. En Buzzati, la conciencia de la oposición entre orden y desorden no desaparece nunca, así como no desaparece,

22 || Entre los otros, véase Morello-Frosh, 1973.

23 || Véase Jitrik, 1969.

en los protagonistas, la conciencia de que pertenecen a la realidad “racional”; por esta razón, resiste en ellos la esperanza de un retorno al orden, como muestran las tímidas tentativas de oponerse al caos por parte de Anna y Antonio.

Lo que se vuelve objeto de problematización constante es la naturaleza del orden racional al que los dos protagonistas se aferran firmemente, orden que muestra, al final, su carga irracional. En Buzzati persiste una mirada alerta, expresada por el narrador impersonal, que observa y acompaña las vicisitudes de los protagonistas. La sensación de fracaso de tono kafkiano tan frecuente en lo fantástico del autor italiano se debe también a la presencia de esta conciencia que no permite abandonarse al caos ni aceptarlo. Los protagonistas, aunque obligados a ceder a lo absurdo, siguen advirtiendo que lo que está pasando derriba las leyes de lo lógico.

Por el contrario, en Cortázar los protagonistas están sometidos a lo irracional, como vimos en el final de “Cefaleas”: el narrador en primera persona narra el derrumbe del orden —un orden irracional que parece sugerir la posibilidad del desorden de lo racional—, pero sin escándalo ni angustia, sin remordimiento y sin la esperanza de reinstaurar el orden inicial.

El silencio en Buzzati refleja la falta de comprensión por parte de los protagonistas y es, por lo tanto, compartido también por el lector; este tiene las mismas informaciones acerca de los hechos que el narrador y que los protagonistas y participa de sus congojas. Se trata, como hemos visto, de un silencio declarado, de un vacío advertido por el narrador y expresado por el lenguaje, pero no en el lenguaje. En Cortázar, en cambio, nos encontramos ante distintos tipos de silencios: el del narrador que *no puede* hablar, el del que *no quiere* hablar, y el del narrador que *no tiene nada que decir* porque la realidad fantástica le parece natural, como ya ha subrayado Campra (2008). Este narrador no considera necesario proporcionar explicaciones porque no se explica algo que es habitual; le toca al lector, y no a una instancia situada dentro del texto, contemplar la consternación de los protagonistas.

Aquí se revela la diferencia esencial entre Buzzati y Cortázar: mientras en el primero sobrevive una visión vertical de la oposición realidad-suprarrealidad, que en algunos casos se traduce en la realidad por medio del evento misterioso o prodigioso, en Cortázar no queda huella de esta fe en un orden superior o divino, que pueda dar sentido al mundo. Por esta razón, la oposición realidad-suprarrealidad se organiza de modo horizontal, como reflejando la dramática condición de soledad y derrota del individuo frente a lo ignoto, el caos, el absurdo.

Bibliografía:

- Airoidi Namer, Fulvia – Panafieu, Ives. "Riflessioni su spazio e tempo in Bontempelli e Buzzati". Ed. Giannetto, Nella. *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*. Mondadori: Milano, 1992: 75-108.
- Alazraki, Jaime. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*. Madrid: Gredos, 1989.
- Amigoni, Ferdinando. *Fantasmi nel Novecento*. Torino : Bollati Boringhieri, 2004.
- Bessière, Irène. *Logique du récit fantastique*. París: Larousse, 1974.
- Bonifazi, Neuro. *Teoria del fantastico e il racconto fantastico in Italia: Tarchetti, Pirandello, Buzzati*. Ravenna: Longo Editore, 1981.
- Buzzati, Dino. *Sessanta racconti*, Milano: Mondadori, 1958 (2006, 13a ed.).
- _____. *Il Colombre*. Milano: Mondadori, 1966.
- _____. *La boutique del mistero*. Milano: Mondadori, 1966.
- Calvino, Italo. "Un'antologia di racconti neri" (1984); "Il fantastico nella letteratura italiana" (1985). *Saggi. 1945-1985*. Ed. Mario Barenghi. Milano: Mondadori, 1995, 2 vol. 1672-1682; 1689-1695.
- Campra, Rosalba. *Territorios de la ficción. Lo fantástico*. Sevilla: Renacimiento, 2008 (*Territori della finzione. Il fantastico*. 1ra ed. 2000).
- Cortázar, Julio. "Nota sobre lo gótico en el Río de la Plata" (1975). Ed. Saúl Sosnowski. *Obra crítica*. Madrid: Santillana, 1994: 77-87.
- _____. *Cuentos Completos*. Madrid: Alfaguara, 1994 (1998, 11a ed.).
- Crotti, Ilaria. *Dino Buzzati*. Firenze: La Nuova Italia, 1977.
- Curi, Fausto. *Canone e anticanone : studi di letteratura*. Bologna: Pendragon, 1997.
- Danstrup, Aase Lagoni. "Buzzati e Calvino: due scrittori e due concezioni del fantastico." Ed. Nella Giannetto. *Il pianeta Buzzati. Atti del Convegno Internazionale*. Mondadori: Milano, 1992: 137-149.
- Eyzaguirre, Luis. "Modos de lo fantástico en cuentos de Julio Cortázar". *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Centre de Recherches Latino-Américaines, Université de Poitiers, Madrid: Fundamentos, 1986: 177-184.
- Ferroni, Giulio. "Sul canone del romanzo del Novecento". *Il canone e la biblioteca*. Ed. Amedeo Quondam. Roma: Bulzoni, 2002: 117-132.
- Guidotti, Angela. *Surrealismo e fantastico nel Novecento*. Roma: Marzorati: Editalia, 1999.
- Ihring, Peter y Wolfzettel Friedrich (eds.). *La tentazione del fantastico: narrativa italiana fra 1860 e 1920*. Perugia: Guerra, 2003.
- Jitrik, Noé. "Notas sobre la "zona sagrada" y el mundo de los "otros" en *Bestiario* de Julio Cortázar". *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez, 1969: 13-30.
- Ioli, Giovanna. *Dino Buzzati*. Milano: Mursia, 1988.
- Lazzarin, Stefano. "Il cantiniere dell'Aga Khan: ovvero Buzzati tra Kafka e Borges". *The Italianist*. XXV, 1 (2005): 55-71.

- _____. "Modelli e struttura del racconto catastrofico-apocalittico in Buzzati". *Italianistica*. XXXV, 1 (2006): 105-124.
- Mignone, Mario B. *Anormalità e angoscia nella narrativa di Dino Buzzati*. Ravenna: Longo, 1981.
- Morales, Ana. "Italo Calvino y la literatura fantástica italiana". Eds. Mariapia Lamberti y Franca Bizzoni. *Italia: Literatura, pensamiento y sociedad*. V Jornadas Internacionales de Estudios Italianos. México: Universidad Autónoma de México, 2001: 91-107.
- Morello-Frosh, Martha. "La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar". Ed. Enrique Pupo Walker. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid: Castalia, 1973: 165-177.
- Savelli, Giulio. "Il mito dell'assenza. Tredici copioni per cinquanta racconti di Buzzati". *Cahiers Buzzati* 8 (1991): 247-93.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar: una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Noé, 1983.

¿Augusto Roa Bastos, escritor fantástico? Una lectura de “La flecha y la manzana”

Magalí Sequera
Université Paris Sorbonne
lamagax@yahoo.com

El cuento que me interesa trabajar aparece publicado en el libro *El baldío*, editado en 1966, en Buenos Aires, donde Roa Bastos está viviendo de exiliado desde 1947. Pero este cuento, que forma una suerte de díptico con "Encuentro con el traidor", es escrito en 1959.

El escritor paraguayo es más que nada conocido por las novelas en las que interroga la historia trágica del Paraguay, a través de la figura del dictador ilustrado José Gaspar Rodríguez de Francia, y de la otra figura dictatorial, menos ilustre y esclarecida, el general Alfredo Stroessner.

En los *Cuentos completos*, recientemente publicados¹, tenemos la oportunidad de observar la trayectoria de escritura del autor. Así es como pasamos de los cuentos de *El trueno entre las hojas*, cuya temática es esencialmente el mundo campesino y la injusticia, a los de *El baldío*, marcados por una reflexión más metaliteraria, de experimentos narrativos, y con un mundo más urbano, en muchos casos porteño. Mi trabajo de preparación para las clases de Agrégation orientaron mi lectura de este cuento hacia la temática del mal en todas sus variantes y expresiones. Sin embargo, hace varios meses, al preparar otra clase sobre el cuento fantástico, y merodeando en la pantalla cibernética, me encontré con una recopilación de cuentos fantásticos que incluía el presente cuento. Quedé bastante sorprendida, pero pensándolo bien, me pareció absolutamente acertado.

Este hecho confirma que un texto no es forzosamente, y de por sí, un texto fantástico, sino que se puede considerar de tal forma porque recibe una lectura precisa². Y a la luz de esta lectura, "La flecha y la manzana" abunda en elementos propios de la literatura llamada fantástica que me propongo analizar a lo largo de esta reflexión.

1. Alicia en el país de los infiernos

En una conferencia impartida en Montevideo en 1949, Jorge Luis Borges propuso cuatro grandes temas característicos de un relato fantástico: la obra de arte contenida en la obra de arte, la contaminación de la realidad por el sueño, el viaje en el tiempo y el tema del doble. Precisamente, estos temas corresponden a los que quiero desarrollar hoy. Pero en primer lugar, me gustaría abordar el tema de la figura diabólica.

1 || La edición mencionada es: Augusto Roa Bastos. *Cuentos completos*. Madrid: Debolsillo, 2010. En adelante, me referiré a la presente edición.

2 || Tzvetan Todorov define la fantástico de la forma siguiente: "Dans un monde qui est bien le nôtre, [...] se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier [...]. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel." Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970, 29.

El cuento pone en escena a una familia de paraguayos instalados en Buenos Aires. Un señor llamado "el visitante", espera al amo de casa. Mientras tanto, observa a los hijos de este. Dos chicos y una niña dibujan y se pelean. Al final del cuento la niña llamada Alicia, más que maliciosa, desafía a los hermanos a tirar flechas en el jardín. Por una causa inexplicable —fuera de su maldad— la flecha se desvía de su meta inicial y hiere al hermano dejándolo ciego.

A lo largo de todo el texto, encontramos varios elementos que califican o caracterizan a esta niña como diablo. Por supuesto, Roa Bastos juega con el referente literario del personaje de Lewis Carroll. Todos sabemos que el autor inglés es el gran referente de la literatura fantástica. No es nada casual que la Alicia robastiana también sea rubia y de "cara pecosa" (Roa Bastos, 342). Desde el principio, esta niña aparece al margen del conjunto de los hermanos, no solo por su diferencia genérica, sino también por su aspecto particularmente maligno. Al molestarla con un alfiler mientras que ella está dibujando, Alicia logra incrustarlo en el pómulos de uno de ellos, tan solo con "un soplo corto y fulmíneo". Este acontecimiento figura claramente como prolepsis de la trágica escena final. Si bien los tres hermanos son considerados como diablillos por la madre que se queja al visitante, añade: "esa chica sobre todo, ahí donde la ve es una verdadera piel de Judas" (344). Un poco más tarde, cuando el visitante se encuentra a solas con Alicia, ella le dice que cuando está enojado, su padre le llama "añá" —diablo en guaraní, explicita la niña—. Pero especifica que entre los varios nombres que recibe, el que prefiere es el de Luba. Este apodo es un anuncio más del final del cuento, y nos recuerda la frase de Thomas Hobbes en la que declara que en el estado de naturaleza, el hombre es un lobo para el hombre. Mitad diablillo, mitad animal, esta Alicia es totalmente desprovista de candor o ingenuidad, es montruosamente mala. Es más, al deplorar que nadie la llame Luba, declara que para ella es una palabra mágica, enseñada por una gitana —otro personaje recurrente de los cuentos de hadas— y que la usa cuando habla a solas consigo misma.

Alicia tiene facetas múltiples, nada extraño pues que diga que tiene muchos nombres, "uno para cada día", pero que no le alcanzan. Alicia, doble diabólico del personaje de Lewis Carroll, es atrapada por sus ensueños cuando dibuja, y pronto se entrecruzan varias realidades, el segundo tema característico de la literatura fantástica según el maestro argentino.

2. El dibujo, propulsor del relato

El tema de una realidad doble y paralela se manifiesta por vía de dos elementos. En un primer momento, entramos en el mundo fantástico infantil del dibujo. Desde el principio del cuento, Alicia aparece dibujando en la sala. Veremos de qué manera se entrecruzan estas dos realidades. Por otra parte, el visitante, al observar

el dibujo de la niña, empieza a rememorarse imágenes del duelo que lo enfrentó a este señor que hoy lo recibe en su hogar, y que ayer fue un enemigo, relato contado en el cuento "Encuentro con el traidor". De manera que tenemos tres realidades que se van enredando, la escena entre el visitante y Alicia, la escena dibujada por Alicia, y los recuerdos del visitante.

En el *incipit*, el narrador describe a Alicia como sigue:

concentrada en su trabajo, la pequeña dibujante los ignoraba por completo. Parecía sorda a sus ruidos, inmune a sus burlas, [...]. Estaba *lejos de allí*³, rodeada tal vez de altos árboles silenciosos o en alguna almena inaccesible sobre ese precipicio que le hacía palpar de vértigo la nariz y morder el labio inferior dándole un aire absorto (342).

En esta descripción de un espacio indeterminado con árboles, podríamos imaginar tal vez, la región chaqueña, efectivamente lejana de Buenos Aires, donde pelearon treinta años atrás su padre y el visitante. ¿Acaso no se hace referencia a las palmeras del Chaco, esos árboles finos y muy altos en "Encuentro con el traidor"? Esta transposición de la realidad del dibujo y la del duelo décadas antes en Paraguay, la hace el propio visitante hacia el final del cuento, cuando se encuentran los dos solos en la misma pieza. Mientras Alicia sigue dibujando, se inclina el hombre que "se precipitó *lejos de allí*, hacia un parque, en la madrugada, con árboles oscuros y esfumados por la llovizna, hacia dos hombres que se batían haciendo entrechocar y resplandecer los sables, [...]" (346-347)⁴. Esa lejanía espacial y temporal es indicada por la expresión *lejos de allí* en ambos casos. Ambos personajes se proyectan hacia otra realidad por medio del dibujo.

Pero el dibujo cobra aun más importancia con respecto a la estructura del cuento. Las descripciones de lo que la niña va dibujando/copiando de un libro siempre preceden uno de los dos eventos maléficos y extraños: lograr incrustar un alfiler en la cara de uno de sus hermanos, tan solo soplando, y lograr desviar el destino de la flecha, haciendo que vaya a apuntar al ojo del hermano. Con lo cual, la narración nos invita insidiosamente a considerar el dibujo como motor de cada acontecimiento. De manera que el dibujo, otra narración posible y propulsor de acontecimientos raros y maléficos, es el que propulsa el relato en otros relatos, a la manera de los sueños en los cuentos de Borges⁵. Incluso, el

3 || Yo subrayo.

4 || Yo subrayo.

5 || Borges desarrolla el tema del sueño a lo largo de toda su obra. Podemos citar dos ejemplos paroxísticos de *Ficciones*. En el cuento "El Sur", Dahlmann pasa de una cama en un hospital a un viaje en un tren que lo lleva hacia el Sur. El lector no sabe hasta el final si la escena con compadritos es real o fruto de un mal sueño. En "Las ruinas circulares", el sueño es una espiral sin fin:

punto entre un mundo y otro se hace más evidente llegando a la segunda escena del dibujo, poco antes del final. ¿Qué es lo que ve ahí el visitante?: "Además del niño, con la sombra de un objeto redondo sobre la cabeza, surgía ahora la figura de un hombre en un ángulo del cuaderno, con el esbozo de un arco en las manos" (346). La figura del hombre es la suya y, luego de proyectarse en sus ensueños-recuerdos del duelo, aparece estrujando el dibujo de Alicia. Enfurruñada, la niña atraviesa "con la punta de un lápiz al arrugado niño de la manzana" (347). En este momento, el tiempo de los verbos de la narración cambia repentinamente y pasa al futuro. Aquí se desvela toda la maldad de Alicia: "Esa manzana que un rato después la pequeña Luba ofrecerá a los hermanos que estarán flechando el limonero del patio sin errar una sola vez las frutitas amarillas, y les dirá con el candor de siempre, etc.". Encarnación del mal por antonomasia, no es de extrañar que esta pequeña Alicia sea una de las imágenes de la Eva pecadora.

Finalmente, estos dos personajes pueden ser considerados juntos. Los dos se escapan por sus pensamientos hacia realidades paralelas y que influyen, cada una a su manera, en la realidad presente que los une en el espacio del salón. Si el visitante viaja hacia un pasado de décadas atrás, Alicia opera un viaje hacia el futuro, anunciando y/o provocando con su dibujo el trágico final.

3. Jorge Luis Borges en el Buenos Aires roabastiano

Finalmente, me gustaría establecer aquí un último paralelo en una realidad posible y factible: considerar al personaje del visitante como proyección textual del referente real autorial, Augusto Roa Bastos.

En "Encuentro con el traidor", la narración pasa alternativamente de un narrador extradiegético a un narrador autodiegético que a veces toma el punto de vista del supuesto traidor "el visitante", y otras veces, la del enemigo, el perseguidor. Sin embargo, el que tiene la palabra al final del cuento es "el visitante": "Le costó apartar la mirada de ese ojo caído en el pavimento y que el papirotazo con el diario estrujado me había hecho saltar de la cara" (266). Sabemos que el narrador es la proyección ficticia, en el relato, de la figura autorial. Si bien no se trata de fusionar las dos entidades, indudablemente existe una relación que las une.

Si seguimos en nuestra dinámica de jugar con el texto (¿de hecho, qué es analizar un texto si no jugar con él?), y desarrollar realidades otras, es muy tentador poder considerar al visitante como una proyección borgeana de Roa Bastos en el texto. Me explico: Roa Bastos no ha publicado muchos cuentos que puedan recibir una lectura fantástica, "La flecha y la manzana" es uno de

el protagonista intenta crear a un hombre a través del sueño. Al finalizar el cuento, este se da cuenta de que él mismo es un ser soñado por alguien.

los pocos⁶. Lo que me llama la atención son todos los ademanes del visitante que, en más de una ocasión puede bosquejarse como el propio Borges. Pero volvamos a "La flecha y la manzana", sabemos efectivamente que el visitante es tuerto, y cada vez que se trata de referirse a él, se especifican sus ademanes con el bastón: "El visitante rió entre los reflejos ambarinos del bastón que hacía oscilar delante de los ojos; el más vivo no parpadeaba, como si estuviera en constante alerta" (345). Al leer las distintas descripciones de este personaje —que nunca es nombrado—, la imagen de Borges en varias entrevistas se impuso a mí. Obviamente, esta lectura es alimentada por temáticas muy borgeanas abordadas en los dos cuentos, entre ellas la figura de Alicia, tantas veces aludida por Borges.

Metafóricamente, este hombre que viene de visita a casa de esta familia paraguaya, podría ser de alguna manera, el Borges visitando al autor paraguayo Roa Bastos ensayándose en su mundo fantástico. Así es como "La flecha y la manzana" se convierte en un extraordinario guiño al mayor cuentista fantástico del continente. Por supuesto, esta lectura es una invitación a otra ficción que el lector es libre de querer aceptar o no.

"Lo imposible probable", así es como Jean Fabre ha definido el género fantástico en su ensayo *Le Miroir de sorcière*⁷. Integrado en un libro de cuentos en los que aparece dominante la temática del exilio y de los males de la dictadura, "La flecha y la manzana" se destaca de los demás cuentos por su temática y su forma. Si bien el mundo de los niños no es ajeno a los cuentos de Roa Bastos, con la lectura de este cuento, nos adentramos de lleno en el mundo de los niños con sus sueños y sus fantaseos. Ciertamente es que Alicia aparece como figura diabólica en el cuento, y que por ella se perpetúa el mal, pero también es a través de este aspecto suyo que la niña aparece bajo el prisma de varias identidades. Bajo la apariencia de una niña cándida e inocente, Alicia esconde

6 || En los cuentos completos, dos textos de *El trueno entre las hojas* (1953), se acercan al fantástico de tipo quiroguiano. En efecto, así como en la obra de Horacio Quiroga, el lector es confrontado a un mundo selvático y hostil donde lo real y lo extraño se confunden constantemente. El cuento "Carpincheros" pone en escena a una niña Margaret que, hipnotizada por unos carpincheros, se dirige hacia el río donde están navegando y desaparece, en medio de la noche, en una de las embarcaciones. En "El karuguá", también presenciaremos un mundo similar. En él se describe el mundo de los pantanos donde se ha refugiado Aparicio Ojeda. Místico o iluminado, el narrador presenta a Ojeda como un vampiro: "Era imposible no ver entre esos helechos arborescentes la figura macilenta pero magnética de Aparicio Ojeda como un vampiro loco chupando no solamente la sangre sino también el alma de los lugareños" (Roa Bastos, 136). Resulta difícil diferenciar el fruto de la imaginación del narrador, y lo que se supone que tiene que ser real.

7 || Jean Fabre. *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*. Paris: Corti, 1992.

otro aspecto de su personalidad, la de un diablillo capaz de los peores pensamientos y de los mayores maleficios.

Pero es sobre todo con el tema del dibujo que Roa Bastos nos brinda otra lectura posible de este cuento. Como lo dije, el dibujo permite desarrollar el entrecruce de realidades totalmente distintas, la realidad ficticia de los dibujos del libro que Alicia va copiando, la suya en la sala, y la del visitante y sus recuerdos bélicos. Gracias a este, se desarrolla una lectura que se enriquece con los diversos mundos paralelos que parecen a la vez partir de y converger en el dibujo de la niña. Tan es así que el dibujo tiene que ser considerado como una metáfora de la propia escritura, con lo cual tenemos a lo largo del texto una *mise en abîme* de lo que es la ficción, de la multiplicidad de mundos que es capaz de inventar constantemente.

Bibliografía

- Estève, Raphaël. *L'univers de Jorge Luis Borges*. Paris: Ellipses, "Découvrir/Décrypter" 2010.
- Fabre, Jean. *Le miroir de sorcière. Essais sur la littérature fantastique*. Paris: Corti, 1992.
- Linck, Anouck. "Quand la Raison se mire dans le miroir de sorcière. Résonances de la pensée scientifique dans les récits fantastiques des ^{xix}^e et ^{xx}^e siècles". Université Paris Sorbonne, novembre de 2010.
- Roa Bastos, Augusto. *Cuentos completos*. Madrid: Debolsillo, 2010.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Editions du Seuil, 1970.

Voyages temporels

El relato de viaje entre tránsitos y metáforas en la narrativa argentina de finales del siglo XX

Susanna Regazzoni
Università Ca' Foscari Venezia
regazzon@unive.it

Prólogo

Hablar de libros de viaje es complicado debido a su carácter múltiple, a la riqueza y diversidad de una materia que encierra entre otros motivos, el deseo de la aventura, el móvil del descubrimiento, la necesidad de las migraciones, el desgarrón del exilio, la búsqueda de una zona de ensueño y la fuga del dolor; se trata de un tema que desde la *Odisea* continúa siendo un centro de interés para muchos escritores y escritoras.

Al mismo tiempo, todo viaje puede realizarse a través del espacio pero también a través del tiempo, puede ser real o imaginario, al considerar la existencia como tránsito y el viaje como descubrimiento. Hay que señalar, además, que no hay viaje sin relato, puesto que todo viaje existe por su posibilidad de ser narrado, escrito y leído o más bien como escribe Carina Mengo: "todo viaje cobra su relevancia, no en la experiencia concreta, sino en el relato que posibilita"(61) es decir que no hay experiencia transmisible sin un orden del discurso que recomponga la discontinuidad entre una y otra instancia temporal y espacial que supone el desplazamiento.

Los problemas relativos a este tema son varios y las investigaciones sobre el mismo son recientes. De especial interés son los artículos de Sofía Carrizo Rueda ("Construcción y recepción de fragmentos de mundo" de 2008 y "Los relatos de viaje como intertextos. Aportes de una escritura con códigos inéditos a la formación de la novela moderna y al discurso postmoderno de la disolución del sujeto" de 2008), autora también del más antiguo *Poética del relato de viajes* (1997), todos estudios fundamentales al proponer una primera división entre *relato de viajes* y *literatura de viajes*. La investigadora se refiere a la primera tipología como "a la categoría en la que se inscriben memorias que proporcionan una serie de informaciones sobre un recorrido por ciertos territorios, tal como lo ejemplifican los textos (citados) de Marco Polo, Pigafeta y Darwin" (Carrizo Rueda, "Construcción" 10) mientras que la segunda abarca "todas aquellas obras caracterizadas por complejos procesos ficcionales, donde cualquier referencia al itinerario se subordina a vicisitudes de la existencia de los personajes, como en los (mencionados) casos canónicos de Homero, Virgilio y Jonathan Swift" (10). En otra ocasión, al intentar delimitar el amplio ámbito de investigación relativo a la literatura de viajes, la autora señala que:

[...] puede decirse que en un extremo se encuentran los propósitos informativos de las guías, mientras que en el otro, se ubican aquellas obras ficcionales en las que un itinerario es narrado en función de los avatares existenciales de los personajes. Entre dichos extremos se perfila [...], un tipo particular de discurso en el que lo documental y los procesos de construcción propios de la ficcionalidad se conjugan de modo inseparable para erigir en protagonista indiscutible a un

itinerario, que es el que regula la funcionalidad de todos los otros elementos y configura el discurso" (Carrizo Rueda, "Los relatos" 47).

Entre las opciones interpretativas que acompañan este tema, me parece importante considerar los posibles cambios que proceden de la experiencia: el descubrimiento y/o conocimiento de la imagen del otro/a y de lo Otro, que a veces se acompaña por la proyección de la imagen de sí mismo en él, puesto que la imagen del Otro conformada por el relato de viaje del descubridor-colonizador, puede ser utilizada para autodefinirse.

1. El viaje en la geografía

En esta ocasión, me interesa intentar una caracterización del discurso narrativo por parte, sobre todo, de autoras, y el estudio de sus posibles estrategias narrativas. Este tipo de investigación es, sin duda, más evidente en el siglo XIX, donde se percibe la conciencia de la dificultad de participar en la literatura y al mismo tiempo se evidencia la búsqueda de un posible discurso para superar el problema.

La típica/tópica y tradicional división de la ancestral pareja Ulises-Penélope, indica que viajar concierne al hombre, mientras que la dimensión de la mujer queda relegada al hogar. Esto se desprende de los escritos de viaje de los siglos pasados, particularmente del siglo XIX; se trata de textos que a menudo proponen un punto de vista eurocéntrico, representado por un yo blanco, hombre y *autorizado* gracias a un cargo o puesto oficial. El viaje corresponde a una esfera pública y a menudo se vincula a actitudes concretas, los protagonistas son, de hecho, militares, embajadores, licenciados, políticos u hombres de negocios, con credenciales reconocidas por parte de las autoridades extranjeras. Las escritoras, en cambio, se alejan (cuando no son hijas o mujeres de algún hombre viajero) de este modelo y presentan variantes interesantes: entre ellas se destacan la propuesta de la Condesa de Merlín (La Habana, 1789-París, 1852), que viaja sola de París a La Habana a mediados del siglo XIX con una mirada que se coloca en una posición intermedia entre el extrañamiento de la colonizadora y el de la colonizada; la de Juana Manuela Gorriti (Argentina 1818-1892) cuya existencia está marcada por exilios y viajes, ella inaugura el recorrido vertical americano, tema que, sin embargo, está mediado por la ficción narrativa y por el personaje de la viajera, a diferencia de su contemporáneo Domingo Faustino Sarmiento, viajero por excelencia, que asume su yo personal con seguridad. Otro interesante ejemplo es el de Amparo Ruiz de Burton (Loreto, Baja California 1832-Chicago, 1895), que atraviesa las Américas durante más de 46 años, cruzando la frontera más famosa del continente, la que separa la América anglosajona de la hispánica, con la constante sensación de pertenecer a otro lugar (verdadera

outsider), con raíces en una región siempre diferente. Pertenece al mismo grupo Flora Tristán (París, 1803-Bordeaux, 1844), la reconocida protofeminista francesa que viaja a Perú, tierra de origen de su padre, con un punto de vista completamente europeo y, al mismo tiempo, con una adhesión a los derechos de la mujer, en este caso, incluso peruana. Las viajeras latinoamericanas del siglo XIX, por lo tanto, adquieren mayor visibilidad que sus antepasados y en ocasiones se valen de los informes de viaje, considerados de importancia secundaria, con el deseo de participar desde su posición *marginal* en la historia y la política de sus países.

En el siglo XIX, la dificultad de escribir y publicar es superior a la del mismo viaje (Pratt, 171). A pesar de esto, su producción resulta interesante precisamente por las dificultades implícitas y las muchas estrategias narrativas necesarias para poder participar en un ámbito, el de la literatura de viaje, mayoritariamente masculino; hay excepciones como los *Recuerdos de viaje* de la argentina Eduarda Mansilla. Sin embargo, en relación con la cantidad de páginas publicadas por los hombres de la generación del 80, por ejemplo, el número de libros de autoras sigue siendo menor.

Los modos de viajar, desde luego, cambian posteriormente, razón por la cual, a partir de la segunda mitad del siglo XX, hay más autoras que se interesan en el tema. Las historias de viaje presentan experiencias diversas, entre estas: el placer de las vacaciones, el trauma del exilio y la constante sensación de alienación y desasosiego que a menudo representa el motor del cambio. Estos diversos puntos de vista están unidos por la curiosidad, la necesidad de comprender y por la necesidad de confrontación con el otro/a y con la intención primordial del reconocimiento. Por esto, actualmente, estudiar la narrativa de viaje de las escritoras de la segunda mitad del siglo XX resulta más complejo ya que sus características son menos obvias. Lo interesante está dado por la superación de la escritura de tipo referencial y la búsqueda de mayor libertad expresiva que ya no es necesariamente reconocida como una cuestión de género.

En esta ocasión deseo presentar unos escritos que se refieren a tres narraciones donde el camino recorrido está relacionado con los avatares de una existencia, a pesar de alusiones e inserciones de libros de viaje en el discurso considerado. Se trata de textos publicados a finales del siglo XX y son el cuento "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" (1993) de Luisa Valenzuela (1938), el breve libro *Un episodio en la vida de un pintor viajero* (1995) de César Aira (1949) y la novela *La tierra del fuego* (1998) de Sylvia Iparraguirre (1947).

2. El viaje de las reescrituras. Luisa Valenzuela

Luisa Valenzuela presenta un relato de viaje desde una perspectiva posmoderna, en la que el concepto de viaje pierde la connotación

estrictamente geográfica que había tenido en el siglo anterior para abrirse a la posibilidad de una interpretación metafórica fundada en la con/fusión de los planos espaciales y temporales. Este cambio es fruto de causas exteriores e interiores a la vez. De hecho el paso de un siglo a otro se acompaña por grandes acontecimientos entre los cuales se destacan la Primera Guerra Mundial y los descubrimientos científicos llevados a cabo, por ejemplo, por Freud y Einstein, que provocan el desmoronamiento de la fe positivista y el nacimiento de una fractura insanable entre la realidad y sus manifestaciones simbólicas. Sin embargo, si por un lado es cierto que estos factores sociales y culturales, dan lugar a un nuevo tipo de escritura que borra los límites determinados por los cánones clásicos, es necesario recordar que el relato de viaje, por su carácter de género no definido y marginal, ha sabido adaptar su naturaleza a la nueva estética, logrando mantener su estatuto de narración arquetípica.

En el cuento "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja", la modalidad posmoderna de la reescritura toma como referencia a la niña más famosa del fabulario occidental, Caperucita Roja, y participa de la práctica que sigue la línea popularizada por la británica Angela Carter con el paradigmático *The Bloody Chamber* (1979); cultivada asimismo por escritoras hispánicas como Rosario Ferré que, en 1977, publica *Arroz con leche*, Carmen Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* (1989), Ana María Shua con *Casas de geishas* (1992), Angélica Gorodischer con *Jugo de Mango* (1988) y *Fábula de la Virgen y el bombero* (1993), y María Negroni con *Cuento de hadas* (1994). "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" pertenece a la sección "Cuentos de Hades" de la colección *Simetrías* (1993). Desde el título es posible identificar una primera intencionalidad de la autora, al introducir una "variante mínima", como señala Genette, a través de la cual parodia el concepto tradicional de cuentos de hadas. Al mudar la palabra *hadas* por *Hades*, Valenzuela emplea una paronomasia que cambia radicalmente el significado del reino de las hadas, dulce, por el de los muertos, el infierno mítico. Esta operación despoja de ilusión al lector: lo que se va a leer es un texto de fantasía pero de un tipo totalmente distinto al que se suele esperar de la literatura fantástica infantil. En este cuento, Valenzuela retoma la tradicional narración de Caperucita Roja, para con este material elaborar un texto hipertextual, un texto derivado de otro por la vía de la imitación. La autora pretende denunciar el contenido patriarcal de los cuentos de hadas a través del proceso de maduración de las protagonistas desde una inicial ingenuidad hasta una afirmación de su destino. La selección del texto resulta afortunada ya que se trata de una narración popular ampliamente conocida, cuyas reescrituras se han realizado tanto en forma escrita como en medios más modernos tales como la

televisión y el cine. Por lo tanto, su utilización despierta en el lector cierta curiosidad por conocer la forma *original* en la que la autora tratará la versión básica. Sucede que el lector en vez de rechazar el texto por *conocido*, precisamente por *conocido* le suscita mayor interés.

A partir de la perspectiva del marco teórico posmoderno y considerando que una de las características de la escritura femenina se relaciona con una actitud de resistencia y trasgresión ante los códigos patriarcales del género y la sexualidad, los "Cuentos de Hades" representan una mirada deconstructiva de los modelos de comportamiento femenino de sumisión y dependencia petrificados en la tradición popular. "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja" indica una propuesta alternativa al célebre cuento de Perrault, donde se ridiculiza el miedo tradicional al Lobo Feroz: "¡Feroz! — afirma la protagonista del relato de Valenzuela— ¡Es como para morirse de la risa!" (Valenzuela, 98).

La ironía y el sarcasmo rigen una narración en primera persona donde las voces de la madre, del lobo y de la niña se alternan, dominando, naturalmente, la de Caperucita Roja. El sendero que la protagonista emprende, desde la casa de la madre hasta la cabaña de la abuela, es muy largo; se trata de un viaje iniciático que dura toda la vida y donde la niña conquista su destino de mujer. En efecto, Luisa Valenzuela denuncia el contenido patriarcal de los cuentos de hadas a través del proceso de maduración de la protagonista desde una inicial ingenuidad hasta una afirmación de su destino de mujer.

La voz de la madre que le advierte de los peligros de la vida y le infunde temor al castigo se alterna con la fascinación que siente Caperucita por probar los frutos del bosque y saltar los abismos que, aunque la asustan, le gustan. La narradora confiesa: "Los abismos —me temo— me van a gustar. Me gustan" (112). El camino recorrido por la moderna Caperucita marca el principio de una experiencia que la llevará a la conquista de la autonomía, gracias a una mayor comprensión de sí misma y de su propia condición; la conclusión de la experiencia se caracteriza por un justificado sentimiento de orgullo.

El viaje se caracteriza por los encuentros con el lobo y su consecuente conocimiento puesto que no hay relato de viaje sin descubrimiento. El primer descubrimiento consiste en que ese relato "antes que el espacio particular de un recorrido, corresponde a la imagen particular de un sujeto" (Monteleone, 17), enlazándose con una serie de múltiples relatos que —como ya escribió Borges— conforman el universo de cada uno. En este cuento no participa el leñador de Grimm que salva a Caperucita y a la abuela de ser engullidas por el lobo. Al contrario, Caperucita asimila al lobo, le toma confianza, lo incorpora a su ser. Al haberle perdido el miedo,

ella misma ha adquirido características del lobo, como cuando se lee:

Y cuando por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos, me detengo un rato ante el umbral para retomar aliento. No quiero que me vea así con la lengua colgante, (...), no quiero que me vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces (Valenzuela, 124).

Ha llegado el momento del encuentro con la abuela, Caperucita lleva su canasto lleno con los frutos de su experiencia y al atravesar el umbral de la casa, "se lame las heridas y aúlla por lo bajo" (124) y se reconcilia con la racionalidad del patriarcado, representado en su madre, y con la voz pre-racional que la desinhibe ante el peligro, personificado en su abuela.

Lo racional y lo irracional, cultura y naturaleza, se han amalgamado en una nueva definición de lo femenino, un nuevo espacio que entreteje luz y sombra, transformando la niña incapaz y débil del cuento de la tradición, en un sujeto capaz de expresar sus *oscuros deseos*. La protagonista que empieza el relato y el camino siendo niña, lo acaba ya mujer. Valenzuela transforma lo que la tradición presenta bajo la forma de un desplazamiento geográfico, en un viaje en el tiempo; se trata de un recorrido de la infancia a la madurez y a la toma de conciencia a través del encuentro con el otro, reconociendo al lobo como parte de sí misma, asimilándolo y llegando finalmente al encuentro conciliador con la bestia, con la madre y con la abuela: "Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla. La reconozco, lo reconozco, me reconozco. Y la boca traga y por fin somos una. Calentita" (100).

3. La novela y el relato de viaje. César Aira

Los viajes atraviesan casi toda la obra de César Aira, constituyéndola desde el viaje vanguardista de su primera novela *Moreira* (1972) pasando por su libro más famoso *La liebre* (1987) hasta llegar al texto considerado en esta ocasión, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (1995). Se trata del relato en tercera persona omnisciente que presenta la vida de Johan Moritz Rugendas (1802-1858) quien recorrió, en un primer viaje junto con el naturalista Alexander von Humboldt, buena parte de la América recién independizada, desde México hasta Brasil, y en un segundo viaje, Chile y Argentina, testimoniando con su arte los más diversos paisajes continentales, sus animales y plantas, sus tipos humanos. El relato se focaliza en el épico viaje a través del cual Rugendas y su compañero Robert Krause, más la guía de baqueanos chilenos, pretendían unir Mendoza y Buenos Aires, a través del recorrido de la pampa. Después de varias desventuras y tras la obsesión de toparse con

un malón (un motivo ya clásico en Aira), en medio de la pampa unos rayos intempestivos fulminan y electrocutan a Rugendas y su caballo. El caballo arrastra a Rugendas, enganchado en el estribo y cuando Krause lo encuentra tiene la cara hecha pedazos. A pesar de los cuidados, queda convertido en un monstruo con una terminación nerviosa expuesta que genera una serie de grotescos movimientos involuntarios y solo la morfina le permite aguantar el dolor. Esta le provoca una percepción alterada que le concede la posibilidad de representación del mundo que lleva buscando desde hace tiempo y lo transporta hacia el borroso límite entre sueño y vigilia, otra manera de percibir una realidad que se esfuma desde el momento en que parece sugerir su posibilidad de comprensión. A este propósito, la pintura de Rugendas pretende dar cuenta de la naturaleza misteriosa y opresiva de los cruces cordilleranos y de las llanuras argentinas. A medida que el libro avanza, esa naturaleza que inflige su monstruosidad y su belleza exige al pintor nuevos procedimientos, otro estilo para dar cuenta de esa otra tierra que lo desafía. El intento primero de reflexionar sobre las relaciones entre el arte pictórico y el mundo se transforma en una reflexión en torno a las posibilidades de la escritura y de las relaciones humanas.

Es el mismo autor que confirma que se trata de una narración muy visual:

Como quiero que el lector vea exactamente, entonces me paso de rosca con los adjetivos, poniendo de qué color y de qué forma. A veces tengo que tachar porque me doy cuenta de que el lector no necesita tanta fijación. Y si no ve exactamente lo que vi yo, bueno, ¿qué importancia tiene? (Duarte).

Brevísima novela de narración acotada, donde fechas, nombres, datos biográficos respetan las normas del género novela histórica de viajes, de acción precisa, movediza e inaprehensible como si de la éfrasis de un cuadro en movimiento se tratase. Como señala Mariano García, en este libro se puede hablar "de un continuo travestimiento del discurso no ficcional de los relatos de viaje al discurso ficcional de la literatura de viajes" (145). Precisamente la disposición tipográfica de los largos párrafos, la ausencia total de diálogos contribuyen a la creación de una prosa verosímil de crónica o relato de viaje:

Al mismo tiempo la analogía de la pintura parece amoldarse en forma inmejorable a las características de los relatos de viaje: protagonismo de la descripción, orden de coexistencia (espacial) antes que de sucesión (temporal), anulación de la tensión que provoca la obligación de un desenlace (García, 152).

También en esta ocasión, el viaje realizado es un viaje hacia el otro, donde todo lo que Rugendas ve sobre el despliegue del malón resulta casi tan incomprensible como la presencia de ese ser deforme con la cabeza tapada que es Rugendas para los indígenas. Reflexionando, de esta manera, sobre el otro, el gran otro de la literatura argentina, el que franquea el límite de la civilización, el bárbaro por excelencia. Este es uno de los motivos que se encuentra también en la novela que se analiza a continuación.

4. Viajes y narración. Sylvia Iparraguirre

La tierra del fuego (1998) de Sylvia Iparraguirre presenta la narración en primera persona de un marinero mitad inglés y mitad argentino que relata el viaje del capitán FitzRoy a Tierra del Fuego en 1826-1830. En aquel entonces, el protagonista narrador conoce a Jemmy Button, el nativo yámana que se volvería famoso en Londres luego de que el navegante decidiera llevárselo de regreso a su país para inculcarle los valores y costumbres de la civilización. El choque entre las dos culturas es narrado por William Scott (Jack) Guevara, a quien se le pide asistir al juicio que se le hace al indígena acusándolo de haber participado en una matanza de misioneros.

La novela se estructura en siete pliegos con un epígrafe de Domingo F. Sarmiento: "¿Dónde termina aquello que quiere en vano penetrar? ¡No lo sabe! ¿Qué hay más allá de lo que ve? ¡La soledad, el peligro, el salvaje, la muerte (...) el hombre que se mueve en estas escenas se siente asaltado de temores e incertidumbres fantásticas, de sueños que le preocupan despierto" y otro de Herman Melville: "Me atormenta una perdurable inquietud por las cosas remotas"(Iparraguirre, 14). Se trata de dos autores que, de alguna forma, simbolizan y anticipan los mundos en que se desarrolla el relato: la pampa y el mar. El texto termina con unos agradecimientos firmados por la misma autora, interesantes a la hora de conocer el trabajo de investigación bibliográfico hecho, puesto que se nombra al director del Museo del Fin del Mundo, en Ushuaia, Tierra del Fuego, Óscar Zanola y se declara la importancia de los "documentos de los archivos de *Public Record Office* y de distintas bibliotecas especializadas, sin los cuales la reconstrucción de la historia habría sido imposible" (Iparraguirre, 286).

La historia comienza desde el final, en el año 1865. Jack Guevara, hijo de un inglés William Scott Mallory y una criolla de apellido Guevara, recibe una carta de la Real Armada Británica en la que se le solicita que realice un relato exhaustivo de los acontecimientos y las experiencias compartidas durante el viaje hecho por Robert FitzRoy, capitán del barco *Beagle*, habiendo trabado amistad con Jemmy Button. El motivo de la carta es obtener información sobre Jemmy por parte de un testigo directo, ya que el fueguino había sido juzgado por haber liderado una matanza de misioneros, y la

intención es indagar más en el asunto. El resto de la historia, que incluye la presencia del naturalista Charles Darwin, es contada en la larga carta de respuesta de Jack a la Real Armada, que culmina con el juicio en Puerto Stanley (Islas Malvinas).

Tiempos y lugares cambian a lo largo de la narración y van desde Lobos, 1865 pasando por Buenos Aires 1806, Montevideo 1829, Londres, 1830, Londres / Cabo de Hornos, 1830-34, concluyendo en Islas Malvinas, 1860. Por la mañana; Islas Malvinas, 1860. Por la tarde, empezando con el primer pliego, fechado [Lobos, 1865] que relata el motor de la acción y de la narración:

Hoy, en medio de esta nada, sucedió un hecho extraordinario. Tan de tarde en tarde la llanura rompe su monotonía interminable que cuando el punto vacilante en el horizonte creció y fue un jinete, y cuando pudo deducirse que su dirección era la de estas pobres casas, ya la impaciencia nos mandaba esperarlo. Si es que se puede llamar impaciencia el mirar silencioso y obstinado clavado en el horizonte (16).

Se trata de un mensajero que trae una carta para el narrador protagonista Jack Guevara, donde se lee: "*—siendo usted un testigo privilegiado y directo de los hechos, desearíamos que realizara una noticia completa de aquel viaje y del posterior destino del desdichado indígena que participó liderando la matanza por la que ha sido juzgado en las Islas*" (18). De ahí empieza la escritura de la larga respuesta dirigida a "míster MacDowell o MacDowness", expresión que se repite constantemente a lo largo de toda la narración como un estribillo y que nos recuerda que estamos leyendo una larga carta que constituye la misma novela. Después de un intento escritural de tipo oficial, al responder: "*Muy señores míos: su carta llega a mis manos cinco meses después de ser fechada en Londres. No sé cuál será el destino de la mía ni en qué forma puedo ayudarlos con los hechos que se me pide les narre. Hechos tan lejos en el tiempo que no sé si sabré cabalmente referírseles...*" (23) donde la elección de la cursiva indica el texto de una misiva de tono oficial y burocrático. El protagonista narrador pronto cambia de registro, el resto de la narración se pierde entre recuerdos y emociones, que provocan una reacción de autorreflexión que es también el camino necesario para llegar a reconocerse.

En el segundo viaje a Tierra del Fuego, en 1834, en el que participa también Charles Darwin *el doctorcito*, el *Beagle* navega hasta la isla Navarrino, para devolver a los tres nativos a su tierra de origen para sembrar la *civilización occidental*. Una vez que los nativos Jemmy Button, Jork Minster y Fuegia Basket son dejados en la bahía de Wulaia junto con el reverendo Matthews, de la Sociedad Misionera de la Iglesia Anglicana, que tiene que asegurarse que la semilla de la civilización y el cristianismo germinen y fructifiquen, el *Beagle* continúa su viaje de exploración. Algún tiempo después,

el barco regresa a la bahía de Wulaia, donde el reverendo Matthews tiene que ser rescatado, demostrando el fracaso de la experiencia evangelizadora puesto que los nativos, al regresar a su tierra después de tres años, deciden despojarse de todo vestigio de civilización y volver a sus raíces.

La larga carta se estructura en dos tiempos que se alternan, el presente de la escritura y el pasado de los acontecimientos narrados cronológicamente. El protagonista, perteneciente a los dos mundos de la narración, precisamente Inglaterra y Argentina, a medida que recuerda, siente su identidad reconocida y reflejada en la de Jemmy Button y la declaración final representa una toma de partido definitiva de denuncia de todos los blancos colonizadores: cazadores, científicos y misioneros¹. La novela recupera como materia narrativa una sucesión de hechos ocurridos a mediados del siglo XIX en el sur de la entonces Confederación Argentina, durante las intervenciones de Inglaterra en la región, documentadas por un profuso discurso literario e historiográfico que se relaciona intertextualmente con otras representaciones históricas y literarias de este espacio, elemento que marca la interacción de lo literario con lo documental.

1 || "Todo estaba dicho. Lodgen anunció que el Tribunal se retiraba a deliberar. Yo miraba a Button y mi mente disparaba preguntas como zarpazos. ¿Qué era toda esa farsa? ¿O esos respetables hombres y mujeres ignoraban hasta qué límites habían sido llevados los yámanas? ¿No sabían que los foceros y balleneros mataban a palos manadas enteras de focas y lobos marinos, de zorros y guanacos, llevándose la comida, matando por matar? ¿Ignoraban que violaban a sus mujeres y a sus niñas, generalmente a las niñas porque las mujeres peleaban con tanta ferocidad como los hombres, al punto que para reducirlos a menudo era necesario matarlas a golpes, mientras que las niñas eran como las focas, mucho más fáciles de atrapar, mucho más aptas para divertir a esos hombres desquiciados? ¿No sabían que de esas uniones monstruosas resultaban niños cuidados por los yámanas? ¿No sabían que otros hombres de apariencia más inofensiva llamados científicos le aplicaban una pasta blanca en la cara para tomar sus moldes y llevarlos a exhibir en países lejanos y que esta práctica se había realizado incluso hasta la muerte por asfixia o la humillante prueba en los genitales o en los pechos de las mujeres o los muchachos que inocentemente se les habían acercado? Se mostraron desnudos y se los calificó de desprovistos de toda moral. ¿Ignoraban los pálidos hombres de Iglesia que la desnudez era imprescindible para vivir porque las mujeres debían pescar así, sin ropas, arrojándose de las canoas a bucear? Los misioneros pretendían que les dejaran sus hijos para arrancarlos de sus tradiciones ancestrales. ¿No sabían que sus padres, sus abuelos y los abuelos de sus abuelos habían legado una larga tradición de espiritualidad, de ceremonias secretas, de sabiduría, que los jóvenes recibían de los ancianos? ¿Ignoraban, al fin, lo insensata que les resultaba la idea de la propiedad, inadmisibles para la sobrevivencia yámana entre quiénes todo es de todos, y en consecuencia lo absurdo de la obsesión central de los blancos: el robo? ¿Qué significado podía tener esa palabra por la que habían sido castigados y asesinados? Lo que el Jurado llamaba "la masacre" era para Button la fatal consecuencia del encadenamiento de los hechos y el punto donde confluía el odio contenido durante décadas. El precio había sido pagado" (Iparraguirre, 276-277).

La visión de la región se alimenta de la versión oficial elaborada desde el centro europeo, especialmente inglés, discutida y revisada desde la periferia enunciativa del protagonista narrador de un texto que deambula por dos formas a la vez: la histórica y la de ficción.

El narrador escribe desde su identidad y pertenencia, desde un presente, espacial y temporalmente connotado, sobre hechos del pasado centrados sobre un espacio que ya no existe y del cual se ofrece una representación. En esta se instala la imagen del otro y al mismo tiempo se conforma una imagen del que mira tanto en términos individuales como colectivos, cuya identidad entre dos mundos favorece una comprensión del otro, en este caso Jemmy Button. Su relato siempre está mediado por la construcción que está llevando a cabo de sí mismo y de la sociedad de la que forma parte.

Conclusiones

Se trata de tres textos que presentan una relación distinta con el relato de viaje empleando también estrategias discursivas diversificadas. Espacio y tiempo, trayecto y discurso, identidad y alteridad, son algunos de los hilos que se encuentran en los ejemplos propuestos. Luisa Valenzuela metaforiza el tema, realizando un viaje ficcional inscrito en la tradición cultural occidental, con un alto grado de reconocimiento por parte del público lector. César Aira, invierte el uso corriente y presenta una narración ficcional de literatura de viajes, en una región fuertemente literaturalizada, como la pampa, volviendo a emplear una materia en parte real a través del uso del discurso no ficcional de los relatos de viaje. Sylvia Iparraguirre escribe una novela que elabora el imaginario espacial de una región también fuertemente intertextual y estrechamente relacionada con proyectos políticos imperiales y colonialistas en relación con otras versiones derivadas de los relatos europeos fundacionales, como el de Pigafetta, John Byron o el mismo FitzRoy y Charles Darwin. Todos, de alguna forma, se refieren a la tensión que marca la distancia entre la conciencia del yo y el enfrentamiento con la alteridad que se revela en la función de transformación que conlleva todo camino para el que lo realiza con espíritu libre.

Bibliografía

- Aira, César. *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Ed., 2000.
- Carrizo Rueda, Sofía M. "Construcción y recepción de fragmentos de mundo". *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos del mundo"*. Ed. Sofía M. Carrizo Rueda. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- _____. "Los relatos de viaje como intertextos. Aportes de una escritura con códigos inéditos a la formación de la novela moderna y al discurso postmoderno de la disolución del sujeto". *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Ed. Fernández, Sandra, Patricio Geli y Margarita Pierini. Rosario: Prohistoria Editores, 2008.
- Duarte, Pablo. "César Aira". México D. F., 2009, <http://www.lanación.com> (consultado el 15 de febrero 2012)
- Fernández, Sandra, Patricio Geli y Margarita Pierini Eds. *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores, 2008.
- García, Mariano. "Al fondo de lo desconocido: *Un episodio en la vida del pintor viajero*, de César Aira". *Escrituras del viaje. Construcción y recepción de "fragmentos del mundo"*. Ed. Sofía M. Carrizo Rueda. Buenos Aires: Biblos, 2008.
- Iparraguirre, Sylvia. *La tierra del fuego*. Buenos Aires: Alfaguara, 1998.
- Leed, Eric, J. *The Mind of the Traveler. From Gilgamesh to Global Tourism*. London: Basic Book, 1991.
- _____. *La mente del viaggiatore. Dall'Odissea al turismo globale*. Bologna: Il Mulino, 1992.
- Mengo, Carina. "Las máscaras del movimiento (Hacia una moral del viaje o itinerarios por la inmensidad íntima)". Eds. Fernández, Sandra, Patricio Geli y Margarita Pierini. *Derroteros del viaje en la cultura: mito, historia y discurso*. Rosario: Prohistoria Editores, 2008.
- Monteleone, Jorge. *El relato de viaje. De Sarmiento a Umberto Eco*. Buenos Aires: Editorial El Ateneo, 1998.
- Morato, Cristina. *Viajeras, intrépidas y aventureras*. Barcelona: Random House Mondadori, 2001.
- Pratt, Mary Louise. *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. London and New York: Routledge, 1992.
- Regazzoni, Susanna Ed. *Antologías de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*. Madrid: Cátedra, 2012.
- Silvestri, Daniela. "Emilia Pardo Bazán all'ombra della torre Eiffel". In *viaggio verso l'Europa, immagini, e resoconti degli scrittori dell'800*. Donatelli, Bruna (a cura di). Roma: Bulzoni, 2002.
- Valenzuela, Luisa. "Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja". *Generosos inconvenientes. Antología de cuentos*. Palencia: Menoscuarto, 2008.

Quiebres temporales entre agua y muerte: “Cuando salí de La Habana, válgame Dios” de José Emilio Pacheco

Margherita Cannavacciuolo
Università Ca' Foscari Venezia
margherita.c@unive.it

*Si nadie me lo pregunta lo sé,
pero si trato de explicarlo a quien me pregunta, no lo sé.*

San Agustín, *Confesiones* (154)

*[...] La mar no es el morir,
sino la eterna circulación de las transformaciones.*

José Emilio Pacheco, "Escolio a Jorge Manrique",
No me preguntes cómo pasa el tiempo (53)

Dentro de la amplia temática de los viajes temporales, se presenta el análisis del cuento "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" (1972) del poeta y narrador mexicano José Emilio Pacheco (México D. F., 1939). El tema que la obra plantea es la construcción de la escritura alrededor de la relación dialéctica que se establece en el relato entre el tiempo y el imaginario acuático, desarrollado a través de la isotopía marina. En el cuento, el tiempo está estrechamente vinculado al elemento del agua y a la muerte, puesto que el flujo temporal sufre la dinámica de la *rêverie*¹ marina, a la vez que está sometido al acontecimiento de la muerte en el agua. El paso sucesivo viene a ser, por lo tanto, la configuración de un discurso tanatológico, concretado en el mitema del buque fantasma, reflexión que constituye una línea hermenéutica fundamental de la ficción pachequiana.

Si bien el conjunto de la producción literaria de José Emilio Pacheco gravita fundamentalmente en torno a una intensa labor poética, ampliamente estudiada y documentada, las secciones "Prosas" y "Prosa de la calavera", incluidas respectivamente en los poemarios *Desde entonces* (1980) y *Los trabajos del mar* (1983), constituyen una muestra de la relevancia que los textos en prosa alcanzan en su obra lírica. Lector omnívoro y escritor precoz, es precisamente en el ámbito de la narrativa donde el autor mexicano inicia su oficio literario, con la publicación de su primer cuento, "El tríptico del gato" (1957), a los dieciocho años, y de su primer libro, *La sangre de Medusa* (1959), en la colección "Cuadernos del Unicornio", dirigida por Juan José Arreola².

1 || Se emplea el término de *rêverie* en la acepción utilizada por Gaston Bachelard. Se ha decidido no utilizar la traducción española — *ensoñación* —, porque no sería posible expresar los complejos matices que dicha palabra implica, puesto que designa una actitud particular del sujeto que, distrayéndose de su propia identidad, se abandona a la imaginación con una libertad parecida a la ensoñación (*rêve*), aunque estando en vela. El término remite tanto a una actitud ensoñadora del Yo frente a un objeto, como a la concretización que el elemento adquiere en el imaginario de dicho sujeto.

2 || José Emilio Pacheco pertenece a la llamada "Generación del medio siglo", caracterizada por el rechazo del nacionalismo como única identidad literaria y por la búsqueda de un lenguaje artístico universal y cosmopolita. Sus textos cubren un amplio espectro de tonos, formas e intenciones, que van del realismo tradicional al experimentalismo más innovador — como ocurre en la novela

Dentro de la copiosa bibliografía crítica dedicada a la obra de José Emilio Pacheco, los trabajos relativos a su producción narrativa resultan escasos con respecto a las investigaciones llevadas a cabo sobre su labor poética. Entre aquellos destacan: el estudio sobre la relación entre historia y ficción en la narrativa del autor, llevado a cabo por Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín (1979), así como las dos recopilaciones de ensayos heterogéneos a cargo de Hugo J. Verani (1985) y de este junto con Pol Popovik Karic y Fidel Chávez Pérez (2006), la investigación doctoral de Jesús de Ramos acerca de los rasgos posmodernos en los cuentos pachequianos (1992) y el trabajo sobre el microcuento de María Ángeles Pérez López (2004).

Entre los temas que caracterizan su praxis literaria, la reflexión sobre el tiempo y sus problemáticas constituye una preocupación central que José Emilio Pacheco nunca deja de explorar. Baste con citar los títulos de dos volúmenes de poesía —*No me preguntes cómo pasa el tiempo* (1970) y de *Tarde o temprano* (2009)— para darse cuenta de la importancia que el tema adquiere en su labor³.

"Cuando salí de La Habana, válgame Dios" es uno de los cinco cuentos que componen *El principio del placer* (1972) junto con la novela corta que da título al volumen. Es interesante tener en cuenta que el relato ha sido elegido por Edmundo Valadés para el segundo tomo de su recopilación *Cuentos mexicanos-Siglo XX* (1994)⁴, así como por José Miguel Oviedo para su *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX* (2002) como texto representativo de la producción cuentística del escritor⁵. No existen

Morirás lejos (1967, 1980)—, pasando por la alegoría política o moral, el cuento policial, el cuento fantástico o de terror, el microrrelato, el testimonio de actualidad, la crónica sentimental. Al mismo tiempo, sus textos sufren la influencia de su trabajo periodístico, puesto que aúnan elaboración imaginaria y un lenguaje objetivo y sencillo. Los volúmenes de cuentos son *El viento distante* (1963) y la edición ampliada de *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales* (1990), que reúne piezas escritas entre 1956 y 1984, dispersas en revistas, periódicos y plaquetas hoy difíciles de encontrar. Publica también la ya citada *Morirás lejos*, la novela corta *El principio del placer* (1972, 2010) y la novela *Las batallas en el desierto* (1981, 2010).

3 || En la visión del autor todo se rige sobre los ciclos constantes de creación, destrucción y regeneración. En este flujo heraclítico sin fin, se indaga en el tiempo también como vivencia cotidiana, como instante que se inscribe en la eternidad, como relación entre historia individual e Historia universal, atendiendo tanto a la dimensión política como existencial.

4 || Edmundo Valadés opina que el logro artístico de José Emilio Pacheco radica en haberse mantenido fiel a su propia visión y en haber creado a través de ella un mundo sencillo y profundo, riguroso y lírico. Precisamente son estas las características que el crítico toma en cuenta al elegir para su antología "Cuando salí de La Habana, válgame dios", arquetipo del relato mexicano construido utilizando elementos clásicos: espectros cautivos tratando de asumirse en un mundo que ya no es el suyo.

5 || Oviedo señala los vínculos de este cuento con relatos antiguos o clásicos que tratan el tema del viaje en el espacio que se convierte en un viaje en el

estudios críticos sobre este relato, a excepción de la mención que Hugo J. Verani hace del mismo en su ensayo "José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico" (2002).

El título del cuento alude a la primera línea de una habanera conocida como "La paloma"⁶, compuesta por Sebastián Iradier hacia 1863. A partir de su composición, la canción rápidamente se hizo popular en México para extenderse luego por todo el mundo, producida y reinterpretada en diversas culturas, escenarios y grabaciones, con distintos arreglos, durante los últimos dos siglos. La elección de la primera línea de la habanera como título así como su mención dentro del texto reflejan la temática del viaje temporal concebido como re-escritura; es decir, como constante presencia y transformación de una obra a lo largo del tiempo. Precisamente por sus modificaciones y traducciones⁷, la canción acaba por constituirse en un ejemplo de escritura plural. Este aspecto remite a la importancia que, según Pacheco, la tradición pasada tiene en la labor literaria. El autor concibe su tarea y la de cualquier intelectual como una mediación entre la tradición pasada y el pueblo; igualmente para él, el producto intelectual no representa

tiempo, a través del cual se entra en una dimensión de sueño y perturbadora fantasía. Un ejemplo lo encontramos en el cuento "Rip Van Winkle" (1809), de Washington Irving; mientras que en la literatura hispanoamericana, para citar algunos entre los textos más significativos, el motivo del viaje temporal es central en *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier, en los cuentos "El buque suicidante" de Horacio Quiroga, "El inmortal" de Jorge Luis Borges, "El último viaje del buque fantasma" de Gabriel García Márquez, "La noche bocarriba" de Julio Cortázar, "Lanchitas" de José María Roa Bárcena, "Chac-Mool" de Carlos Fuentes y, más recientemente, en "Correcciones en la trama del tiempo" del argentino Sergio Gaut vel Hartman. Al mismo tiempo, es menester subrayar que en su obra narrativa se encuentran otros cuentos cuyo motivo central es el viaje por el tiempo como "La sangre de Medusa" y "La noche del inmortal", ambos editados en *La sangre de Medusa y otros cuentos marginales*, y "La fiesta brava" y "Tenga para que se entretenga", que pertenecen a *El principio del placer*.

6 || La canción expresa la idea de que esa ave blanca trae a casa el mensaje de amor de un marinero que está perdido en el mar. Este aspecto constituye un eco intertextual de las líneas temáticas del relato: el amor, la relación entre mar y muerte y la superación del obstáculo temporal.

7 || Las primeras traducciones aparecieron ya por el año 1865 en Francia y Alemania. En la novela *El crimen del padre Amaro*, de Eça de Queirós, publicada en 1875, se cita esta canción, de la que se reproduce parte de la letra. Es identificada como "vieja canción mexicana" que "por entonces, causaba entusiasmo". Una de las primeras grabaciones corresponde a la formación musical de la Guardia Republicana de Francia en 1899. La introducción de la guitarra hawaiana ayudó a aumentar su popularidad. Se han creado diferentes versiones de la canción en muchos idiomas, entre los cuales la versión inglesa "No More" fue popularizada por Elvis Presley. "La Paloma" ha sido interpretada por músicos de diversos géneros incluyendo ópera, pop, jazz, rock, bandas militares y música folk. La canción entró en el Libro Guinness de los records por haber sido cantada por el coro más grande del mundo, 88.600 personas, en Hamburgo, el 9 de mayo de 2004.

el fruto de un esfuerzo y de una capacidad individual atribuible al sujeto autorial, sino que es el resultado de la sedimentación y la revisitación del pasado literario. En este sentido, para Pacheco la literatura es una creación plural generada por un trabajo colectivo previo y destinado a la comunidad.

Volviendo al análisis del cuento, se trata de un relato lineal y realista con desenlace fantástico, escrito en forma de monólogo interior, constituido por el relato que un hombre de negocios hace de su viaje de tres días de La Habana a Veracruz, en mayo de 1912. El protagonista y narrador es un mexicano exiliado tras la Revolución, trasplantado a Nueva York, dedicado a la venta de productos farmacéuticos de una compañía norteamericana. Su súbita partida de la capital cubana se debe a una insurrección de negros en los ingenios azucareros de la isla. A propósito de ese acontecimiento histórico, se menciona que "el general Gómez iba a someterlos en unas cuantas horas y, en el caso remoto de que fallara, tropas norteamericanas desembarcarían para proteger vidas y haciendas" (Pacheco, "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" 130); siguen referencias al gobierno de Madero en el México revolucionario, así como evocaciones del período de Maximiliano y la emperatriz Carlota y del comienzo del poder capitalista norteamericano. Además, a lo largo de la narración aprendemos que el nombre del transatlántico *Churruca*, perteneciente a una compañía española, remite al almirante español Damián Churruca de Elorza, que en 1805 perdió la batalla de Trafalgar contra el almirante inglés Horatio Nelson. Estos elementos subrayan la importancia que tiene para Pacheco la reflexión sobre la Historia en la creación literaria⁸, a la vez que conforman un cuadro histórico de referencia claro, dentro del cual se insertan los acontecimientos personales del narrador y sus cavilaciones amorosas tras el encuentro con la joven Isabel, pasajera de la misma nave. Esto genera el continuo trasiego de la información objetiva en los procesos interiores del protagonista y viceversa, lo que constituye un primer contraste entre tiempo individual y social.

Desde el punto de vista estilístico, la fusión de tiempos se refleja en una narración que adopta una forma fragmentada, puesto que se compone de diálogos sincopados, frases interrumpidas y amplios espacios en blanco; los párrafos, además, están divididos por puntos y comas, en lugar de puntos, recurso que refleja el confuso estado mental del narrador, a la vez que crea un ritmo envolvente y repetitivo, que podría resultar un eco escritural del movimiento repetitivo característico de las olas del mar.

8 || Para un análisis más detallado sobre el papel de la Historia en la producción de José Emilio Pacheco, se remite al ya citado estudio de Yvette Jiménez de Báez, Diana Morán Garay y Edith Negrín.

Sin embargo, es el sorprendente desenlace lo que constituye la piedra angular del relato y también el núcleo del presente estudio, a partir del cual será posible efectuar un análisis retrospectivo del cuento. En el último párrafo se entra en otra dimensión temporal; Isabel acude a la cabina del protagonista y le informa que el supuesto viaje de tres días presuntamente ha durado todo un siglo y que la fecha de llegada a Veracruz es noviembre de 2012; la nave se había perdido en el mar nada más salir de La Habana y se había convertido en un barco fantasma sin que ni la tripulación ni los pasajeros se dieran cuenta. En el texto se lee:

[...] ¿quién llama?, Isabel, no es posible, ¿por qué viene sola Isabel, por qué la dejan venir sola a verme?, abro, oigo gritos, carreras, lamentos, me pregunto, le pregunto ¿qué pasa?, no sabes, es horrible, no sabes, ¿qué pasa?, y ahora ella me interroga, me dice ¿cuándo salimos de La Habana?, el 20 de mayo de 1912, respondo, ¿qué día es hoy?, 23, 24, ¿qué importa; no no no me contesta llorando, es el 23 de noviembre de 2012, algo pasó, nos tardamos en llegar todo un siglo, no puedes imaginarte lo que ha ocurrido en el mundo, no podrás creer nunca, mira, asómate, dime si reconoces algo, hasta la gente es por completo distinta, no nos permiten desembarcar, están enloquecidos, dicen que es un barco fantasma, el *Churruca* de la Compañía Transatlántica Española se perdió en el mar al salir de La Habana en 1912, tú y yo y todos los que viajamos en él sabemos que no se hundió, para nosotros sólo han pasado tres días, estamos vivos, tenemos la edad que teníamos hace cien años al zarpar de La Habana, pero cuando bajemos a tierra ¿qué ocurrirá?, Dios mío, ¿cómo pudo pasarnos lo que nos pasó, cómo vamos a vivir en un mundo que ya es otro mundo? ("Cuando salí de La Habana" 139-140).

La pregunta con la que el cuento termina plantea una sutil ambigüedad sin respuesta, puesto que el sintagma "otro mundo" puede estar referido al mundo de 2012, que ha sufrido cambios con respecto al que los personajes conocen de 1912, pero también a la dimensión del más allá. A raíz de ese desenlace se puede volver a leer el texto como una constelación de sugerencias que anticipan el choque final de planos temporales y existenciales.

Todo el cuento se desarrolla a bordo del transatlántico *Churruca*, durante su travesía por el océano. Por tanto, el mar se elige como ámbito donde la instancia temporal se suspende, configurándose como una dimensión sin tiempo, a-temporal, que, al mismo tiempo, convierte el desplazamiento espacial en un viaje temporal.

En la lógica del imaginario desentrañada por Bachelard y Durand, inicialmente el agua —como los demás elementos— se presenta como una materia arquetípica, en el sentido de que antecede a sus formas concretas y, de este modo, precede a la temporalidad, entendida como devenir que implica sus concreciones. Asimismo, en el agua, como sustancia primordial, es posible vislumbrar una relación tanto con la vida como con la muerte. Ante el agua, el

hombre experimenta una sensación de abandono y disolución, que constituye una especie de premonición de la muerte. Dicha premonición se expresa en las palabras del narrador nada más salir del puerto de La Habana: "las aguas cambian de color, se oscurecen, *nos hundimos*⁹ en la curva del mar" ("Cuando salí de La Habana" 132). La utilización del verbo *hundirse* puede tener tanto un sentido metafórico como literal (expresar un acontecimiento real). Más adelante, además, se lee: "nadie sabe si llegará a puerto con vida" ("Cuando salí de La Habana" 135).

A pesar de su potencia fecundante, el agua se configura sobre todo como un "cosmos de la muerte" (Bachelard, *El agua y los sueños* 51). Dichas observaciones llevan a considerar el elemento acuático como el espacio de la abolición (Libis, *L'acqua e la morte* 48), convirtiéndolo en una modalidad privilegiada de imaginar y representar la muerte tras un proceso de metaforización.

Entre todas las *rêveries* acuáticas, según Jean Libis, el mar guarda una relación íntima con la categoría de lo arcaico, puesto que cuando se pasa del agua dulce al ambiente *talásico*, los ritmos se hacen repetidos; es decir, que la consecución que caracteriza el imaginario del río, por ejemplo, se convierte en una repetición, con lo cual la idea de un tiempo lineal se disuelve a favor de una circularidad. Dicha disolución se expresa bien en las palabras de Valéry: "la mer, la mer toujours recommencée" (48). En efecto, todo se desarrolla como si el mar fuera un siempre-ya-presente, como si trascendiera todas las formas y todos los acontecimientos particulares, como si implicara una continua repetición. La meditación *talásica*, por lo tanto, coincide también con una meditación sobre el tiempo, puesto que, en palabras de Libis, el mar se hace espejo de una duración eterna (63).

En el cuento de Pacheco, el agua marina refleja ese intrínseco rasgo arquetípico, señalado por Libis, que caracteriza el agua primordial, en cuanto reúne en sí la pareja oximorónica del origen y del fin. Se configura como el principio (*archè*) atemporal que precede la vida y el fluir del tiempo cronológico, a la vez que resulta un espacio de abolición ontológica, en cuanto los pasajeros del barco pierden su sustancia terrenal y adquieren la condición de una apariencia fantasmal¹⁰. La dialéctica entre vida y muerte, que se sintetiza en el espacio marino, se expresa bien en la siguiente reflexión del narrador: "qué cosa tiene el mar, está loco, nadie lo entiende, nos da una noche en el infierno y un amanecer como

9 || La cursiva es mía.

10 || Aquí resulta oportuno recordar el sentido etimológico de la voz "fantasma", que deriva del griego φαίνομαι, verbo que tiene originariamente el significado de "aparecer" o "mostrarse" (idéntica es la derivación de "fenómeno"). Un fantasma denotaría, así, en sentido estrictamente etimológico, la imagen de algo, su apariencia, en contraposición a su efectivo ser.

un plato¹¹, tranquilo, ni un rizo en la superficie, qué se hicieron las grandes olas nocturnas" ("Cuando salí de La Habana" 134). Resulta interesante, además, que las palabras catalanas que Isabel le enseña al protagonista durante el viaje remitan al universo simbólico que reúne los conceptos de tiempo, mar y muerte: "*oratge*, tempestad, *comiat*, despedida, *matí*, mañana, *nit*, noche" ("Cuando salí de La Habana" 136).

La ambivalencia propia de la sustancia acuática al conciliar rasgos vitales y mortíferos se proyecta en el imaginario marino también en el esquema de la navegación, que se configura como la realización de una antinomia fundamental entre el deseo positivo de dirigirse hacia la tierra firme y el impulso negativo de trasladarse cada vez más lejos hacia un camino de indeterminación. En este sentido, el relato refleja dicha contradicción, en cuanto que el viaje hacia Veracruz concreta la necesidad positiva de alcanzar un lugar pacífico para escapar del peligro que se da en Cuba. En el cuento se lee: "qué alegría estar a salvo en un camarote del *Churruca*, no hay como estos vapores de la Compañía Transatlántica Española" ("Cuando salí de La Habana" 132). La segunda polaridad negativa, en cambio, consiste en la congoja que los personajes sufren al darse cuenta del destino indeterminado al que están condenados para el resto de la eternidad y que el narrador sugiere cuando declara oír "gritos, carreras, lamentos" ("Cuando salí de La Habana" 139).

Sin embargo, en el cuento la antinomia que la navegación sintetiza se desplaza de un eje de realización espacial a uno temporal, puesto que el pasaje del primero al segundo término se genera tras la ruptura de la lógica temporal, en un punto que se puede intuir que coincide con el hundimiento del buque en el mar. El acontecimiento de la muerte en el mar produce una especie de desdoblamiento de la línea temporal, que se divide en un tiempo imaginario, tal como lo perciben el narrador y los pasajeros, y en el tiempo efectivo que sigue transcurriendo en el mundo y del cual los personajes toman conciencia al final. Retomando el pasaje citado al principio, cuando Isabel revela al protagonista la tragedia, afirma:

[...] nos tardamos en llegar todo un siglo [...] la gente es por completo distinta, no nos permiten desembarcar, están enloquecidos, dicen que es un barco fantasma, el *Churruca* de la Compañía Transatlántica Española se perdió en el mar al salir de La Habana en 1912, tú y yo y todos los que viajamos en él sabemos que no se hundió, para nosotros sólo han pasado tres días, estamos vivos, tenemos la edad que teníamos hace cien años al zarpar de La Habana [...]. ("Cuando salí de La Habana" 140).

11 || Según Bachelard, también la imagen del agua estancada alude a la asociación entre el mar y la muerte, puesto que se relaciona con el agua de la laguna Estigia.

El desfase que se crea entre temporalidad percibida y real procede del hecho de que en un objeto flotante la existencia, de alguna manera, se hace más lenta, dominada por una lógica de la prolongación (Libis, 82). Al representar el mar un espacio ilimitado, las dinámicas y el destino lineal del viaje se amplían, con lo cual se produce el esquema de un viaje inacabable, en el sentido de sin fin; es decir, fuera del tiempo y, por lo tanto, a través del tiempo humano. El cuento aprovecha la ausencia de cualquier punto de referencia humano y habitable, que caracteriza el ámbito marino, que hace de él, una vez más, la *rêverie* más adecuada para que se borren el espacio y el tiempo, coordenadas humanas por excelencia.

Por lo tanto, es el acontecimiento de la muerte en el mar lo que constituye la puerta de acceso al viaje temporal, puesto que marca un cambio en la naturaleza del barco y de sus pasajeros. Al mismo tiempo, el viaje en el tiempo se inscribe dentro del complejo mortífero, tópico dado por la unión de agua, noche y sueño. En el texto, el destino de muerte se sugiere anticipadamente a través de dos reflexiones que el protagonista hace durante la noche: "por la noche miro hacia abajo desde la cubierta, las olas se ven temibles al romperse en el costado del barco, si le tengo miedo a una sublevación cuánto más temeré un naufragio [...] por fortuna los de la Transatlántica Española son los más cómodos y seguros del mundo" ("Cuando salí de La Habana" 133); y más adelante, se lee:

[...] me acuesto, no logro dormir, el barco cruje, oscila, salta, me asomo por la claraboya, no veo nada, tinieblas profundas, pero oigo el chasquido de las olas como un sollozo, qué extraño, qué ganas de hablar con alguien [...] tampoco puedo leer con este zangoloteo [...] ¿y si algo nos pasara [...]? ¿quién va a auxiliarnos en estas soledades? (134)

Al final, además, es durante la noche y tras el sueño, cuando el hombre toma conciencia del traspaso ontológico y temporal que él y los demás pasajeros han sufrido.

Para ahondar en el sentido simbólico que adquiere la muerte en el mar, hay que discutir una consideración mito-analítica. En el pensamiento antiguo, la travesía representa una especie de provocación y se revela animada por una lógica del deseo. Como sugiere Libis, atreverse en el mar es una transgresión del espacio, una violación del marco geográfico, a la vez que una manera de poner a prueba las posibilidades humanas (86). En este sentido, retomando un *topos* de la tradición literaria, en el relato el desafío espacial y horizontal conlleva el destino de muerte; sin embargo, Pacheco va más allá de este esquema tradicional, puesto que le añade la superación del límite temporal, en cuanto, tras el

hundimiento, el buque sigue su camino, pero fuera del plano terrenal, a través del tiempo.

En un análisis final, es la intervención de una lógica distinta, fruto de la conversión en fantasma, la que hace del acontecimiento mortífero una experiencia incumplida y juega un papel fundamental en la realización del desplazamiento temporal.

La imagen de la nave fantasma traduce el dinamismo horizontal del agua en el mitema de la peregrinación acuática como experiencia del vagabundeo, de la transgresión y de la desaparición en lo indeterminado¹². Lo esencial del buque fantasma reside en el hecho de que un barco, con o sin tripulación y pasajeros, está destinado a errar por el mar por toda la eternidad y se presenta como irreducible al mundo de los vivientes, en cuanto designa la imposibilidad de morir; es decir, la muerte no cumplida. En este sentido, constituye la imagen compensadora del miedo profundamente arcaico a la falta de sepultura que implica la muerte en mar.

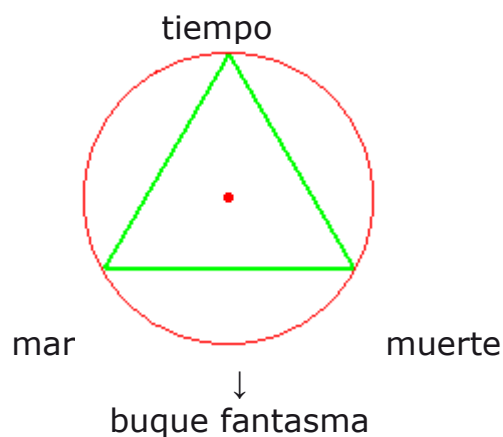
En el cuento, el *Churruca* se transforma en un objeto eterno, flotante y desorientado, que queda fuera del tiempo y de cualquier geografía ortodoxa¹³. A la luz de esto último, es posible volver a interpretar la siguiente observación del narrador como una intuición de la transformación en buque fantasma que ha sufrido el transatlántico: "aunque echa la máquina a todo vapor para seguir por este océano de aceite, vamos como si el *Churruca* fuera un barco de vela, qué extraño" ("Cuando salí de La Habana" 135). Al mismo tiempo, el relato escenifica también el proceso de exorcismo de la muerte por parte de los vivos, puesto que al final se alude a los mexicanos que impiden al buque entrar al puerto de Veracruz

12 || Sobre el mito del buque fantasma se remite al detallado estudio etiológico de Catherine Jolicoeur (*Le vaisseau-fantôme, Légende étiologique*. Quebec: Presses de l'Université Laval, 1970). Esta autora logra demostrar cómo la creencia estaba muy viva en el siglo XIX y aporta un abundante corpus literario —se citan ochenta autores— subrayando que fue la obra de Wagner la que le confirió al tema su notoriedad.

13 || Aunque no es este el lugar para ahondar en el polimorfismo relacionado con la imagen del barco fantasma, cabe destacar que en el cuento de Pacheco, el transatlántico *Churruca* constituye un isomorfismo que sintetiza características de las tres variantes de este esquema; es decir, el "bote sin rumbo", el "buque fantasma" y la "nave de los muertos". Se configura como un velero fantasmal dotado no sólo de tripulación, sino también de pasajeros; la falta de rumbo del navío parece estar personificada en la figura del protagonista, puesto que sus cavilaciones amorosas alejan al hombre del principio de realidad, desviando sus sentidos hacia una dimensión de ensoñación. Al mismo tiempo, la narración parece atribuir a la nave algunos rasgos que caracterizan el imaginario del barco de los muertos, cuyo simbolismo ritual Bachelard analiza en el "El complejo de Caronte", tercer apartado de *El agua y los sueños*. Pacheco pone en escena el viaje sin retorno de un barco transportando almas de difuntos, utilizando también el *topos* de los lamentos que acompañan su eterna travesía. Este rasgo aparece con frecuencia en las representaciones del *bag-noz*, el bote de la noche, mitema que pertenece a la mitología bretona y constituye el centro de un verdadero complejo mitológico (Libis, 105).

por su condición fantasmal. La sensación de desasosiego y de extrañamiento que Isabel expresa al final del cuento traduce la peregrinación marítima destinada a repetirse por toda la eternidad a la que el *Churruca* está condenado. Al encarnar la muerte inacabada, al transatlántico y a sus pasajeros no se les concede la paz telúrica que el en-tiempo conlleva. Si el espacio acuático implica connotaciones funestas, la tierra se identifica con una exaltación de los valores vitales. La imagen del barco fantasma, por lo tanto, sintetiza y subraya el vínculo entre el agua y la idea de la muerte como viaje, según señala Bachelard: "todo un lado de nuestra alma nocturna se explica por el mito de la muerte concebida como una partida en el agua [...] las inversiones entre esa partida y la muerte son continuas" (145). El mar condena a los personajes a una ensoñación constante, convirtiéndose incluso en una "directa invitación a morir" (Durand, 100). A la vez, el sometimiento que sufren los personajes al poder del elemento acuático los consagra como héroes desafortunados, según la teoría del mismo Bachelard, quien sostiene que el héroe del mar es un héroe de la muerte: "Al hombre, que no puede abstenerse del agua, ésta muy pronto lo estorba; la inundación tan nefasta, todavía es accidental, pero el lodazal y la ciénaga son permanentes y crecientes" (133).

A la luz de lo dicho, el universo simbólico que aflora en el cuento "Cuando salí de La Habana, válgame Dios" podría esquematizarse como un triángulo inscrito en un círculo, donde los vértices de la base están representados por la muerte y el mar, y el vértice superior por la instancia temporal cuyo curso sufre la influencia tanto del ambiente acuático, como de la experiencia de la muerte que allí se da. El círculo, en cambio, representa el mitema del buque fantasma que concreta los tres conceptos, puesto que es el fruto de la muerte en el mar y de la distorsión del curso temporal, que se interrumpe a favor de la intervención de la lógica fantasmal.



A través de la experiencia mortífera del agua y la transgresión temporal, ambas reunidas en el mitema del buque fantasma, José

Emilio Pacheco marca la desmitificación del espacio y el tiempo codificados socialmente. En cuanto experiencia suspendida, la muerte en el mar se configura como una situación límite, que coloca a los personajes en la disyuntiva entre la condición humana (ser) y la fantasmal (no-ser). Dicha contraposición se traduce a nivel temporal en una tensión entre las coordenadas objetivas y colectivas ("realidad") y la percepción subjetiva e individual (ensoñación), caracterizadas las primeras por el desarrollo, mientras que la segunda lo está por el estancamiento. Dicha oposición no se resuelve, sino que planos distintos coexisten, cristalizados en una zona de ambigüedad necesaria para que se manifieste lo fantástico como ruptura de la línea del tiempo.

La simultaneidad en la narración de niveles temporales y espaciales incompatibles produce la imprevisible invasión de un ámbito por otro y la presencia de hechos insólitos dentro de lo cotidiano, poniendo de relieve diversas formas de transgresión de los límites humanos. Pacheco ubica el relato en un espacio reconocible y recurre a una situación habitual para narrar un suceso aparentemente realista que, sin previo aviso, desemboca en un ámbito cuya convergencia abre un espacio perturbador. Como sugiere Verani, la extrañeza del acontecimiento no identificable expone las grietas de la realidad, provocando un desequilibrio sin resolución (29).

La trasgresión del tiempo, como suspensión cronológica y como salto temporal, inscribe el cuento dentro de la indagación pachequiana acerca de la dialéctica de la continuidad a través del cambio, puesto que la narración desenmascara el drama generado por el choque entre el deseo de detener el instante y la imposibilidad de su realización. En el cuento se sintetiza bien este concepto: "nunca voy a olvidar este día, como Fausto decirle al instante detente, detente, no quiero volver a la Calle 55, el *subway*, los domingos en Brooklyn [...] no quiero volver a todo eso, quiero pasar la eternidad contigo, Isabel, la eternidad contigo" ("Cuando salí de La Habana" 138). A su vez, dichas líneas se relacionan con el epígrafe del libro, extraído de la "Elegía a la pérdida de Córdoba, Sevilla y Valencia", de Abul Beka de Ronda, que sintetiza bien la irresuelta dialéctica entre anhelo de eternidad y fluir temporal inexorable: "En todo terreno ser / sólo permanece y dura el mudar; lo que hoy es dicha y placer / mañana será amargura y pesar". Ese eco intertextual contenido en el cuento reproduce la repetición y la circularidad que caracterizan la *rêverie* marina, mostrando que en la palabra, como en el tiempo, también acontece la eterna circulación de las transformaciones.

Bibliografía

- San Agustín. *Confesiones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1972.
- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Libis, Jean. *L'acqua e la morte*. Bergamo: Moretti & Vitali Editori, 2004.
- Jiménez de Báez, Yvette, Diana Morán Garay, Edith Negrín. *Ficción e Historia: La narrativa de Jose Emilio Pacheco*. México D.F.: Colegio de México, 1979.
- Pacheco, José Emilio. *No me preguntes cómo pasa el tiempo*. México D.F.: Era, 1984.
- _____. "Cuando salí de La Habana, válgame Dios". *El principio del placer*. México D.F.: Era, 1997.
- Pérez López, María Ángeles. "José Emilio Pacheco: microtextos en tiempos de penuria". *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Ed. Francisca Noguerol. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004.
- Popovik Karic, Pol, y Fidel Chávez Pérez, eds. *José Emilio Pacheco: perspectivas críticas*. México D. F.: Siglo XXI Editores, 2006.
- de Ramos, Jesús. *José Emilio Pacheco: poeta y cuentista posmoderno*. Indiana: Universidad de Notre-Dame, 1992.
- Valéry, Paul. *Le Cimetière marin*. Genova: Tilgher, 1991.
- Verani, Hugo J. "José Emilio Pacheco: umbrales de lo fantástico". *La hoguera y el viento. José Emilio Pacheco ante la crítica*. México D. F.: UNAM, 1987.

El viaje de la Malinche en el teatro mexicano actual: el hiriente retrato de Jesusa Rodríguez

Ludovica Paladini
Università Ca' Foscari Venezia
ludovicapaladini@unive.it

1. De la historia al mito y de este al paradigma radical

La Malinche es indudablemente uno de los personajes más enigmáticos de la historia mexicana. Incontables son la veces que a lo largo de los últimos cuatro siglos su imagen ha sido construida y reconstruida, evolucionando de una figura histórica y heroica de la conquista española a un mito nacional que representa a todos los que se han aliado con los extranjeros contra sus patrias, sus valores nativos y sus tradiciones. Como comenta la antropóloga González-Hernández en *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*, "se trata de un ser que se ha instalado en la memoria colectiva como un símbolo maldito y ambivalente: es el arquetipo de la traición a la patria y al mismo tiempo la madre simbólica de los mexicanos, el paradigma del mestizaje" (41).

Acerca de su historia personal, se conocen muy pocos datos y a menudo difieren en lo relativo a su lugar de origen, a su fecha de nacimiento y a su estatus social. Según las fuentes más antiguas —especialmente las crónicas de la conquista de México¹—, lo único cierto es que Malinche era una mujer indígena, que fue regalada, junto con otras 19 mujeres, a Hernán Cortés y sus soldados durante uno de los primeros encuentros entre los indígenas y los españoles y que, en breve tiempo, debido a sus habilidades lingüísticas, fue nombrada intérprete oficial del mismo Cortés. Incluso, su propio nombre fue causa de discordias y múltiples interpretaciones. Así lo describe Carlos Fuentes, en la pieza *Todos los gatos son pardos* de 1970:

Malintzin, Marina, Malinche... Tres fueron tus nombres, mujer: el que te dieron tus padres, el que te dio tu amante y el que te dio tu pueblo... Malintzin dijeron tus padres: hechicera, diosa de la mala suerte y de la reyerta de sangre... Marina, dijo tu hombre, recordando el océano por donde vino hasta estas tierras... Malinche, dijo tu pueblo: traidora, lengua y guía del hombre blanco (13-14).

A lo largo del tiempo la figura de la Malinche sufre una evolución que la distorsiona profundamente, transformándola finalmente en un paradigma cultural y socio-político; esto es, el mayor arquetipo femenino mexicano, madre y traidora de la patria mestiza, con un significado, por lo general, negativo y contrapuesto a su doble positivo, representado por la Virgen de Guadalupe. Se trata, en suma, de un signo polisémico, que funciona como un palimpsesto continuo de la identidad cultural mexicana, cuyas capas de significado se han acumulado a lo largo de los siglos a través de la suma de diversas interpretaciones sobre su identidad, su función y su significado. Es más: al transformarse en un signo, la Malinche

1 || Se hace referencia, en particular, a los volúmenes de López de Gómara (*Historia de la conquista de México*, 1552) y de Bernal Díaz del Castillo (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, 1568) y a las *Cartas de relación* de Hernán Cortés (1519-1526).

pasa a formar parte también del sistema mítico de su cultura; de *signo*, pues, se transforma en *mito*, y en cuanto tal ha sido evaluado y revaluado en el tiempo, incluso negativamente.

Lo paradójico, sin embargo, es el hecho de que el instrumento principal que se ha utilizado para crear esa figura mítica y distorsionada de la Malinche ha sido justamente la Historia y, especialmente, las crónicas españolas de la conquista de México: las únicas y exiguas fuentes de información sobre ella que nunca la denigraron, más bien le rindieron continuos honores y la elogiaron. Será el contexto del nacionalismo mexicano el que, al difundir su propia versión de la Conquista, transformará todos los atributos y las cualidades que las crónicas habían ofrecido a tan "excelente mujer" —como la define Díaz del Castillo (*Historia verdadera* 87)— en sus opuestos, fomentando el discurso patriarcal de la traición a la patria.

Es entonces, a partir de esa relectura del pasado en el presente, necesaria para la construcción de la identidad y para la consolidación del nacionalismo después del fracaso de la Revolución, cuando la figura de la Malinche comienza a ser analizada como mito y ya no como figura histórica. A través de un proceso que la asocia a la figura de la Chingada y, por ende, a la Conquista, la Malinche se transforma, finalmente, en símbolo de la madre violada, que no ofrece resistencia y entrega su patria a los españoles; "montón inerte de sangre, huesos y polvo", según la define Octavio Paz, "(cuya) pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad [...]. No es nadie ya, se confunde con la nada, es la Nada" (*El laberinto de la Soledad* 77-78).

2. Para una revisión cabal de la historia y sus (falsos) mitos: los desafíos del teatro mexicano a finales del siglo XX

En contra de este paradigma radical, que implica no sólo la marginalidad de la figura de la Malinche, sino también su total desaparición (de la Historia, del centro, del poder), a partir de los años 70 del siglo pasado empiezan a desarrollarse formas culturales de oposición. En particular, surge un interés por parte de la literatura (especialmente la redactada por mujeres, "las hijas de la Malinche", como las denomina polémicamente Margo Glantz) por reivindicar el papel de la Malinche y, consecuentemente, el estatuto ontológico del ser femenino en su complejidad, oponiéndose a la perspectiva androcéntrica y a los viejos paradigmas patriarcales, para descubrir el verdadero *rostro* de la feminidad detrás de las máscaras y de los prejuicios.

Pese a los ejemplos extraordinarios presentes en la narrativa nacional —que van de Elena Garro a Julieta Campos, de Inés Arredondo a Elena Potianowska hasta llegar a las más recientes publicaciones de Carmen Boullosa, solo por citar a algunas, y cuyas influencias en la problemática objeto de investigación necesitaría

un artículo aparte—, el teatro nacional del periodo alcanza niveles de tan alta envergadura crítica que se merece inevitablemente una atención particular. A partir de mediados del siglo XX, de hecho, el teatro nacional demuestra una predilección por la recuperación del mundo precolombino. Entre los múltiples ejemplos dignos de mención, cabe recordar a Sergio Magaña (*Moctezuyma II*, 1953 y *Cortés y la Malinche o Los Argonautas*, 1967), Celestino Gorostiza (*La Malinche o la leña está verde*, 1958), Rodolfo Usigli (*Corona de Fuego*, 1960); Salvador Novo (*Cuauhtémoc*, 1962), Luisa Hosefina Hernández (*Quezalcoatl*, 1968), Hugo Argüelles (*El Gran Inquisidor*, 1971) y, finalmente, Emilio Carballido (*Tiempo de ladrones: La Historia de Chucho el roto*, 1983 y *Ceremonia en el tiempo del tigre*, 1986).

Dicha presencia, que desde luego se inicia ya a partir de los años 30 con la labor en territorio mexicano de Antonin Artaud, quien elige tal temática para inaugurar la actividad del Teatro de la Crueldad con la obra *La conquête du Mexique* de 1933, se justifica a partir de la década del 70 en cuanto necesidad de un ritual; es decir, en cuanto modalidad a través de la cual hombres y mujeres pueden recomponer la propia imagen y dominar su condición de ser. Entre las piezas que marcan un cambio radical en el proceso de revisión de la ideología y la identidad mexicana, enfocando particularmente la figura de la Malinche, es preciso mencionar *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes (1970), *El Eterno Femenino* de Rosario Castellanos (1974), *Aguila o Sol* de Sabina Berman (1984), *Malinche Show* (1979) de Wiilebaldo López, *Las adoraciones* (1983) de Juan Tovar, *Los que calan son los filos* (1988) de Mauricio Jiménez, *La Malinche en Dios T.V.* de Jesusa Rodríguez (1991), *La noche de Hernán Cortés* (1992) de Vicente Leñero y *La Malinche* (1998) de Victor Hugo Rascón Banda, obra que culmina el proceso de transformación de la mujer de paradigma de la *Chingada* a símbolo de *Mediador Supremo* (cfr. Adler y Chabaud, *Un viaje sin fin*).

Es preciso comentar que todas las producciones mencionadas coinciden con momentos de la historia mexicana en los que la identidad nacional está en el centro del debate político y cultural y la sociedad, en tela de juicio. Es así, por ejemplo, en los años 50, cuando el pensamiento crítico nacional incrementa la difusión del malinchismo, el desarrollo de la ontología del ser mexicano y la instalación del presidencialismo despótico. El cambio de dirección más evidente, sin embargo, ocurre después de la masacre de Tlatelolco en 1968. A partir de ese momento, el teatro nacional pasa de ser un lugar de mera reflexión sobre los cambios culturales a ser lugar de presentación y promulgación del cambio y de la acción. En este contexto el valor icónico de la figura de la Malinche ya no se asume como signo, sino como agente de cambio de significado. Es decir, el teatro ofrece en escena proyectos de

relectura del pasado mexicano, que rehusan la creencia según la cual el pasado es siempre y sólo un sistema cerrado e inmutable, y proponen que sea, en cambio, un campo dialéctico de fuerzas cuyos artefactos pueden rearticularse continuamente (cfr. Adler y Chabaud, *Un viaje sin fin*).

Lo interesante de las obras citadas, además, es que no procuran buscar la identidad mexicana a través de un nuevo análisis de la figura de la Malinche, sino más bien intentan *reescribir* y *rei-vindicar* su historia, a menudo a través de la parodia y la ironía. Todos estos ejemplos, de hecho, más allá de las diferencias intrínsecas a cada texto, ofrecen una interpretación diferente de la Malinche a través de un uso profundamente irónico del lenguaje, que deconstruye su romántica interpretación e invierte finalmente los roles establecidos. Pese a la ficcionalidad que conforma el género, y que nunca pretende trascender ni sustituir la realidad histórica, estas escrituras dramáticas contemporáneas permiten, en suma, observar a una *nueva* Malinche, más allá de los prejuicios y las distorsiones ideológicas; esto es, una mujer activa, que rechaza la pasividad de su sexo y elige su propio destino, transformándose a sí misma de esclava violada y rechazada por su pueblo en *la* mujer que cambió la historia de un continente.

Finalmente, gracias al medio teatral, la Malinche recupera también la voz, lo cual le permite finalmente hablar y relatar su historia personal en primera persona. Es preciso recordar que la Malinche entra en la historia de México principalmente como lengua de la Conquista, faraute e intérprete "entremetida y desenvuelta", como la define en su *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* Bernal Díaz del Castillo (93). En relación con esto, Margo Glantz en el ensayo "La Malinche; la lengua en la mano" comenta:

"la voz es sin duda el atributo principal, o más bien literal, de la lengua. Designar al intérprete con la palabra *lengua* define la función retórica que desempeña, esto es, la sinécdoque, tomar la parte por el todo; es decir, se despoja la persona de su cuerpo y se le identifica sólo como una voz con capacidad de emisión" (8).

En el caso de Malinche, sin embargo, la desaparición se reitera por ser la mujer privada, no sólo de su cuerpo, sino también de su voz. En efecto, las crónicas documentan la presencia de Malinche y sus funciones, pero siempre en tercera persona; es decir, la Malinche no habla nunca, y se ve introducida siempre por medio de un discurso indirecto, oblicuo, que la convierte históricamente en simple pasaje de la voz del otro. Al invertir ese proceso del habla, el teatro mexicano de fin de siglo se inserta plena y eficazmente en la tarea de revisión crítica de la Conquista y de su protagonista femenina, restituyendo la voz a quien la poseía de derecho, pero ha sido silenciada por siglos; a quien ha permitido el diálogo, la

comprensión y la destrucción de su mismo pueblo, sin limitarse a traducir, sino llegando a interpretar de manera autónoma y personal el pensamiento del otro: "primer ejemplo, y por ende símbolo por excelencia, de la hibridación de las culturas" (Todorov, *La Conquista de América* 124), a la vez que "modeladora de la trama" (Glantz, *Las genealogías* 214).

3. Retórica de la comicidad y disidencia política: el teatro-cabaret de Jesusa Rodríguez

Jesusa Rodríguez es una de las más importantes creadoras escénicas de los últimos treinta años². Conocida principalmente por su teatro de cabaret, la autora desarrolla una búsqueda ético-estética que enfoca de manera paradigmática el cambio de perspectiva de la visión patriarcal, especialmente en lo que concierne a la reflexión sobre el papel de la mujer en la historia mexicana. Desde los años ochenta, trabaja de manera conjunta con su compañera de arte y de vida Liliana Felipe, cantante argentina radicada en México desde 1978, con la que comparte múltiples actividades artísticas y sociales³, a la vez que un interés radicado hacia el compromiso político, el recurso al humor y la puesta en escena de una sensibilidad femenina y lésbica, hasta entonces inédita en el teatro mexicano. La importancia de esta colaboración reside, además, en su coparticipación en la composición y adaptación de las obras; de hecho, las dos autoras trabajan juntas —estética y dramáticamente— en una labor de coescritura, que a menudo finaliza con la puesta en escena de la voz y el cuerpo de Jesusa Rodríguez junto a lo musical y lo visual proporcionado por Liliana Felipe⁴.

2 || Jesusa Rodríguez (México D. F., 1955) realiza sus estudios teatrales de 1971 a 1973 en el Centro Universitario Teatral (C.U.T.) de Ciudad de México. En un primer momento se interesa por la escenografía, realizando los decorados de varias obras dirigidas por Julio Castillo. En 1980 abre el cabaret El Fracaso y funda el Grupo Divas, A.C., una asociación de actrices y dramaturgos con el que lleva a escena la obra *¿Cómo va la noche, Macbeth? Adaptación de Shakespeare*. El primer gran éxito de Rodríguez se da con el montaje de la ópera *Donna Giovanni* (1983), adaptación de Mozart y Da Ponte. Otras obras dignas de mención son: *Atracciones Fénix* (1986), *Yourcenar o cada quien su Marguerite* (1989), *La Coatlicue* (1990), *La Malinche en Dios T.V.* (1991), *Sor Juana en Almoloya* (1994), *Strip Tease de Sor Juana* (2003) y *El Máiz* (2005-2008). Entre los varios premios y becas que ha recibido Rodríguez, cabe recordar el premio a la mejor actriz por *El concilio de amor* en el Festival de Las Américas, Montreal, Canadá (1989), la Beca Guggenheim (1990), la Beca Arts and Humanities de la fundación Rockefeller (1994-97) y, junto a Liliana Felipe, el Obie Award del periódico Village Voice de New York (2000), por la obra *Las horas de Belén*.

3 || Entre todas, las labores de activismo político con la comunidad L.G.B.T. (Lésbico-Gay-Bisexual-Transgénero), con grupos indígenas, con grupos ecologistas y con la oposición de izquierda.

4 || Esta intensa labor conjunta, que permite llevar a escena más de 320 espectáculos con la participación de artistas como Regina Orozco, Tito Vasconcelos e Isela Vega, termina en 2005, cuando las dos artistas, después

Aunque el trabajo de cabaret de ambas artistas comienza desde los inicios de su carrera artística, es a partir de los años noventa cuando la experimentación se concreta definitivamente, gracias a la restauración del legendario Teatro La Capilla en la colonia de Coyoacán, en el sur de la Ciudad de México, y la sucesiva apertura del bar El Hábito. El teatro, de hecho, nace como respuesta a la necesidad de la estructura social y cultural mexicana de establecer representaciones plurales —no dogmáticas— de la realidad y se configura como lugar de creación y promulgación de la estética del grupo, permitiendo a las dos artistas desarrollar una actividad teatral caracterizada por la hibridación de estilos, la parodia cáustica de figuras políticas, por medio del travestismo, y la afirmación de una sensibilidad orgullosamente lésbico-gay. De ahí que el cabaret de Rodríguez y Felipe resulte un debate sobre las formas teatrales contemporáneas, a la vez que un viaje dramático, que parte del teatro clásico y contemporáneo, se detiene en la ópera y la opereta y finaliza en una mezcla entre el cabaret alemán y el teatro de carpa, especialmente el de las carpistas mexicanas de los años veinte y treinta.

El recurso a este tipo de género, pues, intrínsecamente relacionado con la sátira, el circo, la crítica política y el teatro frívolo, les sirve a las dos autoras para conformar un espacio de *diversión* y a la vez de *disidencia* político-cultural; en suma, un espacio de resistencia a la hegemonía y al patriarcado mexicano, donde las unidades significantes básicas de la ideología dominante —como las concepciones oficiales del amor, el matrimonio, la familia, la reproducción, la maternidad/paternidad y el ser un buen mexicano (es decir, los paradigmas que tradicionalmente conforman la nacionalidad y la tradición mexicanas)— se transforman y se rearticulan con insistencia (Alzate).

El objetivo de dicha revisión, sin embargo, no mira detenidamente a subvertir el concepto de patriarcado, sino que más bien intenta negociarlo a través de la risa y la sátira. El cabaret de Rodríguez, en suma, no puede y no quiere sustraerse totalmente a los símbolos históricos que conforman la identidad mexicana, sino burlarse de ellos, buscando las fisuras y las aporías en la estructura de tal patriarcado, para analizarlo y a la vez apropiarse de él, sin imponer una visión alternativa de la existencia; es decir, resistiendo a la hegemonía dominante y a la vez develando sus alternativas posibles. No se trata, pues, de una actitud de abierta subversión contra el patriarcado, ni de mero panfletarismo político camuflado en la escena teatral, ni siquiera representa "una voluntad contestataria o que haya una voluntad de provocación" ("Postmodernidad,

de quince años de actividad ininterrumpida, dejan el teatro para dedicarse completamente al activismo político y al trabajo comunitario, aunque hoy en día siguen presentando espectáculos en giras nacionales e internacionales.

postcolonialidad y teatralidad femenina" 340), como afirma la misma autora. Más bien coincide con la puesta en escena de lo que el crítico Ramón Alcántara Mejía define como proceso de *desenmascaramiento* de las estructuras patriarcales (340), lo cual implica una voluntad cabal de desvelar desde dentro las fallas y las trampas de su hegemonía, de expandir los límites culturales, históricos y políticos bajo el signo de la diversidad y la alteridad, gracias a aquella heterogeneidad polifónica intrínseca a la naturaleza misma del arte teatral, que permite que el teatro esté ahí "para ser, y no sólo para decir" (Ubersfeld, 29).

Entre los múltiples temas investigados por Rodríguez, el mundo precolombino y los personajes femeninos asumen inevitablemente un papel de relieve y, por encima de todos, la figura de la Malinche⁵, cuya representación en la obra *La Malinche en Dios TV* constituye un ejemplo de relieve. Publicada en 1991 en la revista *Debate Feminista*, la pieza propone al lector/espectador una versión alternativa de la historia de la conquista de México, que revisa el paradigma según el cual la caída del imperio se debió a la Malinche; especialmente, a su imprudencia al hablar demasiado. A lo largo de toda la representación, Rodríguez juega con esta situación, transformándola en una anécdota irónica que desacraliza la versión oficial del mito femenino de la traición, a través de la sátira irreverente y el uso de un lenguaje paradójico y a menudo inventado.

El texto se configura como un *sketch* de apenas cuatro páginas y según la más fiel tradición⁶, propone al lector/espectador una breve escena cómica, concebida para ser transmitida por televisión y protagonizada por cuatro personajes principales: la Malinche, Moctezuma, Cuahutémoc y el grupo de los soldados que funcionan como una sola entidad. La pieza empieza *in medias res*, sin otorgarnos un elenco de protagonistas, ni siquiera proporcionando acotaciones aclaradoras del tiempo o el espacio de la acción; nos presenta, en cambio, y de manera abrupta, a una Malinche moderna, cantante ambulante del metro de la ciudad de México, que anuncia al público —en una especie de prólogo— los acontecimientos que se desarrollarán a continuación:

MALINCHE—Muy güenas noches amable mingitorio: peatones, chicletos, taxícratas y metronautas, mestizaje en general. Me

5 || Otras figuras femeninas a las que Rodríguez dedica su atención son la Coatlicue, Sor Juana Inés de la Cruz y Frida Khalo.

6 || A diferencia del monólogo cómico, que proporciona una comunicación directa con el público, el *sketch* es una escena cómica que dura entre uno y diez minutos, aproximadamente, interpretada por uno o pocos actores y ambientada en un tiempo y en un lugar aparte. Tradicionalmente usado en los vodeviles, el *sketch* se incorpora hoy a espectáculos de variedades, programas cómicos o de entretenimiento para adultos, a la vez que es utilizado como interludio en contextos graves; puede ser montado en un teatro o transmitido por televisión.

apersono aquí a cronicarles la verdadera historia de la fundición de la gran *Tecnocratlán*, cuyos nales quedaron firmemente asentados por Don Carnal Díaz del Castillo, y Fray Teatolondré de las Casas y los terrenos (Rodríguez, *La Malinche en Dios* T.V 308).

Pese a esta introducción, que parecería ubicar el desarrollo de los hechos en la actualidad, la historia se sitúa en la época de la Conquista, gracias a un juego ficcional que le permite a la Malinche *entrar y salir de la modernidad* (Canclini), anunciando los acontecimientos, a veces, como si todavía no hubieran ocurrido y otras tantas, en cambio, durante su mismo desenlace. Los personajes históricos, además, se mezclan con los inventados, creando una atmósfera irreal y anacrónica que no permite distinguir lo real de lo imaginario. Así la Malinche se presenta como personaje histórico, pero al mismo tiempo no nos reenvía al paradigma tradicional: en primer lugar, debido a su ocupación (será la intérprete de Moctezuma al final de la pieza, según la tradición, pero entra en escena como cantante ambulante de metro) y sucesivamente porque habla con voz propia y de manera atrevida e irreverente. Algo similar ocurre con los demás personajes, todos reinventados por la autora en los modos de ser y de actuar y, además, involucrados en un mecanismo de distorsión fonética del lenguaje que finaliza con la invención de neologismos y la aplicación de alteraciones irónicas a los protagonistas. De ahí que Moctezuma se presente como *Moitezuma* y la gran Tenochtitlan se convierta en la gran *Tecnocratlán*, donde reina el emperador Zedillitzin, sin contar con las demás deformaciones aplicadas a los nombres de los cronistas (que, finalmente, resultan ser Don *Carnal* Díaz del Castillo y Fray *Teatolondré* de las Casas).

Incluso los soldados de Cortés sufren una profunda alteración: ya no son españoles, sino unos *marines* norteamericanos, que quieren encargarse personalmente del narcotráfico y usar a la Malinche como intérprete. Pese a la aparente fidelidad histórica en la narración de los hechos, los cambios fonéticos y semánticos en el habla de los personajes arman continuos e irónicos malentendidos entre ellos, incidiendo en el desenlace de la pieza. Así recita la Malinche cuando llega a Veracruz, enviada por Moitezuma, que la exhorta "a ver qué ves, nomás no le digas a nadie":

Pero cuál sería mi sorpresa cuando veo llegar en unas Carabelas a unos güerotes, ira, mitad hombres, mitad hot pants y me dice uno, dice:

-Nosotros ser marines.

-Se dice marinos —le digo.

-No —dice— marines.

-Ora sí —le digo— me va a enseñar usted a hablar castellense ia mí! La única mujer admitida en la Academia Frambués, única traductora y cunilingua de toda Mesoamérica ihazme el precortesiano favor!

-No —dice— nosotros ser marines y venir a controlar el narcotráfico,

querer ver a Moctezumo
y saber que tú ser el mejor conecte.
-¡Ay güero, pos tú dirás! —le digo.
-¡Pos no te estoy diciendo! —me dice.
-Pos por eso —le digo— tú nomás dime —le digo (*La Malinche en Dios* T.V 308-09).

La equivocación estalla definitivamente cuando los *marines* llegan a la presencia de Moitezuma y la Malinche interpreta su tradicional papel de traductora:

-Güeno majestad —le digo— este es el señor embajador Pónganse.
-¿Perdón? —dice— ¿que ya así nos llevamos, Malinche?
-No, —le digo— perdone, es que en realidad se apellida Ponte, Negro Ponte, pero por respeto a su alta investidura le decimos Pónganse.
¡Huy! en cuanto supieron que era el embajador, comenzaron las caravanas, y que pase por aquí señor embajador, y que pase por acá distinguido amigo y que pase usted, y que otro pase... y que bueno ya el último porque está fuertísima... total, ya bien lúcidos iniciaron el acuerdo:
-Mire, dice el güero, dice, nosotros tener toda la tecnología que usted necesitar en su modernitlán, nosotros tener parabólica que logra captar hasta seiscientos canales distintos y usted siempre tener la impresión de que es el mismo.
-¡Oh!, dice Moitezuma, qué maravilla, y pasan telecódices, ¿dice?
¡Claro! Nosotros transmitir primero "Escudo del desierto", luego "Tormenta del desierto" y próximamente "Desierto en el desierto".
-Güeno, dice Moitezuma, dice, les daremos lo que pidan con tal de que nuestro pueblo siga la huella.
-Pues nosotros querer controlar el narcotráfico porque ya estar hartos de tanta competencia desleal, dice, y nosotros querer firmar acuerdo para introducir todo lo que sea posible
-¿Perdón? —dice Moitezuma.
-No pensar mal, dice el güero, dice, ya estar bueno de que ustedes vender chichicuilotos, lechugas, jitomates y aguacates, y todos esos ser animales en extinción, nosotros traer twinkis, hershys, sabritones y pop comes, para hacer en un minuto en su microgüey.
-Eso lo serás tú, le dice.
-Ora pos qué te dijo, le digo.
-No oíste que me dijo güey y además chiquito
-Ora, le digo, pero si no te dijo eso, le digo.
-¿Qué no me dijo?, dice, clarito lo oí, así que dile que yo ya ni le digo nada nomás porque no quiero decirle (309-10).

Al convertir en un juego de palabras irónico uno de los momentos más dramáticos de la historia de México (la supuesta traición ontológica de la mujer), Rodríguez logra finalmente el ya comentado intento de *desenmascarar* el discurso patriarcal, que tiene explicaciones fijas para la historia y que ha marcado a la mujer mexicana con una carga ideológica que la rebaja y que, al mismo tiempo, justifica la actitud masculina de superioridad y omnipotencia. Así concebida, la Malinche se presenta ahora al público desligada de la interpretación unívoca y hegemónica,

relacionada con lo sagrado y lo mítico, gracias al uso de una comicidad radical que —en cuanto estrategia retórica basada en la *turpitude* y la *deformitas*, a la vez que método político— la conforma y la define como alteridad.

La sátira atañe, además, a otro aspecto fundamental que caracteriza a la protagonista: el lenguaje. Sus habilidades lingüísticas, que desde siempre la han connotado negativamente, en pos de adquirir un valor positivo, a medida que la obra avanza se transforman en un arma fatal e incomprensible, que ella dirige —ahora sí, polémica e intencionadamente— contra sus enemigos, tanto los de hoy como los de antaño. Al final, la *lengua* por excelencia de la antigüedad, ahora que finalmente puede expresarse, se despide del público de manera seca y hermética, alimentando las dudas sobre la veracidad de la Historia e incrementando la urgencia de una revisión cabal del rol con el que la inviste:

Y ya para despedirme, les digo, yo por eso mejor no digo, porque ya me vinieron a decir, mira mejor Malinche mejor ni digas, me dicen, porque luego si andas diciendo ya no te van a dejar decir, yo por eso ya no digo, porque como dice el dicho: más vale no andar diciendo que andar diciendo y no andar andar, o como dice el otro: más vale güeno con quién hablo que esto es una grabación. (Rodríguez, *La Malinche en Dios T.V* 311)

El texto que arma Rodríguez es oscuro y cerrado en sí mismo y requiere una honda meditación, más allá de las risas y las apariencias. No ofrece respuestas unívocas, más bien invita al lector/espectador a investigar en sus dificultades, en los pliegues y en los silencios del texto, porque —como repite a menudo Hernán Cortés en la primera y la segunda de sus *Cartas de relación*— “para calar hondo en la tierra y saber su secreto es necesario cortar lengua” (1981 [1519-26]). Al revisar la historia de la Malinche, en conclusión, Rodríguez mete en escena un agudo viaje temporal y simbólico que, al poner en tela de juicio todos los estereotipos vigentes desde la época de la Conquista, entabla la negociación de una nueva cartografía del ser ontológico femenino en su enredada heterogeneidad, a la vez que cuestiona la soberanía del discurso hegemónico, defendiendo el valor de la *palabra* en contra de toda *verdad* impartida o impuesta. Es ahí, en ese profundo compromiso ético y estético, donde se esconde la disidencia política que connota la teatralidad de la autora. Si, evidentemente, la ironía por sí sola no basta, es verdad también —como comenta Rosario Castellanos en el prólogo del *Eterno Femenino*, citando a Julio Cortázar— que “la risa ha cavado siempre más túneles que las lágrimas” (22). En este sentido, *La Malinche en Dios T.V.* de Jesusa Rodríguez es una confirmación, siendo capaz de proporcionar una reflexión de profunda envergadura crítica, a través de un texto sumamente divertido que, con aparente ligereza, demuestra el insondable

compromiso de la autora con su tiempo, su participación en el debate en curso sobre la revisión de los falsos mitos todavía vigentes en el México actual, a la vez que su aguda competencia en el medio teatral.

Bibliografía

- Adler, Heidrum y Jaime Chabaud, eds. *Un viaje sin fin. Teatro mexicano actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- Alcántara Mejía, José Ramón. "Postmodernidad, postcolonialidad y teatralidad femenina en el teatro mexicano (1960-1990)". *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2004.
- Alzate, Gastón A. "La disidencia política: Jesusa Rodríguez y Liliana Felipe". *Teatro de Cabaret: Imaginarios Disidentes*. Irvine: Gestos, 2002. [Consultado en noviembre de 2011].
- Berman, Sabina. "Águila o Sol". *Teatro*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
- Castellanos, Rosario. *El Eterno Femenino*. México: F.C.E., 1975 .
- Cortés, Hernán. *Cartas de relación (1519-1526)*. México: Editorial Porrúa, 1981.
- Díaz del Castillo, Bernal. *Historia verdadera de la conquista de Nueva España (1568)*. México: Editorial Porrúa, 1966.
- Fernández de Oviedo, Gonzalo. *Historia general y natural de las Indias (1535)*. Ed. José Pérez de Tudela Bueso. Madrid: Atlas, 1959.
- Fuentes, Carlos. *Tiempo mexicano*. México: Joaquín Mortiz, 1971.
- _____. *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI, 1990.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- Glantz, Margo. "Las hijas de la Malinche". *Esguince de cintura*. México: Lecturas mexicanas, 1994.
- _____. *Las genealogías*. México: Alfaguara, 1997.
- _____. *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, Alfaguara, 2001.
- _____. "La Malinche. La lengua en mano". *Narraciones, ensayos y entrevista*. Valencia: Ediciones Exculturas, 2003.
- González Hernández, Cristina. *Doña Marina (La Malinche) y la formación de la identidad mexicana*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.
- Igler, Susanne y Thomas Stauder, eds. *Negociando identidades, tras-pasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicano en torno al nuevo milenio*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, 2008.
- las Casas, Bartolomé de. *Historia de las Indias (1562)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1951.
- López de Gómara, Francisco. *Historia general de las Indias (1552)*. Madrid: Atlas, 1946.
- Martínez de Olcoz, María Nieves. *Teatro de mujer y culturas del movimiento en América Latina*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Messinger Cypess, Sandra. *La Malinche in Mexican literature: from history to myth*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- Pavis, Patrice. *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago: LOM Ediciones, 1998.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1984.
- Rodríguez, Jesusa. "La Malinche en Dios T.V.". *Debate Feminista* 3 (1991): 308-11.

- Sahagún, Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España (1569)*. México: Editorial Porrúa, 1979.
- Talens, Jenaro, et al. *Elementos para una semiótica del texto artístico. (Poesía, narrativa, teatro, cine)*. Madrid: Cátedra, 1978.
- Todorov, Tzvetan. *La Conquista de América: la cuestión del otro*. México D. F.: Siglo XXI, 1987.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1989.
- Urrutia, Jorge. *Semió(p)tica*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1985.
- Villegas, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books, 1982.

Réécritures du pouvoir

El poder del juego y los juegos del poder: El caso de los acontecimientos de mayo de 1968 en *Último round*

Marie-Alexandra Barataud
Université de Limoges - EHIC
ma.barataud@yahoo.fr

Este libro no sería lo que es si no hubiera contado con el aporte de fotografías y dibujos facilitados voluntaria o involuntariamente por una gran cantidad de cronopios y por el azar siempre presente en estos juegos.

Cortázar, *Último round* 218

Cuando se habla de la noción de poder, a menudo se habla de autoridad, de dominio y de las habilidades en su ejecución. ¿Por qué no aprehender esta noción a través del prisma del juego como lo hizo Cortázar en su tiempo y preguntarnos en qué medida pueden el poder y el juego vincularse con la escritura y la reescritura de un almanaque? El poder bien puede inmiscuirse en las temáticas literarias de los autores que se consideran como intelectuales comprometidos que tienen un papel que desempeñar; pero, donde más nos interesa esa noción de poder, es en la manera que tiene el juego de ser serio, de crear su lenguaje y de transmitir un mensaje. Más allá del poder de las palabras y de la fascinación que ejercen, está el poder del juego literario en el que nos arrastra Cortázar. En efecto, ya fue ampliamente demostrado el poder de la palabra pero muy poco se trató del poder del juego para tratar de temas serios y permitir la transmisión de un mensaje. Ahora bien, dos textos de *Último round*¹, "Noticias del mes de mayo" y "Homenaje a una torre de fuego", dan parte de la presencia desmultiplicada en todas sus acepciones del lexema poder: el poder estatal y su contestación por medio del decir y del escribir; el poder de las palabras y del juego con el texto; el poder de la imagen cuyo impacto visual completa el efecto que tiene el mensaje verbal; el poder como libertad y derecho a la palabra en defensa de sus ideas; el poder de la literatura y del que la escribe: el autor; para acabar con el poder de sus juegos en temas serios, críticos, jugando con el destinatario del mensaje cuya lectura se encuentra parasitada por un texto-juego que la transgenericidad hace todopoderoso.

1. El poder

En "Noticias del mes de mayo" y en "Homenaje a una torre de fuego", Cortázar presenta eventos de su actualidad donde el poder alcanza una importancia suma. Es interesante recordar aquí la posición de Cortázar en cuanto al escritor revolucionario y al hombre nuevo al que busca despertar en cada lector. En un

1 || En su obra *Último round*, libro-almanaque publicado en 1969, Cortázar compila una serie de documentos suyos heterogéneos: artículos de prensa, cuentos, ensayos sobre literatura, fotografías, dibujos... en un espacio de página doble. En efecto, en el libro, aquí objeto lúdico, cada hoja-página se ve dividida en dos partes: el primer piso y la segunda planta, creando así dos espacios o "sub-páginas". El lector puede así leer los textos seguidos haciendo una ida y vuelta (o no) entre las dos plantas.

artículo que redactó para *Life en español* (en abril de 1969) y contestando allí las preguntas de Rita Guibert, recuerda Cortázar la visión que tiene del papel del escritor comprometido: "Por mi parte, creo que el escritor revolucionario es aquel en quien se fusionan indisolublemente la conciencia de su libre compromiso individual y colectivo, con esa otra soberana libertad cultural que confiere el pleno dominio de su oficio" (Cortázar, *Obra crítica* /2 382). La noción de poder aparece en varios momentos de "este collage de recuerdos" (Cortázar, *Último* 47) que es "Noticias del mes de mayo". La palabra se emplea en tres ocasiones en francés en las fotos de carteles y dos veces en español. Primero, Cortázar contextualiza esa crisis de "poderes" y esa revolución estudiantil. Empieza el texto-collage con este poema:

Igual que lo que cuentan
son obra anónima: la lucha
de un puñado de pájaros contra la gran Costumbre.
Manos livianas las trazaron
con la tiza que inventa la poesía en la calle,
con el color que asalta los grises anfiteatros (Cortázar, *Último* 47).

Recuerda aquí Cortázar no solo que el movimiento del mes de mayo de 1968 empezó en las universidades por la energía de una minoría de gente que soñaba con otra cosa, sino también que la gran Costumbre es perjudicial para el hombre nuevo. Cita también el "Artículo primero de la Carta de la Convención Nacional de las Universidades Francesas, aprobada el 22 de mayo de 1968" que notifica el origen del movimiento estudiantil y su relación estrecha con la lucha de los trabajadores contra la sociedad capitalista. Del "Toma el poder" (Cortázar, *Último* 52) pasamos a una reflexión más profunda con la cita de Daniel Cohn-Bendit: "Hay que abandonar la teoría de la "vanguardia dirigente" para adoptar la teoría más simple y honrada de la minoría actuante que desempeña el papel de un fermento permanente, que impulsa a la acción sin pretender dirigirla" (Cortázar, *Último* 60). Esta cita pone de relieve lo que está en juego aquí: fuera de las cuestiones de poder del Estado, los estudiantes no buscan dirigir y tomar el poder en el sentido propio de la palabra sino impulsar un cambio tomando el poder de la palabra gracias a su derecho a la libre expresión. Lo que también se cuestiona es esa libertad de decir las cosas y de actuar para cambiar el estado de las cosas, no para luchar contra el poder vigente, sino para tener un poder más adecuado al imaginario colectivo.

En efecto, tanto en los carteles como en los textos, se hace referencia al Estado y a su gobierno como fuerza dirigente pero al mismo tiempo, esa noción se enfrenta con la de revolución. Revolución que parece ser tanto social como humana puesto que el hombre está en el centro de las preocupaciones y de los cambios.

En los carteles, se hace referencia al "pouvoir populaire" (Cortázar, *Último* 46) pero también se escribe "L'Etat c'est moi" (*Último* 46) lo que significa que cada individuo hace parte del Estado y hace que este sea lo que es, como lo recuerda Cortázar en el poema junto a esa foto: "Individuo (ese pequeño Estado)" (47).

En "Homenaje a una torre de fuego", el poder aparece con una cara doble. Primero, en los dibujos de Antonio Seguí, el ejército como fuerza gubernamental y mando del poder se ve representado por dos militares con grados. El poder que simbolizan se ve encarnado por elementos de violencia tales como la pistola humeante o la flecha que se repite en 3 de los 4 dibujos para indicar su blanco que parece ser una isla². En el texto, el autor presenta otro aspecto de los estudiantes que han actuado en las jornadas de mayo de 1968 en París. Explica la espontaneidad de los estudiantes y da homenaje muy vivo a la libertad de pensar de hombres y mujeres que todavía no tienen su mente formateada. Opone a esa muchedumbre ruidosa, a esos jóvenes impulsivos que "están haciendo el amor con el único mundo que aman y que los ama" (Cortázar, *Último* 54) una sociedad esclerosada que acepta los modelos milenarios y ha dejado de moverse; explicita Cortázar que "[...] su rebelión es el abrazo primordial, el encuentro en lo más alto de las pulsiones vitales" (54). Crea así una compleja oposición entre el simbolismo vital de esa juventud que se levanta espontáneamente contra un poder esclerosado al que el autor pega expresiones connotadas de manera negativa como "una realidad resquebrajada" (52) contra la que hay que levantarse para luchar contra el vivir a medias: "Algo como una fuente de pura vida se ha alzado por encima de los inconformismos a medias, en la torre de mando de las tecnocracias, en la fría soberbia de los planes históricos, de las dialécticas esclerosadas" (53). Para Cortázar, hay que dejar "los esquemas prefijados" (53) para abrirse a una "nueva definición del hombre y la sociedad, del hombre **en** la sociedad" (54). El poder y el Estado que lo representa aparecen pues como entidades fijadas. Y cuando Cortázar establece el paralelo con la situación Argentina, sus palabras se vuelven hirientes. Habla de toda América Latina y de su lucha simbolizada por la acción de un hombre en Cuba, el Che. Así que, al ocupar la casa de la Argentina, "[...] simbólicamente, poéticamente, estos muchachos han tomado a la Argentina entera para devolverla a su verdad tanto tiempo falseada; y decir eso es decir también América Latina, es sentir [...] toda la angustia de un continente traicionado desde dentro y desde fuera" (Cortázar, *Último* 56). En el final de este texto, el poder parece cambiar de lado; y aquí está la paradoja, ya no hay ilustración del poder-ejército, pero los que "se baten", que se

2 || No debemos olvidar que en aquel entonces Cortázar despertó a la realidad política del continente latinoamericano y que Cuba funcionó como catalizador.

alzan, que luchan en un único combate "para una vida más digna y más hermosa" (56) son todos los estudiantes en los que late el corazón revolucionario del Che. Y, en efecto, sitúa Cortázar al individuo, al hombre, en el centro de lo que está ocurriendo en este mes de 1968 subrayando que:

Lo imposible se hizo día en la Sorbona, un largo mes de día,
se despertó desperezó en la calle en los cafés
y un pueblo que no hablaba más que para callar
descubrió la Palabra hizo el amor con ella [...]. (57)

2. El poder de las palabras

La palabra, esa palabra mágica que es el utensilio verbal mínimo para expresar sus ideas, transmitir un mensaje y que, aquí, se hace símbolo de libertad de opinión y de expresión en las paredes de la ciudad para transformarse, poco a poco, en toma de poder bilingüe en un juego de Cortázar entre su lengua de escritura, el español, y la lengua de los acontecimientos narrados, el francés. Esa revolución del ser contra "la represión policial" (Cortázar, *Último* 50), "la police" y los "CRS" (61) en París o contra "la alienación del hombre, contra su colonización física y moral" (56) en Argentina y en toda América Latina, se transforma en la poesía cortazariana, en la lucha impulsada por esa minoría que quiere tener el derecho a la palabra "para abrir los pulmones a un aire sin veneno" (49), o sea ya no ser como La Gioconda "víctima de una indigestión de contemplaciones prefabricadas" (48). Y, en efecto, el almanaque en sí es un juego textual cuya homogeneidad resulta formalmente alterada en su coherencia narrativa. Se multiplican las voces, las lenguas y los géneros textuales (poema, lema, prosa, esquema...) y artísticos (texto, imagen). La fragmentación es visible tanto a nivel de la narración como a nivel de la tipografía de esta narración, del espacio narrativo/textual que estalla en una multitud de sub-espacios. Pero esos dos textos del almanaque *Último round* encuentran su unidad en la fecha y el lugar de los acontecimientos narrados: mes de mayo de 1968 en París. Subraya Cortázar entre paréntesis, como una reflexión interior que uno haría en voz alta al hablar de esta temática:

(que repentinamente artificial
suena el catálogo de patrias
cuando no hay más que una, la poesía
de ser hombre en la Tierra!) (49)

La poesía funciona entonces como arte de vida más allá de la palabra, como vínculo entre todos los hombres. Cortázar, para insistir en esta idea, pega una cita de Alain Jouffroy que sintetiza esa revolución del hombre en la poesía que está creando: "Hay algo

que podría matarnos: la interdicción de hacer entrar la revolución colectiva en el individuo, y al individuo más individual en la revolución" (Cortázar, *Último* 49). Y esa revolución total presentada como individual y universal a la vez, humana y personal al mismo tiempo, artística y social a su vez, Cortázar la transforma en juego de imágenes que una cita de las paredes parisinas sintetiza: "La imaginación toma el poder" (53).

3. El poder de las imágenes

Entre textos e iconos, se establece un juego de poder doble. La imagen, el dibujo y el cartel icónico se hacen soporte chocante del mensaje-texto que conllevan y al mismo tiempo las fotos que representan a esos carteles suenan como ecos del texto cortazariano en el que se ven pegadas. Si las coincidencias texto-iconografía parecen debidas al azar, bien sabemos que Cortázar trabajó mucho con Julio Silva a la organización del libro. La cita de una frase encontrada en la Facultad de Letras de París está aquí para recordarnos la seriedad del libro-objeto lúdico que estamos leyendo: "Hay que explorar sistemáticamente el azar" (Cortázar, *Último* 60) y nos revela así, indirectamente, la ausencia de coincidencias fortuitas. El juego está en todas partes. Y en esta obra está en cada planta y en cada relación que se establece entre texto e imagen en un diálogo visual y lúdico del lector que debe descifrar el doble mensaje. Subraya Graciela Batarce que:

Así, la función del lector es doble: mirar y descifrar, contemplar y entender en un juego de ida y vuelta en el que ícono y palabra se intercambian en el espacio de la página: en la mirada del lector se constituye el lugar de la lectura. Es, por lo tanto, en la dimensión espacial de la página en blanco donde se instala, preferentemente, la intertextualidad translingüística (lengua/ícono), como un conjunto sémico heterogéneo en diálogo polisémico. (275)

Es importante subrayar que un dibujo se caracteriza, en general, "por hacer del trazo su material significativo que con líneas muy simples se convierte en un sistema que es visto y comprendido en un tiempo tan breve que se puede hablar de percepción inmediata o instantánea" (Batarce, 294). Pero, esa simultaneidad vista-comprensión no es automática. En efecto, si volvemos al texto "Homenaje a una torre de fuego", hay un dibujo por página (excepto en la última, para la que no hay) y se sitúan a la derecha del texto. La mirada del lector oscila por lo tanto entre lectura del texto y análisis del dibujo en un vaivén constante que no facilita de inmediato la comprensión ni del uno, ni del otro. En efecto, los cuatro dibujos de Antonio Seguí representan a militares en uniforme. Detrás de ellos aparece un país presentado como una isla, blanco de una flecha. Las flechas parecen indicar los movimientos armados de militares mientras que los dos hombres

siempre en primer plano pueden simbolizar el poder armado, el ejército de las naciones representadas. En el segundo dibujo aparece un texto onomatopeya "pluff..." (Cortázar, *Último* 53) que con la presencia de la flecha puede indicar el lugar donde cae un misil. A esa imagen de violencia indirecta responde el último dibujo que da a ver al lector una mano negra y anónima que mantiene una pistola humeante (o sea que acaba de disparar) de la que sale un comentario en francés esta vez "honni soit qui mal y pense", expresión que puede vincular un doble sentido aquí. Y el lector crea en su mente un pasaje, un puente entre esas imágenes y el breve texto presentado como un "texto, escrito para MARCHA, de Montevideo, [que] se refiere a las jornadas de mayo de 1968 en París y a la ocupación de la casa de la Argentina, en la Ciudad Universitaria por un grupo de compatriotas" (Cortázar, *Último* 52). Pero la comprensión del vínculo entre esas dos entidades de sentido no resulta tan directa como puede serlo en tebeos. De hecho, si "las imágenes visuales establecen relaciones de contigüidad y de complementariedad con los textos verbales, funcionan como metáforas, símbolos y alusiones referenciales" (Batarce, 296) que necesitan reflexión y/o análisis. Esa relación se vuelve aún más compleja cuando

Los textos construyen la imagen de la figura de la espiral en un proceso constante de ampliación que va de la página al texto y del texto al libro mismo y de cada uno de ellos al conjunto [...] de toda la obra del autor. Se configura así, un sistema coherente que se abre en múltiples posibilidades de interrelación que establece una dinámica y una semiosis compleja y abierta (Batarce, 296).

Las relaciones que se establecen entre imagen y texto en y entre los textos son múltiples puesto que *Último round* se compone de dos espacios textuales que son los dos espacios de la página: las plantas. El lector bien puede leer los dos textos "Noticias del mes de mayo" y "Homenaje a una torre de fuego", si no al mismo tiempo, sí seguidos, y se crea entonces una relación múltiple texto-texto, dibujos-fotos, texto-poesía, texto-"Noticias" / dibujos-"Homenaje", fotos-"Noticias" / texto-"Homenaje" reanudando con la espiral de relaciones que se establecen a nivel de todo el libro-objeto e incluso entre todas las obras de Cortázar. De esta forma,

Los textos verbales e icónicos se convierten en discursos abiertos, inventando un juego de evoluciones e interpolaciones propias de la libertad funcional de las estrategias involucradas. De ahí que el concepto de libertad sea para Cortázar condición indispensable para la plasmación de la realidad como trabajo artístico. El proceso escritural cortazariano se instaura en el cruce del lenguaje y del espacio en el que se articula la significación mediante la unión de diferencias, en una relación transgresora con respecto a la escritura

canónica, lo que connota una apertura a dimensiones que ésta normalmente excluye.

En conclusión, en todos los textos paralelos, las imágenes funcionan como "puente", "pasaje" o "traslado" a otra cosa, imposible de decir sin esa relación (Batarce, 296).

En todo caso, las relaciones se establecen como juegos de sentido. Y si el poder del juego es una convicción que defiende Cortázar desde sus primeras obras, sus experiencias textuales e icono-textuales son la prueba, por si fuera necesario, de sus tentativas al borde de la literatura para encontrar otras formas de narrar y otras opciones para el libro-objeto. Señala Cortázar que:

Por lo que a mí se refiere lo que ha dejado de ser literario es el libro mismo, la noción de libro; estamos al borde del vértigo, de las bombas atómicas, acercándonos a las peores catástrofes, y el libro sólo me parece una de las armas (estética o política o ambas cosas, pues cada cual debe hacer lo que le dé la gana mientras lo haga bien) que todavía puede defendernos del autogenocidio universal en el que colaboran alegremente la mayoría de las futuras víctimas (Cortázar, *Papeles inesperados* 240).

Al intentar encontrar una salida para el libro, Cortázar se encuentra con un libro-tebeo-ensayo, dos almanaques y muchos más libros objetos que defienden tanto la literatura y el libro como las ideas políticas, literarias o existenciales de su autor.

4. El poder como libertad y posibilidad de pensar, decir y actuar

Y es precisamente porque uno no es permeable al azar, a las ideas exteriores, a la libertad de expresión como poder de jugar con las palabras que un estudiante puede escribir en la Sorbona: "Cuanto más hago el amor más ganas tengo de hacer la revolución. / Cuanto más hago la revolución más ganas tengo de hacer el amor" (Cortázar, *Último* 55). Y otro estudiante puede responder en Nanterre: "Las reservas impuestas al placer excitan el placer de vivir sin reservas" (54). Vivir sin reservas como mayor poder de libertad. Esa libertad parece ampliarse y crecer con el poder expresarse y el poder colmarse de la libertad de otros como se nota con la cita de Barkunin en las paredes del Liceo Condorcet en París: "La libertad ajena amplía mi libertad al infinito" (Cortázar, *Último* 56). Y de hecho, esa libertad individual de decir las cosas, de tener una opinión y entonces de expresarse aparece aquí como una forma de arte, una poesía del ser que deja de callarse para expresarse poéticamente en las paredes de la ciudad, arte poético en el que, como para la revolución, encontramos una dimensión amorosa: "La poesía está en la calle" escribe Cortázar (*Último* 56). La poesía hombre, la poesía palabra, la poesía libertad, la poesía

poder y libertad... "escucha, amor, escucha el rumor de la calle/ eso es hoy el poema, eso es hoy el amor" (56).

El amor a las palabras es precisamente lo que Cortázar pide a sus lectores. Si el autor juega con las palabras y toma libertades en la expresión de la forma, su lector se ve involucrado en un juego culto pero, con este texto construido como una entidad fragmentada, podemos preguntarnos si el lector detiene el poder de leer a gusto, según le da la gana, o si siempre está presente el decidir y las reglas del autor. La multiplicidad de lecturas posibles le imponen un poder elegir y un deber elegir la manera de leer el texto. Pero, en cada opción, los mensajes de protestas suenan como un eco al ser infinitas las lecturas: planta por planta, seguidas las plantas³, de casilla en casilla... El lector activo elabora su trabajo de reconstrucción personal del texto a través de sus opciones de lectura tal y como el autor se esforzó en la reescritura de la Historia.

5. El poder de la literatura y del juego

Al explicar, en una carta del 24 de agosto de 1969, en qué consiste *Último round* a Gracia de Sola, Cortázar lo califica de:

librito que aparecerá a fin de año en México y Buenos Aires, y que de alguna manera continúa (y concluye, como lo insinúa el título) *La vuelta al día*... Sin duda la "novela" de que le han hablado es ese libro; aunque hay allí de todo, como en el primero, pienso que le gustará encontrar allí una gran cantidad de poemas —viejos y nuevos—, así como cuatro cuentos bastante largos; el resto es ensayos, historias de locos, pequeñas aventuras imaginarias, ejercicios de estilo, experiencias, todo lo que pueda admitir y reclamar un libro-almanaque (Cortázar, *Cartas* 1355).

O sea que se trata de un libro heterogéneo que consiste en la compilación, reescritura de obras contemporáneas o viejas del autor organizadas en un volumen que aparece como heteróclito y lúdico, pero que necesitó mucho trabajo de reflexión para la construcción, al final metódica, de un conjunto elaborado, para dejar creer que la magia está en el azar pero que no deja al azar decidir las coincidencias del libro. Subraya a propósito de la elaboración de la estructura "libro-objeto" la complejidad y dificultad de este trabajo en colaboración con Julio Silva en una carta a Laure Bataillon del 24 de septiembre de 1969:

J'ai eu pas mal de raison pour ne pas écrire ce temps-ci, la première étant ce sacré *Último round* que je corrigeais et que je montais à Saignon en compagnie de Julio Silva. A simplement regarder un bouquin illustré on ne penserait pas qu'il représente un tel effort d'ajustement, de recherches des rythmes (et d'équilibres)

3 || Corriendo en ese caso el riesgo de perder el texto todo sentido o por lo menos, para el lector, el hilo...

pour ne pas parler de la correction d'épreuves, toujours pleines d'embûches pour quelqu'un qui, étant « el padre de la criatura », a la tendance à regarder le sens plutôt que les mots en tant qu'objets typographiques. [...] Personnellement j'ai le sentiment qu'il valait la peine de le publier sous cette forme de livre-objet [...] (Cortázar, *Cartas* 1358).

Y la literatura va así ganando terreno en la toma de poder:

y así como esto durará tan sólo un día o dos
para ceder su sitio a nuevos juegos
por eso y otras cosas
si una vez más aquí hay palabras
tinta papel el Libro sacrosanto (*Último* 47-48).

Como entidad inmutable, el libro aparece como el objeto que quedará incluso una vez acabada la revolución en marcha; y si esa constatación casi aparece como arrepentimiento, la perspectiva del paso hacia "nuevos juegos" deja la puerta abierta hacia otro poder de la palabra, fuera de la poesía hombre, de la poesía libertad. Y ese poder de la literatura llevado por el poder de la palabra y su música, añadido al poder de la imagen y a la fuerza del juego cortazariano permite al autor escribir a Laure Bataillon que:

[...] de toute façon, c'est le dernier que je ferai dans ce genre. Il m'aura été très utile pour expérimenter une série de possibilités dans le terrain linguistique, mais maintenant, si je continue à écrire, ce sera quelque chose plus organique, contes ou romans auxquels je pourrai apporter le résultat de ces expériences (Cortázar, *Cartas* 1358).

E insiste en su texto "Noticias del mes de mayo" en el hecho de que la literatura no es "escapista" (54) sino que se abre a nuevos juegos después de muchas experimentaciones y que "[...] la poesía sigue siendo la mejor posibilidad humana de operar un encuentro [...] que puede hacer del hombre el laboratorio central de donde alguna vez saldrá lo definitivamente humano [...]" (54). O sea que el poder de la literatura y de los juegos que ofrece sirve, al final, la meta de Cortázar de despertar a su lector hacia las posibilidades del hombre nuevo.

"Noticias del mes de mayo" y "Homenaje a una torre de fuego" son dos textos que remiten a los mismos eventos del mes de mayo de 1968 en París y se sitúan precisamente en la misma parte del libro pero en dos plantas distintas: "Noticias del mes de mayo" se encuentra en el primer piso y se extiende de la página 47 a la 62 mientras que "Homenaje a una torre de fuego" va de la página 52 a la 56 de la planta baja del mismo libro. Así que, el lector que decide leer el libro planta por planta o más o menos seguido, encontrará y leerá los dos textos casi simultáneamente

o, al contrario, muy lejos el uno del otro. Y está aquí la primera trampa en la que uno podría caer, y por eso recuerda Cortázar, en una entrevista con González Bermejo a propósito del juego, que hay que

[...] darse cuenta que hay juegos y juegos y que mi visión del juego —bastante demostrada a lo largo de todo lo que he hecho— es muy seria y muy profunda. Que tengo al juego por una actividad esencial del ser humano. De modo que confundir juego con frivolidad es una primera equivocación (González Bermejo, 141).

Pero Cortázar no deja de jugar. Juega con las palabras: "Ah, Rodin, heso hera hel harte!" (Cortázar, *Último* 57) en un guiño de ojo a *Rayuela*, juega con la poesía y la sociedad: "En París, se pidió lo imposible..... MON CUL" (57), juega con la lengua al crear un texto donde francés y español se responden en un acontecimiento histórico francés que se hace el eco de otros europeos o latinoamericanos en un juego histórico, juega con la arquitectura del texto que descompone, desestructura para construirlo mejor en un espacio doble (Cortázar, *Último* 52-53), juega con la imagen y su repetición, juega con todo con lo que uno puede jugar para desmultiplicar el poder de cada uno de esos juegos y ampliar sus posibilidades lúdicas y significativas siendo en esos juegos "PROHIBIDO PROHIBIR (Sorbona)" (59) con la certeza de que:

Sí, nuestros sueños
una vez más los sueños golpeando como ramas de tormenta
en las ventanas ciegas
una vez más los sueños
la certidumbre de que Mayo
puso en el vientre de la noche
un semen de canción de antorcha la llamada
tierna y salvaje del amor que mira hacia lo lejos
para inventar el alba el horizonte (62)

Y acabar, como Cortázar, llamando al sueño y seguir jugando con mayor seriedad.

Bibliografía

- Batarce, Graciela. "Relaciones sospechosas: interacción de la palabra y el ícono en tres libros de Cortázar". Dir. Joaquín Manzi. *Cortázar. De tous les côtés*. Poitiers: La licorne, UFR Langues Littératures Poitiers, 2002.
- Cortázar, Julio. *Cartas 1969-1983 /3*. Ed. Aurora Bernárdez. Madrid: Alfaguara, Biblioteca Cortázar, 2002.
- _____. *Obra crítica /2*. Ed. Jaime Alazraki. Madrid: Alfaguara, 1994.
- _____. *Papeles inesperados*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, Punto de lectura, 2010.
- _____. *Último round*. México: Siglo XXI Editores, 1970.
- González Bermejo, Ernesto. *Revelaciones de un cronopio. Conversaciones con Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Contrapunto, 1986.

El misterio de dar. Solidaridad, miseria y poder en la obra de Griselda Gambaro

Ana Sánchez Acevedo
Universidad de Sevilla
ana.sanchez.acevedo@gmail.com

Toda la producción literaria de la argentina Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928), tanto en el ámbito de la dramaturgia como en el de la narrativa, se articula a partir de una mirada ética y socialmente comprometida que es indisoluble de sus construcciones estéticas, sin que una faceta se supedita a la otra, ambas siempre en relación de coexistencia y retroalimentación. Esa mirada ética —inquisitiva y áspera, fuertemente cuestionadora— forja y transita sus textos no a través de interpelaciones abstractas, vuelos metafísicos o inmersiones psicológicas, sino desde las propias interacciones humanas, constitutivas del tejido social. Sus personajes están en general poco individualizados y no se definen en términos de profundización psíquica ni de confesionalidad, pues interesan en la medida en que se comportan y se relacionan con otros personajes. Importan sus conductas: cómo sus actos determinan lo que son o lo que les obligan a ser, lo que aceptan y lo que les obligan a aceptar con respecto a ellos mismos y los demás (Gambaro, "La difícil" 30).

Las relaciones humanas tal como se reflejan en el universo gambariano están además permanentemente signadas, explícita o implícitamente, por el ejercicio del poder, como la misma autora ha destacado en diversas ocasiones¹, y como repetidamente ha hecho notar la crítica especializada, que ha encontrado en la dimensión y proyección sociopolítica de esta cuestión un punto de referencia obligado a la hora de abordar el análisis de las obras². En efecto, el conflicto por excelencia en el teatro de Gambaro se desarrolla en torno a algún tipo de relación asimétrica de poder, a partir de la cual quedan definidos los dos roles protagónicos básicos, enfrentados e interdependientes, que conforman el eje

1 || "Pienso que todas las relaciones, incluso las familiares son siempre, encubiertas o no, relaciones de poder. El poder nos ronda constantemente, pienso que debe haber otros subtemas en mis obras, pero el del poder es un tema que se me va imponiendo" (Gambaro, "Diálogo" 24-25). "Considero que no se han producido grandes cambios temáticos en mi teatro (cambios más evidentes en mi narrativa), quizás debido a que en teatro los desencadenantes de una obra han sido casi siempre situaciones parecidas de tipo político-social. Lo que ha cambiado es la mirada, el punto de mira o de ataque para tratar los mismos temas (el poder, el autoritarismo, la sumisión, la injusticia)" (Gambaro, "Respuestas" 155). Podrían añadirse muchos otros ejemplos a los anteriores. Recordemos también cómo el discurso pronunciado por Gambaro en el marco de la apertura de la Feria del Libro de Frankfurt en octubre de 2010 se construye justamente en torno al tema del poder (*Al pie* 123-130).

2 || Sin detenernos en un repaso innecesario del ya abultadísimo caudal de artículos y trabajos críticos sobre la obra — y en especial, la obra teatral— de Griselda Gambaro, baste mencionar a este respecto los dos trabajos monográficos más completos, abarcadores y significativos al respecto, dedicados ambos al estudio de su producción dramática en clave de poder: *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro* (2007) de Susana Tarantuviez y *Le théâtre de Griselda Gambaro* (2009) de Stéphanie Urdician, escrito a partir de su tesis doctoral, *L'œuvre dramatique de Griselda Gambaro. Les masques du pouvoir* (2004, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand).

semántico de la opresión: el dominado y el dominador, la víctima y el victimario, el oprimido y el opresor. Otro tanto sucede con su narrativa, traspasada también por distintas versiones de esta dinámica opresiva.

Al enfoque sociopolítico que ha dominado manifiestamente los estudios, pretendemos añadir un núcleo de reflexión complementario, pero que ponga el acento sobre las determinaciones económicas de esas relaciones de poder; y, más concretamente, sobre la pobreza —la estrechez, la falta de lo necesario para la subsistencia, los estados carenciales— como marca general de victimización de los personajes, raíz de su constitución moral y condición de (im) posibilidad para su libertad, su toma de responsabilidad y/o su capacidad para establecer lazos solidarios. El propósito es demostrar cómo lo socioeconómico, además de ocupar el centro temático de la mayor parte de las novelas de Gambaro y de algunas de sus piezas teatrales, atraviesa toda la cosmovisión ética y estética de la escritora, no solo en el plano del contenido, sino a un nivel profundo y estructural.

Hasta ahora, los trabajos que han tocado este asunto han sido fundamentalmente puntuales y parciales, centrados en el análisis de alguna obra en concreto; y esto sobre todo en lo que atañe a la dimensión temática y a los textos narrativos, donde el peso de estos contenidos es mucho más evidente, según iremos viendo. Posiblemente tenga bastante que ver en ello una patente desarticulación, casi esquizofrénica, entre la crítica de su narrativa y la de su dramaturgia (mucho más abundante la segunda que la primera), ámbitos que prácticamente no se han abordado en conjunto, como si de dos autoras diferentes se tratase.

En lo referente al teatro, pese al enorme caudal de investigaciones, únicamente Susana Tarantuviez, en su monográfico sobre la producción dramática de Gambaro (2007), se detiene a trazar una somera aproximación a esta problemática, si bien dándole poca entidad dentro de su propuesta y limitándolo a un escueto subapartado dentro de los "planos de la realidad textualizados" en la dramaturgia gambariana (Tarantuviez, 303). Este planteamiento resulta, a nuestro juicio, insuficiente, en tanto lo socioeconómico no es meramente un "plano de la realidad" contextual sobre el que escribe Gambaro, sino un lugar desde el que observa, desde el que se posiciona, desde el que articula a sus criaturas morales. Y es que, si por una parte, escribir la Argentina, colocar sobre el país una mirada ética, exige necesariamente tener presente la inmediatez de "la opresión selectiva de la miseria" (Gambaro, *Al pie* 95); por otra, las propias circunstancias biográficas de Gambaro —hija de una familia obrera de la Boca, escasa de recursos, sujeta desde su

infancia y durante muchos años a las estrecheces de la pobreza³— la ubican consecuentemente en esa perspectiva.

Estas consideraciones nos permiten a su vez reforzar las líneas de un trazo que pone en vinculación a Griselda Gambaro con dos grandes de la tradición literaria porteña, procedentes ambos de un estrato socioeconómico semejante que también determinará su cosmovisión creadora. De un lado, en el campo teatral, Armando Discépolo, autor del grotesco criollo, género con el que la dramaturgia argentina alcanza su mayoría de edad y donde los temas y personajes, sus ilusiones y fracasos, su eventual destrucción, están siempre ligados a las penurias de la subsistencia y la falta de medios materiales. De otro, Roberto Arlt, y en especial el Arlt dramaturgo de *Trescientos millones* y el Arlt novelista de *El juguete rabioso*, relato de aprendizaje enraizado en la miseria urbana, con el que establecen lazos de parentesco varias de las narraciones gambarianas.

Con estas premisas, proponemos entonces un recorrido inicial en clave socioeconómica a través de la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro —recorrido que marcaremos en las siguientes páginas de manera sintética, en la medida en que nos lo permite el espacio de que disponemos⁴—. Según se ha apuntado antes, el funcionamiento de este eje reflexivo-constructivo resulta bastante más visible y explícito en los textos narrativos que en las piezas teatrales, y aunque ya está presente en algún cuento de las colecciones *Madrigal en ciudad* (1963) y *El desatino* (1965), es en la primera novela de la autora donde comienza a imponerse con fuerza como núcleo novelesco.

Publicada en 1968, *Una felicidad con menos pena* comienza con un aparente acto de solidaridad de insólitas derivaciones. El narrador protagonista, un indigente con visos picarescos, es acogido por un desconocido benefactor —"el señor Eustaquio o Eduardo", a quien la riqueza "hacía sentir culpable" (15)—, que ha decidido compartir su hogar con cualquier persona que lo

3 || Gambaro ha hecho referencia a estas circunstancias en algunos textos y entrevistas. Véase, por ejemplo, la nota de prensa de *Primera Plana* sobre el estreno de *El campo*, en 1968 ("Griselda en el País de las Pesadillas"), o las entrevistas de Cristina Mucci ("Los intelectuales" 133) y María Moreno ("De profesión"). La novela *El mar que nos trajo* (2001) cuenta la "historia apenas inventada" (121) de la familia de Griselda, desde el periplo migratorio de los abuelos analfabetos, pasando por la vida en el conventillo, hasta terminar con la primera infancia de la escritora.

4 || A este respecto, y teniendo en cuenta la ya vasta extensión de la producción de nuestra escritora, es necesario advertir que el verdadero interés y alcance de esta propuesta solo puede apreciarse en su justa medida mediante un análisis más extenso, pormenorizado y sistemático de los textos, que fundamente el carácter estructural y profundo —no anecdótico— de lo socioeconómico. Es lo que desarrollo en mi Tesis doctoral defendida en la Universidad de Sevilla en el mes de junio de 2012.

necesite. A través de un humor negro, grotesco e hiperbólico, sin apenas resquicios para el optimismo, se escudriñan los dobleces de una generosidad deformada hasta el extremo. Aunque la lujosa mansión del buen samaritano tiene "piezas por todos lados [...] llenas de muebles hasta el techo, con colchas que brillaban sobre las camas, sillones, botellas sin abrir" (15), este hospitalario anfitrión mantiene cerradas todas las habitaciones, mientras va hacinando a sus inquilinos en un solo cuartucho cada vez más abarrotado e insalubre; un espacio de asfixia que él mismo preside impertérritamente desde una silla de la que nunca se levanta y en la que su gordura va aumentando tan desproporcionadamente como la población y la podredumbre de su reino de miseria.

Ganarse la muerte (1976) puede leerse como una suerte de novela de anti-aprendizaje o novela de aprendizaje fallida (Moret, 124), de funcionamiento inverso. Es el texto que obligará a Gambaro a exiliarse con su familia en Barcelona, entre 1977 y 1980, a raíz de su prohibición, por decreto de la Junta Militar, en el contexto de la dictadura⁵. Cledy, la hiper-pasiva protagonista —quizá la más terrible dentro de ese universo de víctimas pusilánimes y contra-ejemplares de las obras de Gambaro anteriores al golpe del 76—, pierde a sus padres y se ve obligada a entrar a un hospicio de pesadilla en el que malviven más de 1.500 niños, y donde pasará por espantosas vejaciones para finalmente resultar vendida a una familia de clase alta. Los Perigorde, que en teoría la compran con el propósito de convertirla en esposa de su hijo, la utilizan en la práctica como humillada sirvienta y objeto de innumerables abusos, a los que la chica no impone resistencia alguna. De modo que esa transacción comercial que la saca de un infierno, la arroja a otro peor, inenarrable en su abyección, que terminará por destruirla hasta sus últimas consecuencias.

Con *Dios no nos quiere contentos* (1979) Gambaro da inicio a lo que podríamos llamar su "trilogía de la miseria" por excelencia: un trío de narraciones de aprendizaje⁶, urdidas sobre el entramado de la pobreza urbana y unidas por un personaje protagonista común, Tristán, un pobre chico y después un pobre hombre, corto de inteligencia pero pleno de solidaridad, que sirve de centro a una reflexión honda y prolija sobre los distintos perfiles de las relaciones humanas en sus condicionamientos socioeconómicos; o, para ser más exactos, sobre cómo incide en esas relaciones un contexto de absoluta estrechez, de falta de lo necesario para el sustento, de carencia total de recursos. En un Buenos Aires signado por el desastre de la Guerra Sucia, Tristán se hace huérfano por

5 || El extenso y prolijo informe de la Secretaría de Inteligencia de Estado censurando el texto se ha publicado como apéndice de la novela en la edición de Norma (Gambaro, *Ganarse* 205-219).

6 || La crítica ha vinculado *Dios no nos quiere contentos*, en concreto, con el *Cándido* de Voltaire.

segunda vez, perdiendo a sus padres adoptivos a causa de un derrumbe. Se refugiará entonces en casa de su vecina María, una niña acosada por un mezquino horizonte que acaba condenándola a una vida prostibularia. Allí Tristán trabará contacto con el otro personaje pivote de la historia, Rosa, la tía de María, a la que todos llaman la Ecuyere, pero que "no era ecuyere sino contorsionista" (Gambaro, *Díos* 53).

Acompañando a estas criaturas desarrapadas que tratan de sobrevivir como pueden a su progresiva depauperación, se nos invita a indagar en "las jerarquías de la miseria", que "se suceden al infinito, como las penas de Job", pues "nadie está a salvo del zarpazo ambicioso que codicia la más mezquina de nuestras posesiones" y hasta "el último de los miserables debería tener miedo, siempre será despojado" (98-99). En un punto de la novela en que los personajes, hostigados por esta fatalidad, ven cómo se acelera su desastrosa caída hacia estados carenciales cada vez más alarmantes, la voz narradora da cuenta de estas ponderaciones de lo ínfimo en los siguientes términos: "Comprendieron que pasaban del estado miserable al paupérrimo, sin que la comprobación los afectara demasiado porque la diferencia es apenas una ranura de luz. Claro que basta cerrar una ranura de luz para volvernos ciegos" (114).

Esa "ranura de luz" es también la que abren los lazos de la mutua solidaridad, aunque no haya sino pobreza para compartir; y es la que enfrentará a Tristán y a la Ecuyere con los "inconvenientes de la bondad". Pese a la atmósfera general de desamparo, la mirada de Gambaro sobre sus seres de ficción se ha hecho aquí algo más tierna y compasiva, dotando de una mayor dimensión y complejidad humana a los personajes, aunque sin eliminar la carga crítica que pesa siempre sobre ellos, lejos de la condescendencia, el maniqueísmo o la conmisericordia.

Ciertamente atípico en el conjunto de la producción de nuestra autora, el siguiente de sus textos narrativos, *Lo impenetrable* (1984), fue escrito en España durante el periodo de exilio, precisamente "por razones económicas" (Gambaro, "Los intelectuales", 137), con la intención de presentarlo al premio de novela erótica "La sonrisa vertical". Se trata en realidad de una reversión paródica, una novela anti-erótica, podríamos decir, que capítulo a capítulo recorre y desmonta las reglas del género. Muy divertida, original y disparatada en sus planteamientos, de nuevo atravesada por el tamiz de lo grotesco, narra la aventura sexual nunca llevada a término entre la insaciable Madame X y el hiperbólicamente excitable caballero Jonathan. A grandes rasgos, esta obra parecería escapar a las líneas maestras de la escritura de la autora e incluso caer fuera de ese imperativo de reflexión ética del que partíamos. Pero es solo en apariencia, pues en última instancia sí hay tanto un trabajo sobre las relaciones de poder,

como incluso una situación estructural económica que define esas relaciones; ya que, en su frustración por la eterna dilación de la unión deseada con el pretendiente, la dama protagonista vuelca sus apetitos sexuales sobre su criada.

En *Después del día de fiesta* (1994) volvemos a encontrarnos con Tristán como centro de un universo moral arraigado en la marginación de las villas miseria, y al que se yuxtapone insólita pero eficazmente la presencia anacrónica y deliberadamente inverosímil de un Giacomo Leopardi que pasa sus últimos días en la Argentina de la época. Gambaro confronta el universo que representa el escritor italiano, noble e ilustrado —pero también infinitamente desvalido a ojos de un enternecido Tristán— con la masa de población suburbial desclasada, "inmigrantes indios y africanos recién llegados y en condiciones paupérrimas en choque con vecinos italianos de tercera generación quienes irónicamente los desprecian por extranjeros, oscuros y primitivos" (Morell, 666).

El mar que nos trajo (2001), por su parte, recrea la "historia apenas inventada" (121) de luchas, padecimientos y tenacidades de la propia familia inmigrante de Griselda Gambaro, hija "de Isabel Russo y José Gambaro, un pintor de brocha gorda cuyos antepasados vinieron de la Italia meridional a fines del siglo XIX" (Gambaro, "Griselda en el País"). Aquí la cuestión socioeconómica es absolutamente imperante. Los personajes habitan ese espacio precario, mísero y literariamente emblemático del conventillo o inquilinato, y su vida se reduce precisamente al enfrentamiento constante con las penurias de la diaria subsistencia, donde no hay "lugar para ambiciones que no se refirieran al cuerpo: techo, comida y mínimo abrigo" (70).

Promesas y desvaríos (2004), la última novela que ha publicado Gambaro hasta el momento (dejando a un lado los textos para niños y adolescentes a los que la autora se ha dedicado en los últimos años), pone de nuevo el foco ético-estético sobre los más desamparados. Como colofón de esa "trilogía de la miseria" a la que aludíamos unos párrafos atrás, se recupera una vez más al cándido Tristán en su proceso de aprendizaje, ahora en relación con otro habitante de los márgenes sociales: un ciego con el que topa casualmente, que acaba de ser abandonado por su perro lazarillo y será socorrido por nuestro compasivo protagonista.

Centrándonos a continuación en la producción dramática de Griselda Gambaro —donde, según venimos planteando, la presencia de la problemática socioeconómica no es, en general, tan manifiestamente visible—, comenzaremos por abordar brevemente la etapa que va desde 1963 hasta 1974, dominada por un enfoque predominantemente contraejemplar, en tanto los personajes funcionan como anti-modelos de conducta con los que se confronta al lector o espectador. Este tipo de enfoque tenderá a cambiar a partir de la pieza *Sucede lo que pasa* (1975) y sobre

todo en los textos escritos tras el fin de la Guerra Sucia, cuando se apuesta por la rebelión decidida, valiente y responsable, encarnada preferentemente en figuras femeninas emancipadas que "no asumen la derrota como un fracaso, sino como un aprendizaje" (Gambaro, "Respuestas" 149).

El primer signo que, a este respecto, podemos abordar es el que se refiere a la economía de medios escénicos, la pobreza escenográfica como reflejo de una pobreza material —en última instancia, de una falta de libertad espacial— en la que viven los personajes, sometidos a una estrechez de recursos que se refleja con frecuencia en viviendas comprimidas en una sola habitación, que hace las veces de sala de estar y de dormitorio. Es el caso de *Los siameses* (1965), *Viaje de invierno* (1965), *Nada que ver* (1970), *Sólo un aspecto* (1971) o *Puesta en claro* (1974). El cuarto ruinoso y mugriento que habitan los dos protagonistas de *Viaje de invierno* funciona además como proyección espacial de la decadencia de los personajes y de su relación matrimonial y afectiva, deteriorada por los estragos del paso del tiempo: las miserias materiales de la edad.

Aunque en *El desatino* (1965) el nivel socio-económico de los personajes es algo más desahogado —viven en una casa con más de una habitación—, el escenario también va a estar marcado por una dejadez que aquí hace referencia al abandono y la degradación que sufre y que acepta pasivamente Alfonso. Sus prejuicios socioeconómicos, de clase, le impedirán aceptar la ayuda del muchacho de clase obrera —único personaje con algún rasgo positivo de la obra— que trata de ofrecerle su generosidad y amistad, y es a cambio repetidamente despreciado por el protagonista.

"Una cama" y un "gran tacho con la tapa en el centro" (*Teatro II*, 143) componen todo el decorado de la pequeña habitación de Valentina en *Dar la vuelta* (1972/73). Debajo de la cama y dentro del tacho habitan los hijos ilegítimos y hambrientos de la muchacha, que ella trata de esconder por vergüenza a sus compañeros de oficio, y muy especialmente al ingenuo Joe, cuyos lazos de solidaridad pasan precisamente por la asistencia económica.

En *Nosferatu* (1970) el estado de miseria de la familia vampiros se lleva al extremo instalándolos en una casa que no dispone de un solo mueble. De ahí que al abrirse la pieza el Padre aparezca sentado en el suelo de una habitación completamente vacía, agobiado por un hambre que ya es en sí misma un estado opresivo preparatorio de su definitiva victimización al final del texto, en relación irónica con el papel tradicional que le correspondía al personaje en la tradición literaria, pues será él quien morirá vampirizado a merced de unos subrepticios policías.

El conflicto de la pieza breve *Acuerdo para cambiar de casa* (1971) está basado íntegramente en una manipulación jugada

mediante la estrategia de una falsa generosidad planteada en términos de mejora de la economía espacial: promesas de lujo y holgura frente a la privación y el ahogo del presente inmediato. El director del centro psiquiátrico habitado por cinco mujeres trata de persuadir a las internas para una mudanza que anuncia así como ventajosa: "Nos dan otra casa, más grande, más linda, más cómoda", "una casa soberbia, un petit-hotel, un rascacielos, una estancia..." (*Teatro II* 41). Circunstancia esta de pretendido pacto magnánimo, que oculta en realidad una imposición autoritaria, solapada de modo que las internas acepten marcharse del lugar y hacia ninguna parte sin oponer resistencia.

Es paradigmática en este sentido la supresión del lujo y la disminución de la extensión espacial como resorte para la transformación de habitación de hotel a cárcel en *Las paredes* (1973), la primera de las piezas teatrales de Gambaro. Este texto presenta además una prehistoria insinuada de predisposición a la sumisión del personaje principal, que se dibuja a través de la alusión a sus relaciones económicas con la dueña de la pensión en que vive y con el jefe de su oficina, ambos temidos por el subyugado protagonista. De índole socioeconómica es asimismo la ingenua confianza de este en el Funcionario, de categoría más alta y mejor vestido que el Ujier, pero ejecutor en igual medida de su proceso de destrucción.

Por otra parte, de entre las obras de este periodo van a ser varias las que presenten una relación laboral entre la víctima y el victimario: el oprimido trabaja para el opresor, de manera que desde el comienzo de la acción hay ya establecida una jerarquía y una asimetría en las relaciones de poder que va determinando el sentido de la sumisión, que lo prefigura desde lo socioeconómico. Es el caso de Martín en *El campo*, de Joe y Valentina en *Dar la vuelta*, de la sirvienta despojada de identidad de *El nombre*, y, aunque de manera menos directa, aún "en potencia", de las víctimas de *El despojamiento* y de *El miedo*, ubicadas en falsas salas de espera, en busca de trabajos que necesitan desesperadamente, y por ello totalmente vulnerables a una humillación y a una eventual aniquilación frente a la que nunca se rebelan.

En cuanto a las obras de las décadas siguientes, en *Real envidia* (1980) el Rey —una figura fuertemente grotesca, emparentada con el Ubú de Jarry— pretende solventar el paupérrimo estado de las arcas reales buscando un marido rico para casar a su hija, la princesa Margarita. Los posibles pretendientes, sin embargo, resultan ser unos pobres muertos de hambre que llegan a palacio clamando por un poco de comida. Un matrimonio concertado por intereses pecuniarios es también uno de los ejes de giro de la historia dramatizada en *La malasangre*, si bien en este caso en clave decididamente trágica. *Del sol naciente* (1984) retoma esa misma amargura para llevarnos a un oriente postizo que tiene

como perpetuo acompañamiento sonoro extraescénico el "ruido monótono, como de una cuchara golpeando acompasadamente contra un plato de lata" (*Teatro III* 137) que hace presente en escena a un pueblo famélico en proceso de rebelión.

Unos años después, *Penas sin importancia* (1990) pone a funcionar un diálogo intertextual con *Tío Vania* de Chéjov para entretejer dramáticamente las desventuras de Rita —embarazada, angustiada por el trabajo y la falta de dinero, y condenada a una vida de infelicidad por el egoísmo de su marido— con los ecos de la desgracia y la resignación de la Sonia chejoviana, cuya historia se aparece sobre el escenario, solo visible a los ojos de nuestra protagonista. Beatriz Trastoy ha visto además en esta pieza otra conversación literaria implícita, de segundo grado, añadida a la anterior: la que se establecería con el *Trescientos millones* de Roberto Arlt (Trastoy, 39).

Es necesario entender un poco (1994) nos acerca a un nuevo personaje marginal, Hue, distinguido por una riqueza espiritual erigida en contraste con su pobreza material:

La miseria lo acompaña durante todo su periplo, desde su China natal; luego [...] en Francia, sus penurias económicas son cada vez más extremas y al regresar a su hogar se reencuentra con ella, como si la carencia fuese lo único constante en su existencia (Tarantuviez, 313).

En un tono más humorístico y liviano, los *Cinco ejercicios para un actor* (1995) —cinco textos monológicos con hablantes masculinos— se construyen todos, de manera más o menos explícita según el caso, sobre circunstancias socioeconómicas determinantes: desde el mago tercermundista que comenta con envidia los trucos de David Copperfield y se lamenta entre dientes de una precariedad de medios que convierte sus artes en ridículos conatos, hasta el pobre hombre desarrapado, apaleado y hecho un guiñapo, que trata de convencernos de las ventajas y placeres de vivir en el suburbio, mientras en realidad nos está dejando clara la inhabitabilidad y la inhumanidad de aquel entorno, dibujado con trazo grotesco a través de inverosímiles trayectos pugilísticos en colectivos abarrotados, robos violentos e interminablemente recurrentes y populistas compromisos gubernamentales siempre pospuestos.

En el breve monólogo *Falta de modestia* (1997) la protagonista nos habla desde un encierro carcelario al que ha sido condenada por hurto. Su entrada en la delincuencia, según nos cuenta, ha sido el último resultado de una existencia de permanente insatisfacción y soberbia, persuadida desde su infancia de que su nacimiento en el seno de una familia pobre —aunque afectuosa— no había sido sino una desastrosa equivocación del destino, para la que

ella "no estaba preparada" (*Teatro IV* 182). De ahí que se haya pasado la vida "llorando por lo que no tiene" (182) y despreciando a unos hijos que considera vulgares y a un marido que se desloma trabajando y nunca la saca de esa miseria que la ha dejado "ciega" para todo aquello que no sea su ambición por medrar, incapaz de disfrutar de un tiempo que ahora se le ha ido de las manos.

Lo que va dictando el sueño (1999-2000) se estructura sobre un esquema muy claramente emparentado con el ya transitado intertexto arltiano de *Trescientos millones*. Ana, una modesta sirvienta que trabaja como limpiadora en un geriátrico (es decir, un personaje de nuevo definido por su posición socioeconómica como rasgo estructural), es maltratada en el entorno laboral por un director tiránico y en el doméstico por un hermano delincuente y una despreciable cuñada; una realidad de frustración y vejación constantes, de la que la protagonista —carente de medios materiales que la doten de posibilidades emancipatorias— se fuga virtualmente a través de ensoñaciones que le permiten vivir imaginariamente una existencia feliz, en la que su hermano la adora y la invita a viajar con él a través del mar, en un lujoso velero que podríamos poner en relación con el trasatlántico onírico de la Sofía arltiana.

De entre las últimas obras de Gambaro, es *El misterio de dar* (2006), un unipersonal estrenado en 2009, la más significativa respecto a las líneas de reflexión que venimos desarrollando. Aquí ese doble eje miseria-generosidad está marcado desde el propio título y domina por completo el texto, mientras que la cuestión del poder es la que ha quedado en un plano secundario e implícito. Esta pieza bien puede entenderse como un proceso de profundización en la idea moralmente conflictiva de esos "inconvenientes de la bondad" que mencionábamos en relación con *Dios no nos quiere contentos*.

A esos "inconvenientes" se ve enfrentada la protagonista —vieja, sola, agobiada por la escasez y el necesario control férreo de gastos y energías, dependiente de una mísera pensión con la que a duras penas subsiste— cuando en un acto de generosidad repentino, que ni ella misma termina de entender o de aceptar, entrega casi todo —lo poco que tiene— a una madre y un hijo indigentes con los que se cruza en la calle. De regreso a casa recapacita, se arrepiente, reflexiona y, a la vez, se recrea en su gesto, y con ello, de una manera rica, crítica y compleja, pone al lector/espectador en confrontación con su propia solidaridad y con ese problemático gesto, éticamente conflictivo, de dar o no dar limosna. Todo ello también, en última instancia, ligado a una reflexión, igualmente medular en este texto, sobre la soledad, la vejez y la dignidad.

Con el recuerdo de un fragmento de *El misterio de dar*, muy elocuente en materia de solidaridades y debilidades humanas, cerramos finalmente este recorrido:

Con la cartera bien apretada bajo el brazo, me dirigí a la mujer, le tendí un billete. Había elegido un billete en lugar de monedas porque, aunque sea la misma suma, parece más. Instantáneamente ella se olvidó del frío, no repitió su gesto de antes, [...] cuando dudaba, ¿le daría, no le daría? Esta vez abrió la mano como un imán, como una garra. Qué vergüenza esa avidez, esa... necesidad. Sonrió, como si el mundo fuera bueno, y yo quería mirarla con desprecio, con dureza para que no se equivocara. Señora, el mundo no es bueno, ¡les pasa de largo! No sonría, no diga gracias, ¡no sea infeliz!, ¿qué me agradece? Pero no pude. Enternecida, la miré, como tonta, ¡y estaba tonta!, teníamos un lazo común que no sé cuál era (*Teatro IV* 410).

Bibliografía

- Berlanga, Ángel. "Vida de perros". *Página 12*. Suplemento "Radar" (26 abril 2009). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5264-2009-04-26.html>> (consultado 9 febrero 2012).
- Busom, Rais. "Dinero y ser. El fin de la violencia y la tarea del poder". *Dunas en la playa. Reflexiones en torno al poder*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 1996: 105-124.
- Forcadell, María Soledad. *Representaciones e imaginarios sobre la pobreza: villa miseria y subjetividad en la literatura argentina del siglo XX y XXI*. Tesis doctoral. Washington University in St. Louis, 2009. <http://digital.wustl.edu/e/etd/pdf/Forcadell_wustl_0252D_10122.pdf> (consultado 17 febrero 2012).
- Gabetta, Carlos. *La debacle de Argentina. Una Argentina que muere y otra que bosteza*. Barcelona: Icaria, 2002.
- Gambaro, Griselda. *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Buenos Aires: Norma, 2011.
- _____. *Teatro I. Desde 1963 a 1971*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Teatro II. Desde 1971 a 1975*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Teatro III. Desde 1980 a 1991*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Teatro IV. Desde 1994 a 2007*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Una felicidad con menos pena* (1968). Buenos Aires: Norma, 2009.
- _____. *El mar que nos trajo* (2001). Barcelona: Belacqva, 2007.
- _____. *Nada que ver con otra historia* (1972). Buenos Aires: Norma, 2007.
- _____. *Los animales salvajes*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- _____. "Los intelectuales nunca hemos tenido incidencia". Entrevista con Cristina Mucci. *Pensar la Argentina: siete intelectuales reflexionan sobre nuestro país*. Buenos Aires: Norma, 2006: 125-140.
- _____. *Después del día de fiesta* (1994). Buenos Aires: Norma, 2005.
- _____. *Promesas y desvaríos*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- _____. *Dios no nos quiere contentos* (1979). Buenos Aires: Norma, 2003.
- _____. *Ganarse la muerte* (1976). Buenos Aires: Norma, 2002.
- _____. *Lo impenetrable* (1984). Buenos Aires: Norma, 2000.
- _____. "De profesión, terrenal". Entrevista con María Moreno. *Página 12*. Suplemento "Las/12" (9 septiembre 1999). <<http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-07-09/nota1.htm>> (consultado 2 marzo 2012).
- _____. "Diálogo de apertura: Griselda Gambaro y Osvaldo Pellettieri". Entrevista. *El teatro y su crítica*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1998: 19-27.
- _____. *Lo mejor que se tiene*. Buenos Aires: Norma, 1998.
- _____. "Respuestas al cuestionario". Entrevista. *Dramaturgas latino-americanas contemporáneas*. Ed. Elba Andrade y Hilde F. Cramsie. Madrid: Verbum, 1991.

- _____. "La difícil perfección". Entrevista. Griselda Gambaro. *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*. Ed. Miguel Ángel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina. Ottawa: Girol Books, 1983.
- _____. *El desatino*. Buenos Aires: Emecé, 1965.
- _____. *Madrigal en ciudad*. Buenos Aires: Goyanarte, 1963.
- _____. "Griselda en el País de las Pesadillas". *Primera Plana* VI, 302 (8 oct. 1968).
- Lienhard, Martin, coord. *Discursos sobre (l)a pobreza. América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Morell, Hortensia R. "Después del día de fiesta: reescritura y posmodernidad en Griselda Gambaro". *Revista iberoamericana* LXIII, 181 (octubre-diciembre 1997): 665-674.
- Moret, Zulema. "De los crecimientos interrumpidos: entre la Ley y la Muerte". *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* Amsterdam/New York: Rodopi, 2008: 123-152.
- Natanson, Brigitte. "El discurso sobre la pobreza y la miseria en la literatura argentina sobre la migración". *Amérique Latine. Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 12 (2006). <<http://alhim.revues.org/index1532.html>> (consultado 15 febrero 2012).
- Noemi Voionmaa, Daniel. *Leer la pobreza en América latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Paz, Marcelo. "La domesticidad del horror en dos novelas de Griselda Gambaro". *Ciberletras* 14 (2005). <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v14/paz.htm>> (consultado 20 febrero 2012).
- Saítta, Sylvia. "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". *Revista Nuestra América* 2 (agosto-diciembre 2006): 89-102. <<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>> (consultado 15 febrero 2012).
- Tarantuviez, Susana. *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Trastoy, Beatriz. "Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". *Teatro argentino del 2000*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- Urdician, Stéphanie. *Le théâtre de Griselda Gambaro*. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2009.

La táctica de Sherezada: el poder de la palabra en la escena vargasllosiana

Elena Guichot Muñoz
Universidad de Sevilla
eleguichot@gmail.com

Vargas Llosa, cual Sherezada, se enfrenta voluntariamente cada día a la encrucijada emocional de su destino: prolongar el sentido de su vida, basado en la "solitaria" que retoza en sus entrañas, insuflando vida a las palabras hasta su último extremo: su transformación en contador de cuentos sobre el escenario.

Su última incursión como actor muestra un desarrollo total de la máxima que incluye en la mayoría de sus textos críticos: *vivir la ficción*. Además de *La verdad de las mentiras* (2005), espectáculo en el que lee, dialoga e interpreta los cuentos de Faulkner, Onetti, Isak Dinesen, Arguedas, etc.; en los últimos años ha subido a la escena una adaptación minimalista de dos de los clásicos de la historia universal de la literatura: *La Odisea* (*Odiseo y Penélope* 2006) y *Las mil y una noches* (*Las mil noches y una noche* 2009). En este caso, no procederemos a analizar estas dramatizaciones en su valor *per se*, sino en relación con la cuestión del poder de la palabra en la epopeya y en la joya de la cuentística oriental, respecto a la fuerza de la palabra en la literatura vargasllosiana.

Una fuerza centrípeta acerca la escena a tres hitos literarios: Odiseo, Sherezada, y el premio Nobel peruano. Los protagonistas de estas obras son auténticos *storytellings* que dedican su vida, ficticia o real, a contar historias. Sería una dilatada tarea recontar todos los oradores que aparecen en la obra total vargasllosiana, sin embargo, si nos ceñimos únicamente al género teatral la enumeración también se hace llamativamente extensa: Mamaé y Belisario (de *La señorita de Tacna*), Kathie y Santiago (de *Kathie y el hipopótamo*), La Chunga, José, Josefino, el Mono, Lituma (de *La Chunga*), Eduardo Zanelli, Rubén y Alicia (de *Ojos bonitos, cuadros feos*), el loco Brunelli e Ileana (de *El loco de los balcones*), Chispas y Raquel (de *Al pie del Támesis*). Sin forzar la admisión de los personajes secundarios, que también relatan sus propias historias, tenemos un sinfín de narradores orales poblando la escena vargasllosiana. Antonio Domenico Cusato explica la actuación de los protagonistas de este teatro como "narradores generadores" (*El teatro de Mario Vargas Llosa* 32)¹, por su capacidad para dar luz en la escena mundos potenciales a través de sus palabras. La característica más curiosa de estos trovadores de la modernidad es que su acción principal se remite a esto: contar historias y vivirlas en la ficción como si fueran reales. Los personajes viven en un espacio cerrado —al menos durante el tiempo que transcurre la obra— desde el cual pueden transportarse a distintas épocas y espacios; diríamos entonces que viven en sus mentes, creadoras de infinitas posibilidades, solo que su "potencialidad" imaginaria se materializa en el cuerpo y la voz de los actores. Son narradores,

1 || Cfr. Ángel Abuín González. *El narrador en el teatro: la mediación como procedimiento en el discurso teatral del siglo XX*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1997.

pero también actores de su realidad, en un juego de espejos ciertamente pirandelliano.

El espacio de la conciencia es el lugar donde residen, y por esta razón pueden navegar, cual Odiseo, por los derroteros que les convenga, que no siempre corresponden con ambientes prósperos y felices, sino que incluyen la posibilidad de bajar a sus instintos más oscuros y buscar la desgracia; como el famoso paseo por el Hades de Odiseo. Con la objeción de que en el caso del héroe aqueo los dioses son los que obstaculizan la vuelta a Ítaca, su máspreciado deseo, mientras que en la escena vargasllosiana son las propias constricciones humanas las que impiden el desarrollo espontáneo de los propios deseos de los personajes.

El "narrador generador" de su teatro siempre "lucha contra la muerte y los fracasos" (Vargas Llosa, *Teatro* 15), al igual que los oradores clásicos. La presencia constante de la muerte en sus vidas, y el contrapeso del erotismo (*Eros y Tanatos*) ha sido una constante en la literatura de todos los tiempos, pero en estas dos obras maestras universales son los dos ejes axiales que hacen evolucionar a los protagonistas. Tanto Odiseo como Sherezada dependen cotidianamente de los designios de un ser superior que juega con sus vidas caprichosamente. El ambiente en que se desarrollan las tramas es sanguinario² por igual, aunque el verbo disfrace la realidad que les espera: Odiseo se enfrenta tanto a los dioses, como a los pretendientes que aspiran a apoderarse de su tierra; Sherezada pasa los días con un rey brutal y vengativo, que paga su ira con las mujeres. Al igual que Penélope, Sherezada teje y desteje bellas y persuasivas narraciones con el fin de escapar de la muerte a manos del rey Sahrigar. Odiseo cuenta sus hazañas allá donde va, y estas funcionan como prueba fehaciente de su poder a lo largo de la guerra ya que "desconfiar de su palabra sería un acto de descortesía, de modo que el auditorio debe descartar sus recelos" (García Gual, 16). El amor les ofrece la necesaria compensación para seguir viviendo, y no son pocos los encuentros eróticos de Odiseo ni las escenas amoratorias de los cuentos de *Las mil y una noches*. En efecto, el desenlace de estas obras coincide con la unión del héroe con su paciente esposa, y con el matrimonio de la hija del Visir con el rey.

En el teatro vargasllosiano la muerte deambula por el plano de la realidad o por la imaginación, pero inmediatamente es aplacada por un discurso cuyo centro es el amor o la sexualidad. En *La Chunga*, por ejemplo, los cuatro Inconquistables juegan a los dados, mientras la tabernera (la Chunga) les atiende con descontento. Juntos recuerdan, entre insultos y canciones, la desaparición de Meche, amante de uno de los maleantes que

2 || Recordemos que Antoine Galland en su versión de 1704 expurga todos los adulterios y acciones sangrientas.

desapareció tras jugársela en una apuesta. Lituma especula que su desaparición tuvo que ver con un asesinato a manos del cachife del grupo —Josefino—, el Mono le apoya, y José le secunda. Josefino, por alusiones, se ríe por el "pensamiento tan profundo" (*Teatro* 310). La especulación aparece en los dos planos, el realista y el imaginario: todos se miran en el "espejo" de su alma y se sienten culpables de la desaparición de Meche. Hacia el final de la obra José anuncia el "cansancio del juego" y todos abandonan el bar. Sherezada no es la única que ve la imaginación como un juego para que la muerte no te alcance. La muerte de estos personajes no es física, sino interior: todos perecen en su rutina, abatimiento y conformismo incesante.

En otras obras la muerte es más evidente: Mamaé fallece en la escena final, Brunelli se intenta suicidar colgándose de uno de sus balcones, Alicia se suicida por su desencanto vital, su profesor de arte Eduardo Zanelli está apuntado por la pistola de Rubén, que lo cree culpable del suicidio de su novia, Chispas "juega" a matar al amor de su vida en la imaginación, al igual que Kathie, que ayuda a su esposo a morir —toda acción perpetrada en sus mentes. La muerte fingida o real está presente, conjugada con el erotismo, que se escenifica con carácter ya perturbador —por la inevitable materialidad de la escena— ya paródico, a través de la introducción del melodrama. Sin duda, la raíz de esta afición por *Eros-Tanatos* en Vargas Llosa tuvo una relación estrecha con su vocación de dramaturgo. *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller, será la pieza que marque la devoción por este género en el autor. Este clásico del teatro norteamericano del siglo XX coincide con Odiseo en el epíteto de "viajante", y también lucha diariamente con hombres "endiosados" a los que se supedita hasta su absoluta extenuación. Vargas Llosa reconoce haber adquirido de este autor los cambios espacio-temporales, las digresiones hacia el pasado de las que se abstenía el teatro tradicional y la materialidad del mundo de la ensoñación. Pero en el mundo de Willy Loman todo es muy real, tanto que, como dice el autor peruano rescatando los versos de T. S. Eliot, "no puede soportar demasiada realidad [...] necesita de la mentira para poder soportar la verdad" (Moner, 68). La tragedia de Loman no tiene parangón con los dramas vargasllosianos, que poseen por el contrario un cierto aire absurdisto o risueño que no alcanza por tanto el efecto catártico de la obra de Miller. No obstante el espacio de la conciencia, al estar volcada en la escena, se hace tan real como el de las acciones, y da lugar a un metateatro donde los recuerdos, los fantasmas, las fantasías toman la misma consistencia que los hechos cotidianos de cada día. Aunque la tragedia no cuaje, debido asimismo a su *ateleología*³ característica, el metateatro sigue poseyendo un

3 || Para profundizar sobre el atelos en el drama contemporáneo occidental;

sesgo existencialista que se enlaza con la mentira vital que inicia el teatro de Calderón de la Barca.

Es obvio que el género de la épica no es equivalente al de la cuentística de *Las mil y una noches*, ni al metateatro vargasllosiano, sin embargo, desde el punto de vista de la entidad ficcional, también rescata el tópico de la mentira como antídoto para soportar la vida, o al menos para no perderla. Sherezada cuenta historias que vienen de su memoria "Recuerdo, ¡oh rey afortunado!" (15), aunque lo hace con la intención de entretener el cruel objetivo de su interlocutor. De hecho el gancho para embaucar al rey es la presencia de su hermana Doniazada, que le anima a que cuente una historia como petición de último deseo, en presencia del rey: "¡Por Alá, hermana mía, cuéntenos una historia que nos haga pasar agradablemente la noche!" (14). El poder de seducción de la palabra de Sherezada durará mil y una noches —alegoría de las lecturas de toda una vida— y terminará dando otro fruto: la unión con el rey Sahrigar, y su descendencia de tres hijos nacidos en este período. Ella advierte tras el desenlace del cuento que la ha "contado, tal como me fue narrada, pero, ¡más sabio es Alá" (730). Sus historias proceden aparentemente de contadores de historias que encontró a lo largo de su vida, y así creamos la primera *caja china* o *matrioska*. La historia que cuenta Sherezada finalmente es su propia historia, o como dijo Jorge Luis Borges: "esto se debe [...] a un simple error de copista que vacila ante ese hecho, si Scherezade contando la historia de Scherezade es tan maravilloso como cualquier otro de los maravillosos cuentos de las Noches" (145). El rey, habiéndole halagado por el conocimiento de los "hechos y palabras que acontecieron y dijeron reyes y pueblos antiguos, y cosas extraordinarias y maravillosas, o simplemente dignas de reflexión, que le sucedieron" (730), agasaja fervorosamente ante todo a su padre el Visir, por haberle "perfumado" su boca y dado "elocuencia e inteligencia" (730).

Sherezada, en la obra de Homero, sería una aeda más, cantando las hazañas de los héroes, y alterándola de forma inconsciente o deliberada para ganarse a la audiencia. En el caso de la *Odisea*, aunque la narración principal sea en tercera persona, el protagonista —tras su llegada a la tierra de los feacios, Canto IX— cuenta en primera persona sus aventuras por islas de inmortales y desafíos marinos. Concertando con el prologuista Carlos García Gual, este relato tiene "una especial aura emotiva" (16) por sus continuas interrupciones debidas a las lágrimas que derrama el héroe: "Odiseo se encogía y bañaba con el llanto de sus ojos sus

Véase la tesis doctoral de Diana González Martín: *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: El Atelos*, de la Universidad Autònoma de Barcelona donde se relacionan los conceptos de ciclicidad, atelos, y posmodernidad en el teatro contemporáneo desde un punto de vista filosófico. Disponible en Internet: <http://www.tesisenxarxa.net/TDX-1020109-152109/>

mejillas" (186). Lo cierto es que su anagnórisis en casa del rey Alcínoo surge al alertar a sus anfitriones con sus sollozos tras escuchar el canto del aedo Demódoco invocando el episodio final de la toma de Troya. Odiseo rivaliza inconscientemente con el aedo, y según la aclamación popular, gana el combate, puesto que, al igual que a Sherezada, lo que más le agrada al rey es que "hay belleza en tus palabras y es noble tu pensar, y, en cuanto a tu relato, has narrado de modo tan experto como un aedo" (241). La coincidencia con la narración oriental es aún más sugerente cuando el rey de Alcínoo le pide que siga contando sus hazañas porque como padece insomnio le sería grato que aguantara "hasta la divina aurora, siempre que tú quisieras seguir relatando en esta sala tus aventuras" (241). Es decir, Homero marca reiteradamente las habilidades del astuto Odiseo, y muestra sin tapujos sus artes retóricas para captar la atención de sus espectadores. Vargas Llosa, a colación de la lectura de la *Odisea* y consciente de los pormenores de su talento como orador, se formula la siguiente pregunta: "¿Vivió Odiseo las historias maravillosas que refiere a los deslumbrados feacios en la corte del rey Alcínoo? (*Odiseo* 151-152). Lo tilda de "navegante forzado o palabrero simulador" (153), y no le faltan razones. De más longitud e intensidad son los parlamentos que le dedica Palas Atenea al guerrero, calificándolo de embustero:

iTaimado y trapacero sería quien te aventajara en cualquier tipo de engaño, incluso si fuera un dios quien rivalizara contigo! iTemerario, embaucador, maestro de enredos! ¿Es que ni siquiera entrando en tu patria podrías prescindir de los embustes y las palabras de engaño que te son gratas? Pero, ea, dejémoslo, que ambos sabemos de trucos. Porque tú eres con mucho mejor de todos los humanos en ingenio y palabras, y yo entre todos los dioses tengo fama por mi astucia y mis mañas (García Gual, 277).

Odiseo miente cuando llega a Ítaca, se disfraza de mendigo y juega un papel absolutamente fiel con el fin de tomar tiempo y espacio para el ataque a los pretendientes. Varía la historia de sus aventuras de un receptor al otro, y aparentemente se convierte en "Nadie" en la cueva de Polifemo, con una rapidez mental incalculable: "Para el ingenuo rey de los feacios, esa facilidad narrativa es una prueba de la sinceridad 'evidente' de Odiseo" (García Gual, 17). La "verba y elocuencia" forman su verdad pero no por antojo podría plantearse el lector de la *Odisea* la misma duda que Vargas Llosa se formula: ¿en qué momento miente y en qué momento dice la verdad? Carlos García Gual responde con la siguiente solución: "Cuando relata hechos tremendos, fabulosos, increíbles, está diciendo la verdad. Cuando refiere sucesos verosímiles, como raptos de niños por piratas fenicios, por ejemplo, está fabricando una mentira" (18). Obviamente, el crítico no parte de una lógica

científica para aseverar lo anterior, pero este no es el lugar para contestar a estas preguntas, mas sí para aludir a la relación de estas obras universales con la mentira vital que solemniza la literatura. Estas obras maestras son producto de su época, tienen en común esa presencia constante de la muerte a la vuelta de la esquina, una muerte que les hace vivir la ficción intensamente, por el preciso hecho de constatar de cerca su fin. Finalmente la muerte acaba siendo la mecha de su inspiración, la fuente de su placer, en palabras del Odiseo vargasllosiano:

ODISEO: Gracias a la muerte, la vida es goce, aventura, intensidad, ilusión. Para los inmortales nunca lo es. Para ellos la vida es un largo bostezo. Rutina y tedio. En esa eternidad de la que nunca saldrán, todo, todo les ha pasado y les volverá a pasar. ¿No te parece aburrido eso? ¿qué clase de anhelos de pasiones, de excitación, de inquietud, tendríamos, si el riesgo de entrar en el reino de las sombras, de volverse una sombra, no nos acechara a cada paso? (80)

La literatura es la respuesta a la Esfinge, o la Esfinge misma en el caso de *Las mil y una noches*, transfigurada en la apariencia de Sherezada: "SAHRIGAR: (...) no es por tu belleza que te observo de esta manera. Quiero desentrañar el secreto que escondes debajo de tus formas (*Pausa*) ¿Qué te propones Sherezada?" (35). El propósito, la intencionalidad de los narradores nunca es explícita ni clara para sus narratarios: Odiseo, aun aduciendo el deseo imperioso de volver a Ítaca, no precisaba colmar su relato de detalles para recibir ayuda; Sherezada nunca desvela su estratagema, so pena de ser descubierta en su astuto ardid. El poder de la palabra les salva la vida, pero se encuentra camuflado en la forma cautivadora del mensaje poético. El objetivo más humano —ser dueños de sus vidas— acaba alcanzándose por medio de la mentira literaria. Esta lucha por la libertad, en las teorías vargasllosianas, se manifiesta en la "verdad de las mentiras", sistema poético que define su literatura desde principios de los ochenta y que da título a su primer espectáculo.

Es bien conocida dicha teoría basada en la insatisfacción congénita del ser humano, y en la necesidad innata que posee de completar las frustraciones y trabas de su vida "real" a través del infinito catálogo de vidas creadas a partir de deseos, anhelos, fantasías, en el mundo de la ficción. Las mentiras de la ficción nos hacen "rehacer la experiencia, rectificar la historia real en la dirección que nuestros deseos frustrados, nuestros sueños rotos, nuestra alegría y nuestra cólera reclaman" (*Teatro* 16). Estas mentiras, además de sus virtudes liberadoras, tienen en sí mismas un germen corrosivo que surge precisamente de su materia: al ser fabricadas desde los instintos, desde los deseos frustrados del hombre, logran estar siempre "en conspiración permanente" con el tedio, el aburrimiento que da el conformismo. En realidad

no se aleja mucho de la táctica de Sherezada: "la introducción constante de nueva información en la relación como medio de evitar la entropía, la rutina que todo lo degrada" (Lamas, 60). Para el autor, la enfermedad del siglo XXI es clara: "La chabacanería y el conformismo, la chatura intelectual y la indigencia artística, la miseria formal y moral de esos productos pseudoculturales que afectan profundamente a la vida espiritual de un país" (*Sables* 193). Gracias a las mentiras de la ficción, el ser humano "adquiere cierta ilusión de permanencia y desagravio" (*Teatro* 15) que le aparta de la monotonía. La especie humana vive —en el sentido más biológico del término— gracias a esa "mentira poética" que ensalzara también Georges Bataille, o la "mentira vital" de Henrik Ibsen, precisamente dos de los autores que figuran en el panteón literario vargasllosiano.

Vargas Llosa tiene un gusto preferente por las obras que hablan de la mentira vital, de la estética de la farsa en el absurdo de Eugène Ionesco⁴, Samuel Beckett o Arthur Adamov, el teatro de Jean Anouilh, de Strindberg, los autores del Siglo de Oro (como Calderón de la Barca), destacando el propio escritor, ya más específicamente, obras clave para su educación teatral como *Le soulier de satin* de Paul Claudel, *Platonov* de Antón Chéjov, *El príncipe de Hamburgo* de Heinrich Von Kleist, *Los secuestrados de Altona* de Jean Paul Sartre y dos piezas de Bertolt Brecht: *Madre Coraje y La ópera de tres centavos*⁵. Sabemos que no es posible estipular una característica común que atraiga al autor peruano, debido a la diversidad de matices, épocas, nacionalidades que establece entre sus autores predilectos. Sin embargo, partiendo de la importancia que cede el autor al género teatral por su valor de la "ilusión de realidad", y haciendo hincapié en la capacidad que tienen los autores citados de mostrar el juego de máscaras del ser humano, podemos percibir cómo la mayoría de los autores que nombra, así como las piezas en particular, conjeturan sobre el espacio difuso de la condición humana. Todos estos autores tienen como vértice común la apertura de una puerta —aunque sea entreabierta— a la creencia de que la realidad está hecha de la misma materia que los sueños (idea que cobra vida con *Don Quijote*). La frontera entre la verdad y la mentira se establece de forma difusa entre la realidad y la irrealidad. Veamos como ejemplo un fragmento del autor Heinrich Von Kleist que a finales del siglo XVIII, tras leer *Crítica de la razón pura* de Kant, pronunciaba unas palabras semejantes a las de nuestro autor:

4 || Véase Mario Vargas Llosa, "Ionesco en la Comedia Francesa". Artículo (teatro), *Expreso*, Lima, 20 de marzo de 1966.

5 || La mayoría de estas obras las vio durante su estancia en París que evoca en sus memorias, Mario Vargas Llosa, *El pez en el agua* (510).

No podemos decidir si lo que llamamos verdad es verdaderamente la verdad, o si sólo es algo que así nos parece. Si lo último es el caso, entonces la verdad que nosotros aquí recolectamos, no es nada más después de la muerte, y todo esfuerzo por adquirir una propiedad que también nos siga a la tumba es una tarea vana... Desde que entró a mi alma esa convicción, a saber, que por ninguna parte se ha de hallar la verdad, no he vuelto a tocar un solo libro. Me paseé ocioso en mi habitación, me senté inactivo a la ventana abierta y salí a caminar sin rumbo. Un desasosiego interior me empujó a los estancos y a los cafés; me dediqué a visitar el teatro y a ir a conciertos con el fin de distraerme...; y, sin embargo, el único pensamiento que ocupaba mi alma en ese tumulto exterior y al que ella le daba vueltas con una angustia ardiente era éste: tu única meta, tu meta suprema, se ha hundido (167)⁶.

Las lúcidas palabras del autor alemán concuerdan con la clarividencia de Vargas Llosa a partir de finales de los setenta, época en la que decide cuestionar la corriente "realista" que le atribuyen los críticos, y que instala precisamente su literatura en la brecha del pacto ficcional. La vocación del autor por describir la verdad más humana se encuentra en plena crisis tras sus desencantos ideológicos. El teatro de los ochenta, junto con sus prólogos, será un campo minado de reflexiones sobre la naturaleza de la ficción y de la vida. Es cierto que cualquier género literario tiene la capacidad de mostrar el juego de máscaras, pero lo que a Vargas Llosa le interesa es la capacidad del teatro para convocar en el escenario de forma carnal las entidades que dividen al ser humano: objetividad y subjetividad pasadas por el filtro de la ficción, con la intención de igualarlas, de dotarlas del mismo poder. De este modo, se percibe la mencionada "verdad" o "mentira" del individuo como un todo indisoluble, sin transición visible para representar el "hombre completo" (*Teatro* 16).

Sin embargo, la mayoría de las obras citadas responden a un enjuiciamiento de la mentira literaria en una u otra vertiente, o al menos a una confrontación con esa mentira que oculta la verdad y es capaz de sustituirla. En el teatro de Vargas Llosa, la verdad y la mentira ya no son conceptos antitéticos, ni siquiera observamos un juicio moral sobre la supuesta mentira (si es que alcanzamos a discernir una y otra en su teatro). La mentira vital vargasllosiana no oculta la verdad, su mentira vive al mismo nivel que la verdad diaria, con la excepción de que ambas pueden pertenecer al plano de la realidad o al plano de la imaginación. Un ejemplo de este proceder se representa en el personaje de Chispas, protagonista de la obra *Al pie del Támesis* (2008). Un exitoso hombre de negocios alojado en la habitación de un hotel londinense, recibe

6 || El autor del artículo traduce este texto de Heinrich Von Kleist y advierte que para profundizar sobre este tema se lea el homenaje que le rinde Stefan Zweig a Kleist en el tercer capítulo de *La lucha contra el demonio (Hölderlin, Kleist, Nietzsche)*. Verdaguer, J. (trad.). Barcelona: El Acanalado, 1999.

sorpresivamente la visita de la hermana de un antiguo amigo, Raquel. En el transcurso de este encuentro nos damos cuenta de que Raquel no es realmente quien anunció ser, sino una persona rescatada del pasado de Chispas que le traerá recuerdos muy amargos. La tragedia se desencadena con todos los tópicos del melodrama conjugado con el género policial, hasta que de repente en la escena final el espectador recibe la siguiente información: todo es mentira. En el plano de la imaginación ha sucedido una tragedia griega, con muerte, erotismo, truculencia; en el plano de la realidad Chispas sigue siendo el hombre de negocios que pronto asistirá a una reunión para continuar con su "trepidante" vida financiera. La diferencia respecto a las mentiras que convocan sus dramaturgos favoritos es que este engaño se produce exclusivamente en el plano de la imaginación, en el espacio más privado que posee el ser humano; y por tanto, no sufre consecuencias en el plano de la realidad: la realidad "real", según la terminología vargasllosiana, sigue intacta. No hay consecuencias, la voluntad de destapar las incongruencias de la vida del protagonista se disuelve en el flujo de conciencia, y el desenlace adquiere un tono ligero en el que advertimos que el autor tiene la intención de eliminar el carácter trágico de las obras que posee como fuentes. *Al pie del Támesis* tiene un humor socarrón, una parodia de los personajes que juegan constantemente a ser "quienes hubieran querido" creando escenas cómicas por lo absurdo del planteamiento frente a la realidad. El humor, el melodrama, el erotismo se estimulan en su mente, traducido en el teatro en la voz del actor, partiendo del eje del deseo: desvela en los parlamentos todo lo que quiere ser, lo que su deseo cumple únicamente en la imaginación.

Para Vargas Llosa, la táctica de Sherezada tiene su fin: contarse historias para civilizarse, contarse historias para soportar la realidad que nos aplasta, para seguir viviendo. La palabra que sostiene los cuentos ha devenido para este autor un instrumento cuasi mágico, precisamente la relaciona con el mito:

El Mundo así forjado, de palabra y fantasía, es literatura cuando en él lo añadido a la vida prevalece sobre lo tomado de ella [...] Si en ella otros seres humanos se reconocen, leen en ella sus propias vidas, la mentira literaria, como tocada por una varita mágica, deja de serlo y pasa a ser realidad cierta, mito y símbolo en los que el lector reconoce, transustanciados, sus heridas y sus deseos (*La utopía arcaica* 103)

Así el rey sanguinario Sahrigar "es alguien al que los cuentos han transformado en un ser civil, sensible y soñador" (13). Civil es sinónimo de ciudadano, y no podemos olvidar que Sherezada significa "la hija de la ciudad". En el prólogo a *La señorita de Tacna*, Vargas Llosa insiste en que "para conocer lo que somos, como individuos y como pueblos, no tenemos otro recurso que salir de

nosotros mismos y, ayudados por la memoria y la imaginación, proyectarnos en esas 'ficciones' que hacen de lo que somos algo paradójicamente semejante y distinto de nosotros" (*Teatro* 15-16). La idea mítica alerta sobre la tesis de la obra de Henrik Ibsen: "la base de un grupo social es la 'mentira necesaria' o 'mentira vital', ya que los hombres no soportan la verdad por ser ésta destructiva" (Mauro, 101). Esta premisa, según la crítica Kaurina Mauro, es:

[...] reelaboración del mito del origen de las sociedades. Ficción, relato de un conflicto no datable en el tiempo, el mito engendra el lazo social y 'hace ser' a los sujetos nacidos de su seno. Intentar destruir el mito es intentar destruir la base de la sociedad y por lo tanto, a sus integrantes. Los hombres no soportan la verdad, simplemente porque detrás del mito no hay nada. El mito evita esta insoportable confrontación con el vacío. Ricœur (1977, 1995) caracteriza el mito como la palabra fundante que ordena las referencias de una comunidad y que posee un núcleo indecible. Constituye el relato de aquellos hechos sucedidos en un tiempo no datable, un tiempo perdido y que, por lo tanto, se transforma en un eterno presente (112).

El mito de los clásicos perdura en la obra vargasllosiana para rendir tributo a esa palabra vivificadora, la palabra que ronda continuamente en la conciencia y en el aire. La voz de Sherezada engatusa al rey y a sus lectores, el canto de las sirenas arrastra a los marineros, la música de Circe transforma a los hombres en cerdos, etc. Para él la revolución está en la palabra encantada. Ahora bien, la voluntad del deseo que consiguen tanto Odiseo como Sherezada gracias a sus palabras es asimismo una voluntad de poder. Ambos personajes se fijan un objetivo que logran a través del dominio que ejercen sus cuentos. La tarea de "civilizar" no surge sino de un mandato. El eje del deseo y el eje del poder se entrelazan en la literatura de todos los tiempos:

La esencia de la voluntad de poder es la misma esencia del querer: querer es voluntad de poder. El querer es la nota fundamental de todo lo real, "la esencia más íntima del ser", dice Nietzsche [...]. En Nietzsche el appetitus de la perceptio se metamorfosea en voluntad de poder. La ousía o entidad del ente, el sub-jectum se había transmutado en la Edad Moderna en "subjetividad" de la conciencia, pero esta subjetividad es ahora, con Nietzsche, cuando muestra su verdadero rostro, lo que en el fondo era: voluntad de querer, el querer del querer. "Querer —dice Nietzsche— es tanto como querer llegar a ser más fuerte, querer crecer, y además querer los medios" (Constante, 4).

Verdad y mentira son para Nietzsche "valores puestos por la voluntad de poder, y es ella quien debe poner las condiciones de mantenimiento y conservación de sí misma" (4-5). Vargas Llosa, poniendo de lado la hermenéutica nihilista del filósofo alemán,

aspira a que mediante su literatura se erija el poder de la verdad literaria, de la verdad humana que se transparenta en la ficción. En sus últimos ensayos proclama el deseo de que se logre que toda la sociedad pueda dotarse de cultura "para asegurar la libertad" (*Sables* 121). Cual Sherezada, se lanza al propósito de "civilizar" a través de la palabra:

La batalla será larga y difícil, sin duda, pero la perspectiva de lo que significaría el triunfo debería darnos fuerza moral y coraje para librarla; es decir, la posibilidad de un mundo en el que, como quería Lautréamont para la poesía, la cultura será por fin de todos, hecha por todos y para todos (*Sables* 194).

Sin embargo, hay que hacer una importante acotación a los límites de la batalla: el Odiseo de Vargas Llosa no se manifiesta ante un palacio, ni participa en un combate, como el de Homero. Odiseo cuenta a Penélope la historia de la *Odisea* en su espacio íntimo, en el dormitorio donde a veces es "la hora de los cuentos" y otras es "la hora del amor" (113). En este punto, percibimos cómo el autor peruano, aun transfigurándose en uno de los héroes más populares de la historia, sigue apostando por una batalla librada en el espacio privado, y no en la tribuna pública.

Tras perder las elecciones, Vargas Llosa reconoce haber sufrido un fuerte golpe de la vida. No obstante, aclara rápidamente su hijo Álvaro: "lo salvó la literatura", y continúa el padre: "La escritura es una venganza, un desquite de la vida" (*El País*). La literatura es un desquite de la vida frente a la decepción sufrida en la política, por la incapacidad que él observa a la hora de materializar su sueño libertario en Perú. Pero es precisamente el acto de "escribir" el que posee ese efecto catártico que nos proporciona también la tragedia, ese poder *exorcizante* de la palabra. Solo dos de los personajes vargasllosianos son escritores (o más bien escribidores) en su obra dramática, el resto son contadores de historias, relatores constantes de su propia visión del mundo. Vargas Llosa sí cumple con su voluntad de deseo a través de su escritura, creando personajes que viven la ficción como si fuera real, hasta el punto de convertirse en uno de ellos; pero los personajes no escriben sino hablan, muestran sus deseos más íntimos, aquello que el pudor, la moral y la religión ocultan. Entonces, ¿cuál es la vinculación de los personajes vargasllosianos con Sherezada u Odiseo? La sinceridad de sus palabras. Al igual que en *Tirant lo Blanc*, los personajes de estas obras reflejan todo como si fueran niños.

Todos los sentimientos que mueven a los personajes son verdaderos porque provienen del fondo mismo de la humanidad. No hay nada en ellos convencional ni artificioso. Son hombres que aman, odian, sufren, esperan, se exaltan y se seren. Tienen relámpagos de furor, crisis de lágrimas, accesos de desaliento, impacencias bruscas,

movimientos de piedad inaudita. No hay actitudes aprendidas ni deliberadas, ni vanas fanfarronerías, ni estoicismo, sino todas las debilidades de la naturaleza con sus manifestaciones nobles e inesperadas (Croiset, XI).

Las obras teatrales vargasllosianas destapan el disfraz, la máscara consentida. No disimulan sus impresiones, las dicen con toda simplicidad, aunque les aparece una máscara por encima de la otra en un juego infinito de capas. Los sentimientos se lucen más que las realidades.

En la versión vargasllosiana de la *Odisea*, deudora de la original, antes que Penélope se despierte del sueño, limpian, baldean y ordenan todo el palacio lleno de sangre y muerte:

hay que mirar sólo adelante [...] no queda rastro de la matanza. Todo aquel horror es ahora sólo materia de cuento. Algo para recordar a distancia, con la perspectiva y las palabras que vuelven inofensivo lo violento, bello lo feo y grato y divertido hasta lo más odioso y abominable (112).

Ahí reside el poder transformador de la palabra vargasllosiana. Vargas Llosa es consciente del poder de su palabra, pues sus maestros en el arte de narrar no son inocentes. La táctica dilatoria y el poder seductor de Sherezada son el motor de la literatura vargasllosiana, ejemplo de constante renovación y evolución, a tono con el mutable fluir de la vida. Tras recibir el Nobel confiesa:

mientras tenga ilusión y curiosidad y me funcione la cabeza, que de momento creo que me sigue funcionando. La vejez no me aterroriza mientras pueda seguir desplazándome. Me acerco a la muerte sin pensar en ella, sin temerla. Mientras trabajo me siento invulnerable (*El País*).

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. "Mi amigo Don Quijote". *Umbral. Revista de Educación, Cultura y Sociedad*. Año II, 3 (Agosto 2002): 143-147.
- Constante, Alberto. "Nietzsche: la invocación de la mentira". *A Parte Rei. Revista de Filosofía* 41. (septiembre 2005): 1-7. Fecha de consulta: 05/03/2012: serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/constante41.pdf
- Croiset, Mauricio (ed. Pról.). Homero. *La Odisea*. Barcelona: Editorial Iberia, 1960.
- Cruz, Juan. "La escritura es una venganza...un desquite de la vida" [Reportaje sobre el Nobel Vargas Llosa]. *El País* (24/10/2010). Fecha de consulta: 08/03/2012: http://elpais.com/diario/2010/10/24/eps/1287901615_850215.html
- Cusato, Domenico Antonio. *El teatro de Mario Vargas Llosa*. Messina: Andrea Lippolis Editore, 2007.
- García Gual, Carlos. Homero. *Odisea*. Madrid: Alianza, 2006.
- Hoyos, Luis Eduardo. "Sobre el teatro de marionetas y otras prosas cortas". *Ideas y valores. Revista colombiana de filosofía*. Vol. 60 146 (agosto de 2011): 165 - 182.
- Lamas Crego, Santiago. "La fatal fascinación femenina". *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría* Vol. XIII 44 (1993): 58-61. Fecha de consulta: 08/03/2012: <http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/1993/revista-44/10-la-fatal-fascinacion-femenina.pdf>
- Las mil y una noches* / Anónimo; [traducción directa y literal del árabe por J. C. Mardrús; versión castellana de Eugenio Sanz del Valle, Luis Aguirre Prado, Alfredo Domínguez; selección y notas de Luis Casanovas y Marqués]. Madrid: Everest, 1985.
- Mauro, Kaurina. "El pato salvaje, de David Amitín. Una puesta ineficaz". *Ibsen y la modernidad hispanoamericana*. Osvaldo Pelletieri (Dir.). Buenos Aires: Galerna, 2006.
- Moner, Michael. *Les avatars de la première personne et le moi balbutiant de 'La tía Julia y el escribidor', suivi de, La especie humana no puede soportar demasiado la realidad: entrevista a Mario Vargas Llosa*. Toulouse: Institut d'Etudes Hispaniques, 1983.
- Vargas Llosa, Mario. *Teatro. Obra reunida*. Madrid: Alfaguara, 2001.
- _____. *La utopía arcaica: José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*. Madrid: Santillana S.A., 2008.
- _____. *Odiseo y Penélope*. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2006.
- _____. *Al pie del Támesis*. Lima: Alfaguara, 2008.
- _____. *Las mil noches y una noche*. Madrid: Alfaguara, 2009.
- _____. *Sables y utopías*. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2011.

El poder de la palabra: poesía y alquimia en Alejandro Jodorowsky

María Teresa Sánchez Carmona
Universidad de Sevilla
teresa_sc@hotmail.com

Citation recommandée : Sánchez Carmona, María Teresa. "El poder de la palabra: poesía y alquimia en Alejandro Jodorowsky". *Les Ateliers du SAL* 1-2 (2012): 187-200.

Escrituras plurales, escrituras polifónicas, babélicas escrituras intentando expresar la palabra exacta, la historia verdadera, la mirada que comprenda los anhelos y las utopías más profundas del ser humano. Escrituras de silencios y palabras alzándose en el horizonte como atalayas desde las que contemplar el mundo; tendidas como hilo que acompaña en el camino de ida a lo profundo del laberinto, de regreso a nosotros mismos. Llegar ahí es el destino pero, como sucede con todas las Ítacas, la verdadera riqueza se adquiere en la demora de un camino que lleva años, en realidad infinito (Kavafis, *Obra escogida* 33). El escritor, como el héroe, se entrega por entero a un viaje donde el conocimiento deviene experiencia, y esa experiencia, fuente de imágenes que intentan comunicar la parte de verdad que todos albergamos dentro, que todos andamos buscando. Pero la verdadera revelación sagrada, la profecía clarividente y certera, brota en labios del poeta.

Porque la poesía es un siempre estar yendo hacia lo ignoto. Por tortuosos caminos y amplias veredas de luces y de sombras, emprende el poeta un viaje del blanco al blanco: desde un vacío donde la creación permanece como promesa, hacia el definitivo silencio de una verdad que el lenguaje no puede contener ni expresar por entero. El poeta sabe que está herido por una ineludible nostalgia de belleza; que ningún otro anhelo se equipara a esa profunda sed de transparencia presentida en el pecho y las entrañas; que su mirada se abisma en una realidad habitada de música y silencios, colores y presencias, de absoluta soledad y comunión trascendente con el universo. Brota en ella una "música de espíritu / música que hace pensar en el crecimiento de los árboles / y estalla en luminarias adentro del sueño"; poesía —dice Huidobro— que es "música tendida de uno a otro" (*Altazor* 81 y 87). Mágica, sagrada, alquímica, la poesía acaricia la profunda y atávica soledad del ser humano, le desnuda de sus máscaras, pone acento al ritmo del mundo y expresa el aliento de vida.

La poesía es la clave fundamental en la producción artística de Alejandro Jodorowsky, y sin embargo su faceta menos conocida. Jodorowsky nació en Tocopilla (Chile) en 1929, y ha vivido en México, EE.UU y Francia, donde reside desde hace unas décadas, a las afueras de París. Se trata de un artista humanista y absolutamente polifacético, que ha hecho suyas todas las vías posibles de expresión y comunicación con la sociedad: novelista y escritor, dramaturgo y mimo, director y actor de cine, dibujante de cómics, tarólogo y terapeuta, filósofo, creador de la Psicomagia y la Metagenealogía, buscador incansable y, sobre todas las cosas —o "en" todas esas cosas— poeta. Dada la imposibilidad de abordar el planteamiento holístico, interdisciplinar e integrador de un personaje tan rico en matices, el presente artículo se acerca a su obra desde una clave esencial: la consideración de su poesía como fórmula iniciática y sagrada capaz de iluminar y transformar el mundo, tomando

como modelo el quehacer de los antiguos alquimistas. Subyace en su labor una reformulación del trabajo alquímico adaptado al imaginario y los cauces artísticos y expresivos del siglo XXI.

Para comprender la asimilación y renovación de este espíritu llevada a cabo por Jodorowsky, es preciso dar unas pinceladas previas sobre qué puede entenderse por *alquimia*. No se trata de un imaginario fantástico procedente del mundo de la ficción y la literatura o el cine de entretenimiento. Fundamentalmente, la alquimia es una manera de comprender el mundo, la naturaleza y al ser humano, que busca la unificación de cuanto existe como parte de un Todo. La visión holística del ser humano como Todo unificado sería un reflejo en miniatura de la armonía latente en el cosmos según representa el hombre de Vitruvio, en base a la máxima "lo que es arriba como lo que es abajo, lo que es dentro como lo que es fuera", recogida en la Tabla Esmeralda, uno de los más importantes tratados alquímicos del mundo atribuido a Hermes Trimegistro.

La alquimia posee un sistema de creencias, unos métodos y un imaginario muy rico, que se ha ido reformulando de distinta manera en cada cultura, con el paso de los siglos. Ello permite atisbar motivos comunes en la filosofía de los egipcios, los griegos, el taoísmo, el tantrismo, la mística cristiana, islámica y hebrea; pasando por el imaginario medieval, el renacentista o el de la Ilustración... Aparece en la filosofía y la religión como en el arte y la literatura; de hecho, muchos de sus motivos han llegado hasta la época actual a través del romanticismo, el simbolismo y el surrealismo. Ciertos elementos, que habitualmente se atribuyen a estas tendencias artísticas y de pensamiento, constituyen en realidad una apropiación de motivos procedentes de la sabiduría gnóstica; sin embargo, al tratarse de un código hermético solo quienes están iniciados conocen el doble sentido de dichas imágenes y su vinculación esencial con este imaginario.

La función que se persigue con la alquimia puede entenderse desde dos perspectivas: la más conocida, acaso la más superficial, la concibe como el arte de transformar la materia en oro. Extrapolando dicha imagen al ámbito de la literatura, el trabajo de experimentación que ejecuta el alquimista en su laboratorio es equiparable al quehacer del artista o el poeta cuando lucha con la materia (sea barro, piedra o palabra) para realizar su obra; con ese ir cuidando y puliendo su forma, explorando sus posibilidades y significados, experimentando el poder de sus imágenes. Pero la acción de purificar los metales y las piedras puede entenderse también desde otra perspectiva más profunda y esencial: como una metáfora de un trabajo espiritual e iniciático que pugna por extraer la esencia oculta en el interior del ser humano, y lograr la unión del cuerpo, el espíritu y las emociones para que se revele el oro de la persona, su Dios interior, el brillo del alma. Ese sentido

trascendente subyace también en la producción artística y poética de Alejandro Jodorowsky, concebida como vía de experimentación, exploración y expresión poética de la conciencia.

Varios son los imaginarios que comprende el código de la alquimia, y que el autor integra de un modo sutil en su producción. El trabajo de purificación y unificación de la materia comprende los cuatro elementos naturales, que el artista identifica con algunos de sus referentes poéticos en Chile, en una suerte de mandala alquímico donde "Neruda era el agua, Parra el aire, De Rokha el fuego, Gabriela Mistral la tierra y Huidobro, en el centro, la quintaesencia" (*Psicomagia* 35). Su prosa poética y sus versos hacen también mención explícita a metales que se alean y fusionan como metáfora del proceso transformador:

Como el oro que se derrama del mineral, como la plata que se extrae del plomo, desprendiéndose de innumerables máscaras surge su rostro impassible. Espejo antiguo, cuerpo inmaculado, semejante a la luna sin mancha, fija lo que es puro [...]. Capta la sutil arquitectura de los seres y establece la armonía... (*No basta decir* 159).

Hombre de acero he pasado toda mi vida esperando a la mujer imán.

Aquella que puede convertirse en aire para que yo la respire.

Aquella para quien todos mis caminos se convierten en templos.

Ave que me encubre al averno transformado en aureola... (*Solo de amor* 42).

El proceso alquímico consta de tres pasos equivalentes a los de la mística: el *nigredo* semejante a la vía purgativa, el *albedo* parecido a la vía iluminativa, y el *rubedo* también denominado "coito" o "coniunctio" que remite a la vía unitiva. Esto supone que, bajo ciertas alusiones de Jodorowsky a la mística, subyace además un guiño a este otro código hermético. Así en *Ignorancia sabía* refiere:

Si él no la conociera, ¿cómo podría desearla? La ruta hacia lo verdadero está siempre tan lejos. En cierto modo, su fe la crea. Caminando en la noche oscura no se preocupa por llegar al fin del camino, sólo vigila sus pasos. Sus palabras son pocas y siempre ambiguas, no quieren violentar ni ser inadecuadas... (*No basta decir* 166).

Idea que recuerda en cierto modo las palabras de San Juan de la Cruz en el "Prólogo" de su *Cántico espiritual*: "la sabiduría mística [...] no ha menester distintamente entenderse para hacer efecto de amor y afición con el alma, porque es a modo de la fe, en la cual amamos a Dios sin entenderle" (*Antología de poesía y prosa* 84). La vía iluminativa o *albedo* alquímico aparece sugerida en poemas como *El placer es una luz*:

El placer es una luz que surge
de la sombra de nuestras caricias
Tu mirada viene de lo profundo
tiene el resplandor del alma
Tuyo es el reino del olvido
en su frontera se disuelven los disfraces
y uno avanza hacia tu templo
sin nombre ni edad ni memoria
para entrar en el cáliz divino
como una hostia que arde (*Solo de amor* 19).

Finalmente el *rubedo*, *coniunctio* o vía unitiva expresa en la alquimia la fusión de los metales que da a luz al perfecto andrógino, al hermafrodita esencial, y en la poética de Jodorowsky, a la íntima unión amorosa:

Nuestra piel convertida en evangelio [...]
La gruta entre tus piernas gestaba monedas de oro
Que rodaban hirviendo hasta entrar en mi pecho,
Gestos expresando lo inefable gritos de luciérnaga,
Un temblor de carne extendiéndose por la Tierra entera
[...] Nos acariciábamos hasta alisarnos como esferas
(*Pasos en el vacío* 64).

En ocasiones el código alquímico se sirve de un imaginario donde el Sol y el Rey hacen las veces del elemento masculino, la Luna y la Reina, de lo femenino, y la unión de ambos gesta el elemento sagrado identificado con el oro. Oro que buscan los alquimistas, oro que adoraron los surrealistas, oro que Jodorowsky encuentra en su nombre para revelar su filiación respecto de dichos valores: "alejandr-OJO-D-ORO-wsky". De hecho, ese simbolismo astronómico aparece evocado en poemas como *El imposible encuentro*:

... Nunca te encontré, siempre te he perdido,
una eternidad que viajo en pos del imposible encuentro
para decirte que eres tú quien beso a beso, tajo a tajo,
ha edificado mis sueños,
perforando el abismo hasta convertirlo en torre,
terrazza sin corona donde el sol se hunde
y me obliga a recibirlo
convertido para siempre en luna
(*Solo de amor* 79)

Dicha unión permite al alquimista alcanzar un conocimiento superior de sí mismo y del mundo, del Todo holístico que conforma la existencia, y al que también el poeta aspira a través de un despertar a un nivel superior de conciencia. La dimensión mágica de la poesía la convierte en poesía filosfal o, como Jodorowsky la denomina, en *Poesofía*. Aparentemente esta mención parece aunar "poesía" y "filosofía", sobre todo al considerar que el poeta se sirve de numerosas fuentes que remiten a la filosofía pre-socrática, socrática, platónica, aristotélica, kantiana, hegeliana,

marxista, rousseauniana; menciona el Zohar, la Cábala, la Mística, la Torah, la Biblia; habla de Wittgenstein, Freud, Jung, Lacan, del existencialismo y el nihilismo... Sin embargo es preciso remarcar que Jodorowsky no pretende erigirse en filósofo; él es poeta, y la filosofía es solo uno de los muchos cauces que emplea para aprehender la realidad. Pero su foco de interés trasciende esta u otras disciplinas, es una búsqueda iniciática motivada por la máxima griega *nosce te ipsum*, propia de la sabiduría gnóstica (conocimiento de uno mismo que ha de revertir en un conocimiento y fusión con el Todo cósmico del que el individuo forma parte). La Poesofía supera la unión de poesía y filosofía para plantear la noción de poesía filosfal, que se nutre además de la mitología, el arte, la mística y la teosofía entre otras cuestiones... Ello conduce a que el poésofo sea fundamentalmente un iniciado cuya mirada sobre el mundo sea íntegra y profunda, y trasluzca su belleza y amor latente. No en vano, Jodorowsky refiere las cualidades del poésofo en un texto titulado *Sinceridad*:

El poésofo considera que no debe hablar de sí mismo presentándose como un modelo sublime o un ángel expiatorio (su herida no interesa si no es la herida de todos). También se niega a describir el cuerpo de la mujer. No son las trenzas ni la piel ni los senos ni el perfume: es el alma. Tampoco desea lamentar la muerte de un ser querido. Para colmar esa ausencia ni un cosmos de poemas bastaría. Ahí sólo cabe el silencio [...]. No necesita ponerse al servicio de una ideología. Asestar una verdad partidaria es sólo un comercio oportunista. El poésofo se niega a rendir homenajes al español antiguo. Las rimas hermosas en su tiempo hoy son novias carcomidas. Tampoco quiere cultivar la forma despojando a las palabras de su insondable contenido. Sin laureles, abandona la carroza para avanzar, desnudo en la memoria, hasta llegar al olvido y obtener la gloria de conocer la mirada del Otro a costa del sacrificio de sí mismo (*La escalera de los ángeles. Reflexiones sobre el arte de pensar* 86-87).

El poeta-alquimista pule la materia (la palabra) despojándola de lo superfluo para bucear en el silencio de la poesía pura. Juan Ramón Jiménez decía "no le toques ya más / que así es la rosa" (*Piedra y cielo* 11) ofreciendo una imagen del poeta como iniciado clarividente, un ser elevado que contempla el mundo desde su torre de marfil. Este planteamiento marcaba una distancia respecto de la realidad cotidiana y palpable; sin embargo, lo sagrado necesita manifestarse y actuar en el mundo. Así lo trasluce el texto bíblico en que se refiere la creación del mundo mediante un "Hágase" dinámico y tangible (Gn. 1,3-ss). De igual modo apunta Huidobro en su *Arte poética*: "por qué cantáis la rosa, ioh, poetas! / hacedla florecer en el poema" (*Obra poética* 391). Con su "hágase" el poeta se erige en mago o "pequeño dios" capaz de dar a luz nuevas realidades con la sola voz, de ahí que el Creacionismo conciba el poema como canto o encantamiento; sin embargo, en este caso

la acción de la magia poética sigue limitada al ámbito textual: "hacedla florecer en el poema".

Jodorowsky da un paso más y propone una poesía que trascienda el lenguaje para manifestarse en la vida. *No basta decir* (2003) es uno de los poemarios donde plantea esta necesidad de liberar la poesía —y a la persona— de toda atadura o limitación lingüística y mental: la poesía debe encarnarse y hacerse vida. ¿Cómo? empleando la imaginación que, según refiere Bachelard, es la imagen mental en acción (*El aire y los sueños* 9). Desde esta clave de convertir las palabras en vida, Jodorowsky reformula el texto de Huidobro y comenta: "Huidobro no se contentó con escribir 'Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! Hacedla florecer en el poema' sino que cubrió con tierra fértil el suelo de su casa y plantó un centenar de rosas" (*La danza de la realidad* 104). Dicha propuesta conecta con la idea de arte total planteada en las vanguardias, que propugnaba convertir la vida en obra de arte y hacer del arte una obra viva. Supone un salto de la escritura a la acción; es decir, lo poético se desborda del texto para inundar las calles, las plazas, las ciudades, para colarse en los actos del día a día, en el particular modo de mirar, de actuar, de sentir. La poesía se hace cotidiana. Decía Nicanor Parra en su *Manifiesto* que es "un artículo de primera necesidad" (*Obra gruesa* 154). Poeta no es ya quien escribe versos, sino todo el que hace de la poesía una manera de ser, de estar y sentir en el mundo. Jodorowsky escribe, pero sus textos invitan al dinamismo y la acción desde los propios títulos: *No basta decir* (2003), *La danza de la realidad* (2003), *Piedras del camino* (2004), *La vía del Tarot* (1005), *Pasos en el vacío* (2009)...

Se percibe claramente la influencia del futurismo marinettiano, que defendía la noción de poesía como acto. Jodorowsky supo de este movimiento durante sus años de juventud en el Santiago de los cincuenta y confiesa: "a partir de ese momento decidimos prestarle más atención al acto poético que a la escritura misma. Durante tres o cuatro años nos dedicamos a hacer actos poéticos" (*Psicomagia* 35). Se trata de la misma actitud que detentaron los surrealistas al considerar el arte como práctica revolucionaria, defendiendo la máxima que ya planteara Lautréamont, "la poésie se fait partout" (Béhard & Carassou, *Le Surréalisme* 73). Junto a escritores de su generación como Enrique Lihn, José Donoso, Jorge Edwards y Jorge Teillier, durante la década de los cincuenta Jodorowsky se dedicó a cultivar la llamada *poesía en acción*, que consistía en introducir hechos inverosímiles y sorprendidos en la realidad cotidiana; es decir, en ejecutar actos que contribuyesen a hacer la poesía vida y la vida poética. Así, quedaban en un lugar de la ciudad y llegaban a él siguiendo una línea recta imaginaria (aunque ello supusiese entrar dentro de casas o saltar por encima de coches); rebautizaban las calles con nombres poéticos; dejaban caer monedas por la calle para ver la reacción de los viandantes...

La forma de expresión estaba clara pero ¿cuál es la verdadera esencia de la poesía? ¿cuál el contenido de su magia? No toda creación o acto revulsivo es poético; no es aceptable —como hizo Breton— decir que “el verdadero acto poético consistiría en salir a la calle armado con un revólver y disparar sobre la gente” (Jodorowsky, *Psicomagia* 42). Dice Gabriel Celaya, “la poesía es un arma cargada de futuro” (*Itinerario poético* 92-94). Cargada de futuro, no de violencia; no se trata de volcar las propias neurosis ni de expresar los demonios interiores como quien abre la caja de Pandora. Jodorowsky se muestra contrario a manifestaciones artísticas como el Teatro de la Crueldad de Artaud o el del Absurdo planteado por Jarry, bien que él mismo se adentró en la exploración del inconsciente mediante sus *efímeros pánicos*, junto a Fernando Arrabal y Roland Topor.

Su perspectiva ha cambiado para considerar que la finalidad de su arte es despertar un mayor nivel de conciencia en el espectador. En lo que respecta a la poesía, esta no sería catarsis sino puerta del misterio, vía iniciática y acción sagrada que nace de lo profundo. Así como la alquimia comprende ese doble plano de trabajar la materia y el espíritu, el artista considera que el poder del arte, la poesía y la palabra es transformar la realidad a través de la belleza; una belleza convulsiva —diría Breton— pero basada en parámetros creativos, creadores y positivos:

[el acto poético] debe ser bello, impregnado de una cualidad onírica, crear otra realidad en el seno de la realidad ordinaria. Permite trascender a otro plano. Abre la puerta de una dimensión nueva, alcanza un valor purificador [...]. El acto poético debía ser siempre positivo, buscar la construcción y no la destrucción (*La danza de la realidad* 141-142).

En su *Altazor* Huidobro sostenía que “los verdaderos poemas son incendios” (57), pero en este caso no sería incendio destructor sino purificador, que brota de las entrañas del ser para que despierte renacido como Ave Fénix. No es casual la constante alusión al fuego y la mítica ave en la poética jodorowskiana, dado que ambos elementos son clave en el imaginario de la alquimia: “por más que sepultado en las tinieblas de la mente / percibo un ave de luz en sus repliegues profundos” (*No basta decir* 18); “¿Saltar de parte en parte sin alcanzar el todo? [...] Todo está oculto bajo las quimeras / debo forzar la puerta, que mi mente se abra / como una flor de fuego” (53).

Para el poeta dicho fuego erige a la poesía en “resplandor de la verdad”, empleando una imagen de vislumbres platónicos que recuerda el mito de la caverna (*La República* 405). Se vislumbra el carácter sagrado y ritual del verso, entendido y extendido como puente entre lo humano y lo divino, entre lo aparente y lo hermético que espera su hierofanía. La cuestión *de lo espiritual en*

el arte —según lo refirió Kandinsky en su obra homónima (1912)— quedó reformulada por Bataille en unas conferencias sobre la (así mencionada) *religión surrealista* (1947-1948). Jodorowsky integra el legado de sus antecesores y lo reformula desde un espíritu propio cuando plantea una poesía —tanto escrita como en acción— capaz de religar a la persona con su Dios interior, consigo misma.

¿Es necesaria esta dimensión trascendente de la literatura en el mundo actual? Y sobre todo, ¿tiene sentido, o se trata de una mera ensoñación romántica? Pensemos: el hombre contemporáneo es un ser eminentemente fracturado. Desde el "Je est autre" de Rimbaud, pasando por dos Guerras Mundiales, la modernidad ha supuesto una dramática pérdida de los valores morales, espirituales y filosóficos tradicionales. El ser humano parece haber perdido su identidad, su patria y sus raíces; el mundo se desangra a herida abierta, los pilares del pensamiento y la cultura se han derrumbado como un castillo de naipes, golpeados por el existencialismo y el nihilismo. En medio del caos, el verso se extiende como un frágil hilo que a duras penas logra coser ese cuerpo desgajado y doliente. Desde las vanguardias, los movimientos artísticos y literarios se han sucedido pugnando por encontrar una voz en la que resuene un eco de verdad, un recuerdo de la inocencia primigenia, un aliento renovador que diga al hombre moderno "levántate y anda" (*La Biblia*, Mc. 5, 41-42).

¿De qué manera puede la poesía tocar, acariciar y curar las heridas, la tristeza, las enfermedades de las personas? Jodorowsky opina que la magia se despliega cuando el arte está destinado a sanar. La sabiduría gnóstica y la alquimia plantean una transformación total del ser y de la sociedad, sanando y unificando el cuerpo, el espíritu y las emociones. Jodorowsky lo traduce por el cultivo de la *Psicomagia*. En ella la metáfora poética se vuelca en actos concretos destinados a sanar dolencias, lastres y "nudos" emocionales y psicológicos de la persona. El cuerpo se convierte en hoja en blanco, las palabras poéticas se traducen en acciones que buscan la belleza. La poesía se encarna, se hace cuerpo y sangre, se da una transustanciación sagrada: una reformulación artística de la expresión cristiana "el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros" (*La Biblia*, Jn. 1, 14). La poesía se hace carne en la persona, y actúa, y deja aflorar su brillo, el oro alquímico, el dios interior oculto:

En busca del plomo que se eleva
grita pan en la boca del famélico
entierra su conciencia en la penumbra
duerme en las salidas de socorro
abre su corazón en boca que bendice
entrega el cuerpo a la caricia del fuego
sopla como espuma el parecer de las cosas
Si el aroma de los astros se convierte
en un solo recuerdo nauseabundo

en su hocico de bestia se condensan
palabras que no buscan puerto
no quieren nada suenan ruedan
danzan vacan un abismo en círculo
logran desintegrar la piedra
que durante siglos ha tapado al pozo
(Jodorowsky, *Pasos en el vacío* 51).

La Psicomagia sería una escenificación poética equivalente a la "extracción de la piedra de la locura". Este motivo, de carácter iniciático, recuerda los intentos del mago por lograr la extracción de la piedra filosofal. Aparece en numerosas obras artísticas (en cuadros de Brueghel y El Bosco) y literarias, entre otras *La piedra de la locura* (1963) de Fernando Arrabal y *La extracción de la piedra de la locura* de Alejandra Pizarnik (1968). La extracción de la piedra es la lucha con los demonios interiores, también con el lenguaje. Jodorowsky equipara la poesía a la piedra en poemarios como *Piedras del camino* (2004) y *Todas las piedras* (2008), donde una escritura tipo haiku emula la naturaleza compacta y hermética de esa materia. La piedra es reincidente en el imaginario surrealista: escriben sobre ella André Breton, que publicó el ensayo *La langue des pierres* (1957); Octavio Paz *Entre la piedra y la flor* (1937); "Piedra nativa" y *Piedra de sol* (contenidas en *Semillas para un himno 1943-1955*), y también *Piedras sueltas* (1955). Roger Caillois tiene *Pierres* (1966) y *L'Écriture des pierres* (1970). César Vallejo escribió poemas como *Piedra negra sobre una piedra blanca*, recogido en *Poemas humanos* (1931-1937).

La poesía, la palabra como piedra. Su poder dependerá de cómo se emplee, pues existen piedras sagradas, piedras victoriosas como aquella con que David mata a Goliat, piedras que señalan el camino, piedras filosofales... Así también hay palabras que abren las puertas hacia lo trascendente, otras que hieren y se clavan en lo profundo; hay palabras que se difuminan como bruma en un "no sé qué que queda balbuciendo"; existen palabras que guían en mitad de la noche: "No trates de convencer / brilla" (Jodorowsky, *Poesía sin fin* 358). Hay, en fin, palabras que salvan del naufragio:

Desde mi locura
lancé mis poemas
para anclarme
en tu carne
(Jodorowsky, *Poesía sin fin* 325).

El verso "desde mi locura" remite nuevamente a esa extracción de la piedra de la locura; es decir, a la poesía filosofal. Alquimista y poeta tienen algo de locos, pues ambos realizan experimentos, atisban nuevos horizontes, creen en el poder de la imaginación... Pero se trata de una locura aparente, casi premeditada, de quien sabe que todo conocimiento es parcial y relativo, superficie espe-

cular de un río que no puede ser apresado; es la *humilitas* socrática disfrazada de una provocación que tantea los límites mentales de quien contempla y juzga. Tal vez sea la locura de quien posee una demasiada clarividencia, de quien es tan libre que no se amolda a los rígidos esquemas de la sociedad. Aprovechando esta imagen Jodorowsky se identifica con el arcano mayor de El Loco que aparece en el Tarot de Marsella, pero es preciso leer entre líneas: el Loco no tiene cordura, es decir, no está atado por las cuerdas de la mente y por lo tanto simboliza la libertad sin límites. Se trata además de la única carta del Tarot que no tiene número: no puede ser pensado ni contabilizado racionalmente, y por ello puede representar la totalidad; sería una apropiación del "yo soy los otros, cualquier hombre es todos los hombres" (*Ficciones* 144) de Borges con acento y estilo jodorowskiano. A ese Loco le dedica el primer poema de su obra *Yo, el Tarot* (2004), que comienza:

Peregrino en el encanto abominable de las formas,
mensajero de lo esencial, es decir de mí mismo,
desdeñando los ensueños del pensar
hago de todos los caminos mi camino.... (19)

Atendiendo a esta faceta liberada y liberadora, Jodorowsky ha cultivado una multitud de disciplinas sin necesidad de encasillarse ni definirse a través de ninguna de ellas, integrándolas todas en su camino iniciático. En lo que respecta a su empleo del Tarot, baste señalar que este código tiene mucha relación con la alquimia; sin ir más lejos, la carta del Loco simboliza el elixir alquímico. Jodorowsky lo sabe y esto aporta un sentido especial a su identificación con este motivo. Nada resulta fortuito. En su sagrada locura él es filósofo, místico, tarólogo, escritor y, entre todas las disciplinas cultivadas, poeta. Y poeta no solo de versos, sino fundamentalmente ante la vida, de modo que todo cuanto ha realizado a lo largo de su trayectoria artística puede entenderse —más allá de las estrictas clasificaciones genéricas— como acción poética.

La poesía se concibe entonces como vía para acceder al conocimiento holístico, al fuego sagrado o *fuego secreto de los filósofos* (según la denominación de Patrick Harpur) del que el autor desea participar convertido en encarnación de Prometeo. Poesía que es esa "llama de amor viva" (San Juan de la Cruz, *Antología* 99), esa música callada de la mística que a solas se percibe en el silencio. Poesía que contiene el latido del mundo; que es ritmo vital, "el arte de la música" que ensalzaron los simbolistas a través de la conocida máxima de Verlaine "De la musique avant toute chose", recogida en "Art Poétique", 1874 (Torre, *33 poemas simbolistas* 70-71). En confluencia con esta cuestión, baste señalar que la alquimia fue conocida en sus inicios como "el arte de la música". Las semejanzas se acentúan.

¿Cuál sería, para Jodorowsky, esa música interna que de verdad mueve y conmueve al ser humano? ¿cuál ese latido primero y esa armonía de las esferas mencionada por Darío? El amor. Hay muchos tipos de poder, muchas reescrituras sobre el mismo, pero el que de verdad humaniza a las personas y las unifica consigo mismas y con el universo circundante es ese amor capaz de restablecer la armonía primera. Jodorowsky titula uno de sus poemarios *Solo de amor* (2006), pues considera que la poesía es "esa flor de la conciencia cuyo aroma es el Amor" (*Plano Creativo*, 27 agosto 2011). De hecho, considera que la poesía, que es solo amor, transgrede las prohibiciones y se atreve a mirar de frente a lo invisible. El amor es uno de los tópicos literarios y artísticos por antonomasia, que el surrealismo tomó como uno de sus *leitmotiv* en pleno siglo XX: Breton, que escribió *L'amour fou*, y en *Poisson soluble*, confesaba: "reduciremos el arte a su más simple expresión, que es el amor" (Cirlot, *Introducción al surrealismo* 382). La cuestión se torna más interesante al considerar las palabras del alquimista Canseliet, según el cual "todo el arte alquímico está basado en el amor" (Hutin, *Historie de l'alchimie* 261). De hecho, el tercer paso del mencionado proceso alquímico comprende precisamente el coito o "coniunctio" para simbolizar la unión de metales complementarios (que Breton dio en llamar "el principio de no contradicción").

Belleza y amor como origen y meta de la alquimia y la poesía de Jodorowsky; ya Ortega y Gasset expone que en el Renacimiento "Lorenzo el Magnífico decía que *l'amore è un appetito di bellezza*" (*Estudios sobre el amor* 14). Pero ¿cuál ha de ser su poder? Si el Rey Midas podía convertir en oro lo que tocaba (y no resulta casual el simbolismo alquímico del Rey capaz de transformar la materia en oro), entonces el poeta alquímico podrá convertir en algo bello y poético todo cuanto toque. La *poesofía* se erige como vía artística para la transformación del individuo y la sociedad contemporánea, a través de la escritura y de acciones concretas que renueven el mundo.

Porque Jodorowsky rechaza que el cambio verdadero se geste únicamente mediante la revolución política; se opone a que el arte se venda a determinadas ideologías que pugnan por erigirse en verdades absolutas y, por este motivo, critica a aquellos artistas y escritores que han puesto sus creaciones al servicio de la política: Neruda, De Rokha, Breton o Vargas Llosa... En una entrevista concedida a Faride Zerán, este comentaba que en esos casos "el artista narcisista entra en un sistema de pensamientos, trata de expresar una idea, es decir, se hace político y, lo peor, se pone al servicio de ideas que son llaves, pero su ser no está ahí, su ser está como un *voyeur*, como un mirón. Yo no quiero eso para el arte" (citado por Faride Zerán en *Desacatos al Desencanto* 310).

El autor se opone a la institucionalización de un arte cada vez más alejado de la realidad, de la experiencia y la vida. Hace tiempo

que "los poetas bajaron del Olimpo" —como dijo Nicanor Parra (*Obra gruesa* 154)— y no tiene sentido encumbrarse y aislarse de nuevo en lo alto de la atalaya. Por ello Jodorowsky plantea que la verdadera transformación debe acontecer a través de la llamada *re-evolución poética*. Re-evolución porque supone un regreso al origen, ese *viaje a la semilla* que evoca Carpentier, viaje a la esencia más profunda del ser humano, que es el amor y la belleza. Solo desde ahí será posible gestar ese cambio radical en la mentalidad y el pensamiento de la sociedad para que la poesía despliegue sus alas y transforme el mundo. No es una involución sino una "re-evolución" que traza caminos hacia el futuro. Algo que ya apuntaba Huidobro en una carta escrita a Juan Larrea en 1947:

Seguramente vendrá otra clase de poesía [...] Nosotros somos los últimos representantes irredimidos de un sublime cadáver [...] El nuevo ser nacerá, aparecerá la nueva poesía, soplará en un gran huracán [...] El mundo abrirá los ojos y los hombres nacerán por segunda vez o por tercera o cuarta (*Obra poética* 1668-1669).

La poesía en acción, la palabra encendida por la pasión de la propia experiencia vital tiene la capacidad de sacudir las entrañas del mundo y transformarlo por completo, a semejanza de una mariposa que extiende sus alas hacia el infinito. Así lo cree Alejandro Jodorowsky, y así lo crea y recrea a través de su incesante obra poética que ha dado en llamar *Poesía sin fin* (2010). Porque la poesía, como la belleza y el amor, es una realidad en constante renovación que requiere ser buscada y expresada cada vez como la primera. Ése es su poder... y su verdad más profunda.

Bibliografía

- Atienza, Juan G. *Los saberes alquímicos. Diccionario de pensadores, símbolos y principios*. Madrid: Temas de Hoy, 1995.
- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bataille, Georges. *La religión surrealista. Conferencias 1947-1948*. Buenos Aires: Las Cuarenta, 2008.
- Béhard, Henri & Carassou, Michel. *Le Surréalisme. Textes et débats*. Paris: Librairie Générale Française, 1984.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza, 2004.
- Canseliet, Eugène, *Alchimie*. Paris: J.J.Pauvert, 1964.
- Celaya, Gabriel. *Itinerario poético*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Introducción al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953.
- Harpur, Patrick. *El fuego secreto de los filósofos. Una historia de la imaginación*. Girona: Atalanta, 2005.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor de cielo*. Madrid: Cátedra, 2001.
- _____. *Obra poética*. (coord. Cedomil Goic). Nanterre (Francia): ALLCA XX – Université Paris X, 2003.
- Hutin, Serge. *Historie de l'alchimie. De la science archaïque à la philosophie occulte*. Verviers: Gérard & Co, 1971.
- Jiménez, Juan Ramón. *Piedra y cielo*. Buenos Aires: Losada, 1968.
- Jodorowsky, Alejandro. *La danza de la realidad*. Madrid: Siruela, 2003.
- _____. *No basta decir*. Madrid: Visor de Poesía, 2003.
- _____. *Yo, el Tarot*. Madrid: Siruela, 2004.
- _____. *Psicomagia*. Barcelona: Siruela, 2005.
- _____. *Solo de amor*. Madrid: Visor de Poesía, 2006.
- _____. *La escalera de los ángeles. Reflexiones sobre el arte de pensar*. Barcelona: Obelisco, 2006.
- _____. *Pasos en el vacío*. Madrid: Visor de Poesía, 2009.
- _____. *Poesía sin fin*. Barcelona: Huacanamo, 2009.
- _____. "Jodorowsky en Chile lee un poema de amor a su esposa, Pascale" *Plano Creativo* (27 agosto 2011), fuente online: www.planocreativo.wordpress.com
- Juan de la Cruz, San. *Antología de poesía y prosa*. Barcelona: Juventud, 1985.
- Kandinsky, Vasili. *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Kavafis, Konstantin P. *Obra escogida*. Barcelona: Edicomunicación, 1995.
- Parra, Nicanor. *Obra gruesa*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- Platón. *La República*. Madrid: Alianza, 2006.
- Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid: Alianza, 2002.
- Torre, Esteban. *33 poemas simbolistas (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé)*. Madrid: Visor, 1995.
- Zerán, Faride. *Desacatos al Desencanto*. Santiago de Chile: LOM, 1997.

En la piel de la mujer. La dictadura trujillista en la obra de Julia Alvarez

Giulia De Sarlo*
Universidad de Sevilla
gdesarlo@us.es

La dictadura del general Rafael Leónidas Trujillo en la República Dominicana ha constituido y todavía constituye, para el país caribeño, una suerte de trauma insuperable. Los treinta y un años que duró, de 1930 a 1961, y que se conocen con el nombre de "la Era", marcaron profundamente no solo la política y la economía de la nación, sino que desde el punto de vista social se convirtieron, para usar las palabras de Fernando Valerio Holguín,

para una gran parte de los dominicanos y las dominicanas, en un trauma histórico a causa del terror, las torturas, los asesinatos y la represión generalizada de la población civil a manos del Servicio de Inteligencia Militar (Holguín, 92).

Este trauma (el uso del término psicoanalítico por parte de Holguín no es para nada gratuito) ha marcado las conciencias de una sociedad entera, volviendo particularmente difícil el cuestionamiento de los momentos más oscuros de la historia patria, y estancando el pueblo dominicano en un torpor a menudo casi predemocrático que parece durar hasta hoy: es noticia de esta semana la de las cuentas abiertas en Dinamarca y en Suiza por la primera dama, Margarita Cedeño, esposa del actual presidente Lionel Fernández, cuentas al parecer llenadas a base de dinero público, según la mejor tradición trujillista y —siempre según la mejor tradición trujillista— casi aceptadas con resignación por un pueblo criado en el culto de la personalidad del Jefe y en la obediencia ciega y muda al poder, poder que todavía parece capaz de reaccionar a las críticas con la violencia típica de una dictadura (al menos, esta es la lectura que da de los hechos el escritor Pedro Cabiya, en la serie de artículos que está publicando en estos días en las columnas del periódico *Acento*).

Una de las características más significativas del régimen dictatorial de Trujillo que todavía subsiste en la sociedad dominicana como parte de este trauma permanente, de esta imposibilidad de analizar el pasado para construir un futuro finalmente libre, finalmente democrático, es sin duda el papel que todavía en nuestros días tiene la mujer en la realidad dominicana. El machismo que todavía caracteriza todos los sectores de la sociedad de este país va mucho más allá de la propensión tristemente latina de relegar a la mujer a un espacio subalterno, casi de reificación. El populismo machista del eslogan de uno de los candidatos a las próximas elecciones presidenciales, Hipólito Mejía, que empapela Santo Domingo con su "Llegó Papá", no podría ser más significativo en este sentido (Fig.1).

El papel que tuvieron las mujeres durante la dictadura trujillista fue algo más que la triste constante que, en todas las dictaduras, ve a la mujer relegada a un estereotipo de pasividad o al papel de víctima predestinada.



◀ Fig. 1.

Pocos dictadores tuvieron como Rafael Trujillo una relación tan obsesiva con el otro sexo. Era el año 1958, cuando Ornes, ex embajador de Estados Unidos en Santo Domingo, escribía así sobre Trujillo:

Nadie puede llamarlo un santo. Sus aventuras con el sexo opuesto (no siempre distinguidas ni discretas) son todavía frecuentes. Es todavía el hombre cuyo encanto engañó a muchos hombres y sedujo a muchas mujeres. Como vive en un país latino, donde la hombría es todavía medida por el número de mujeres que se haya sabido conquistar, las proezas de Trujillo con las mujeres atraen una gran parte de la atención pública. Como observa Theodore Draper: "Una de las pocas libertades que les permite a sus protegidos tomarse con su vida privada son los chistes sobre sus hazañas con las mujeres" (Ornes, 101).

203

El "hombre de encanto" tenía ya 67 años. Su desenfrenada inclinación por la conquista, a menudo brutal, del otro sexo había sido una característica de su personalidad desde joven¹, y un hecho conocido desde sus primeras apariciones públicas. Hay que decir, y en eso tiene razón el eufemístico Ornes, que la promiscuidad masculina era la norma en el Santo Domingo del siglo XX: no había padre de familia que no tuviera su querida, con la que a menudo creaba una familia y un hogar paralelos a los oficiales. Las mujeres ilegítimas no tenían armas para defenderse de estas situaciones de poligamia *de facto*, y la costumbre prevalecía sobre el derecho.

Sin embargo, el caso de Trujillo es profundamente distinto del dominicano medio de la primera mitad del siglo XX. La "caza" de Trujillo, si queremos definirla metafóricamente, era sistemática y masiva, y solo en muy pocos casos (que sin embargo hubo) el Jefe se planteó constituir núcleos familiares, aunque ilegítimos, con las jóvenes a las que seducía. Su objetivo primario era la posesión, la ampliación indefinida del sentido de poder físico, y a través de

1 || El historiador Bernardo Vega ha investigado extensamente una acusación de estupro contra el joven cadete Trujillo, que no llegó a proceso solamente gracias a las amistades personales del futuro dictador (cf. Vega, Bernardo. *Trujillo ante una corte marcial por violación y extorsión en 1920*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1995).

esta metáfora, la posesión de la misma isla, encarnada en las mujeres dominicanas².

Por otra parte, en Santo Domingo hubo mujeres que guiaron la resistencia al tirano, y, hecho aún más significativo, su empeño fue inmediatamente reconocido como fundamental para el éxito de la causa de liberación: es el caso de las hermanas Mirabal, "las Mariposas", como eran conocidas en el ámbito del movimiento clandestino de oposición 14 de Junio, cuyo descarado homicidio por parte del régimen el 25 de noviembre de 1960 fue sin duda una de las causas que pocos meses después llevaron al magnicidio de Trujillo. De ellas volveremos a hablar enseguida.

Cuesta creer que, a pesar de este papel fundamental de las mujeres durante la Era, tanto en la pasividad trágica de las víctimas del Jefe como en la heroica actividad de las que lucharon en contra del régimen, hasta principios de los 90 tanto la historiografía como la literatura no supieron, o no quisieron, más bien, darles un espacio digno. Y con "espacio digno" quiero decir un espacio legítimo, auténtico, sincero: ya que las víctimas de Trujillo, los "amores del Dios", como los llamó Miguel Aquino García, sí fueron mencionadas ya en la historiografía contemporánea al régimen (pienso en el citado ensayo de Ornes, *Trujillo, pequeño César del Caribe* (1958), pero también en el célebre ensayo de Jesús de Galindez *La Era de Trujillo* (1956), que costó la vida a su autor), pero solo como macabro *addendum* al perverso retrato del Jefe. Y las Mirabal, por su parte, se transformaron enseguida en un mito de la dominicanidad —pero, como todo mito, su figura se enquistó en un espacio irreal, superior, lejano de la experiencia cotidiana de cualquier dominicano. Ni las víctimas ni las heroínas tuvieron voz auténtica. Sirvieron, sí, para encerrar la experiencia de la dictadura en un paréntesis incuestionable, unívoco, de condena, pero no de análisis crítico: exactamente lo que los gobiernos neotrujillistas, *in primis* los de Joaquín Balaguer, buscaban desesperadamente. Solo a partir de los años 90 se intentará poner en discusión la visión monolítica de la dictadura: se hará también devolviendo a las mujeres su voz, recuperando la visión femenina de la experiencia de la dictadura de una manera finalmente auténtica. Y se hará, más que desde la historiografía, desde la ficción, desde la literatura: como si el espacio de la fabulación, exactamente como ocurre en el ámbito psicoanalítico, fuera el único espacio posible para intentar la superación del trauma histórico de la dictadura.

La Nueva Novela del Trujillato, como se conoce esta nueva etapa de la novela de la dictadura dominicana que surge justamente al comienzo de los años 90, sigue la lección posmoderna de la

2 || Para un desarrollo de este concepto y de la teoría del cuerpo político aplicada a la dictadura trujillista, véase Derby, Lauren. "The Dictator's Seduction: Gender and State Spectacle during the Trujillo Regime". *Callaloo* 23-3 (2000): 1112-1146.

historiografía de los anales y recupera las voces subalternas, *in primis* las de la mujer, para reescribir la realidad a partir de los agujeros negros de la Macrohistoria. Quizás la novela más conocida de esta etapa de la escritura de lo dominicano sea *La fiesta del Chivo* del peruano Mario Vargas Llosa, publicada en el año 2000, que se caracteriza, entre otros factores, justamente por el papel fundamental dado a la voz del personaje de Urania Cabral, reinvención narrativa de una de las tantas víctimas de los apetitos del Jefe. Sin embargo, de ninguna manera *La fiesta del Chivo* es la primera obra en este sentido. Una relectura ficcional del drama de la dictadura dominicana que diera espacio a la voz de las mujeres ya había sido intentada por autores no dominicanos, como el español Manuel Vázquez Montalbán en su *Galindez* (1990) o la haitiano-estadounidense Edwige Danticat y su *The Farming of Bones* (1998), y también por autores dominicanos, aunque muy poco conocidos en esta orilla del Atlántico —pienso en Andrés L. Mateo y su *La balada de Alfonsina Bairán* (1992) o en *Bienvenida y la noche* (1994) de Manuel Rueda.

La finalidad de este breve estudio es proponer un análisis estructural del que ya es uno de los grandes clásicos de la Nueva Novela del Trujillato, que queda a mitad entre el adentro y el afuera, entre lo dominicano y lo extranjero: se trata de la novela *In the Time of the Butterflies* (1994) de la escritora dominico-estadounidense Julia Alvarez. En su obra Alvarez se plantea nada menos que deconstruir el mito de las hermanas Mirabal, heroínas, como hemos visto, de la resistencia a Trujillo con el Movimiento 14 de Junio y cuya figura había quedado momificada hasta la publicación de esta obra en un aura de perfección atemporal, ahistórica casi, que frustraban *de facto* su sacrificio. Para conseguir su objetivo, esta desmitificación y revitalización a la vez de las Mirabal, la autora fragmenta el discurso unívoco de la mitografía en una polifonía claramente bajtiniana, y con su escritura plural devuelve la palabra, y la vida, a las propias hermanas Mirabal.

Nuestro análisis evidenciará cómo en la obra de Alvarez la idea posmoderna del deconstructivismo narrativo encuentra una realización múltiple: en primer lugar, la narración es desarrollada por personajes femeninos, *ergo* marginales; segundo, la Macrohistoria se sublima en las microhistorias de las protagonistas, y deja espacio a una visión más humana y menos oficial de los acontecimientos; tercero, la idea bajtiniana de polifonía como instrumento para la deconstrucción del discurso oficial encuentra una aplicación consciente y puntual.

1. *In the Time of the Butterflies*: una estructura, muchas voces

Uno de los aspectos literariamente más relevantes de *In the Time of the Butterflies* es sin duda su estructura, que va tejiendo

numerosas voces, todas femeninas, que cuentan desde el presente y el pasado la historia de las hermanas Mirabal.

Las voces principales de la narración son justamente las de las cuatro hermanas: las tres *Mariposas*, Patria, Minerva y María Teresa, y Dedé, la superviviente, que constituye la conexión entre pasado y presente, entre la lucha antitrujillista y el presente de la memoria, colectiva e histórica por un lado, personal, tierna y absolutamente privada por el otro.

La novela se articula en tres partes compuestas cada una de cuatro capítulos, más un epílogo y una posdata en la que es la misma autora quien toma la palabra y cuenta, *a posteriori*, lo que la ha convencido de afrontar la reescritura de la vida de las hermanas Mirabal.

Cada uno de los primeros capítulos de cada parte, así como el epílogo, son contados por la voz de Dedé. Temporalmente, su narración se sitúa en el presente narrativo de 1994, aunque son frecuentes los saltos analépticos que anticipan la narración de las hermanas, todas situadas en un tiempo anterior. Dedé constituye de alguna manera el marco en el que se fijan los cuentos de las hermanas: el pretexto narrativo es propuesto por la entrevista a Dedé sobre sus hermanas por parte de una *gringa*, una periodista estadounidense de orígenes dominicano y español bastante precario cuyo nombre nunca es citado en la novela y que representa claramente el *alter ego* de la autora.

De las palabras de Dedé Mirabal aflora una inicial molestia hacia esta enésima curiosa, en nada distinta de todos los demás periodistas que se apiñan alrededor de casa Mirabal en coincidencia con el aniversario de la muerte de sus hermanas: todos superficiales escritores en búsqueda de una nueva anécdota. Pero esta vez hay una diferencia sustancial: la *gringa* es una mujer, como Dedé, como sus hermanas. Y aquí está la posibilidad de contar de nuevo, pero de una manera completamente distinta, la historia de las *Mariposas*. Un contexto únicamente femenino, en el que narrador y narratorio son mujeres, cambia totalmente las posibilidades narrativas y permite reescribir la historia para que deje de ser el cuento atrófico de unas heroínas mitificadas, y por eso vacías de significado, que hasta ahora ha sido contada por voces masculinas, para el goce de una sociedad todavía patriarcal. La historia "nueva" contada por Dedé a la *gringa* es la Otra historia, la que siempre ha callado y que por eso, quizás, es la más auténtica: la de tres jóvenes mujeres que, como muchas otras, han vivido su vida entre personas queridas y tareas cotidianas, pero que al mismo tiempo han elegido no mirar al otro lado frente a la injusticia.

El hecho de que las Mirabal sean un mito para la sociedad dominicana transforma el de Alvarez en un verdadero desafío narrativo. Un desafío que es necesario, —y es la autora misma quien lo reconoce como tal en el *Postscript* al volumen:

As for the sisters of legend, wrapped in superlatives and ascended into myth, they were finally also inaccessible to me. I realized, too, that such deification was dangerous, the same god-making impulse that had created our tyrant. And ironically, by making them myth, we lost the Mirabals once more, dismissing the challenge of their courage as impossible for us, ordinary men and women (Alvarez, 426).

Como bien explica Charlotte Rich, la vía que la escritora ha elegido para devolver humanidad y cotidianidad a las figuras de las *Mariposas* ha sido la elección bajtiniana de la pluridiscursividad:

The sisters' mythic status in Dominican culture posed a challenge for Alvarez: how to characterize these women in a compelling way by giving insight into their differing personalities and providing motivation for their choice to become involved in the highly dangerous underground movement against Trujillo. Relying on a technique used in her other works of fiction, *How the Garcia Girls Lost Their Accents* (1991), *¡Yo!* (1997), and *In the Name of Salomé* (2000), Alvarez structured the novel with multiple narrators. [...] These techniques succeed in providing an intimate, immediate sense of the lives of these legendary figures, and, as Elizabeth Coonrod Martinez has noted, the novel's form may be considered to display the antihegemonic qualities of much Latin American feminist writing (Rich, 166).

207

Desde el punto de vista de la cronología de la narración, hay que subrayar que las historias de las tres *Mariposas* no se sobrepone nunca: año tras año, las voces de las hermanas se alternan creando un recorrido único, sin solución de continuidad, que acompaña al lector en todo el trayecto de sus existencias.

A pesar de esta fuerte carga unificadora, de esta tensión que parece unir las varias instancias narrativas para concretizar la metáfora de un amor todo femenino, cada voz es claramente marcada, tanto desde el punto de vista formal como del contenido. La polifonía que caracteriza la novela, apunta Rich, se transforma en una fuerza centrífuga para oponerse metafóricamente al movimiento centrípeto de la dictadura, cuyo objetivo es la voz única del régimen y el silencio de la mujer:

In the Time of the Butterflies can be seen to resist both a monolithic generic category and a single, authoritative narrative voice in its "centrifugal" or fragmented tendency. These qualities render the form and discourse of the text itself metaphorical of the novel's central thematic focus: the Mirabal sisters' work of resistance against a totalizing, "centripetal" force, the dictatorship of Rafael Trujillo (Rich, 166).

Desde el punto de vista formal, la caracterización de las cuatro voces narrativas es neta, y en esto sobre todo encontramos auténticamente la herencia bajtiniana. Afirma el crítico ruso:

Veo tres rasgos principales, que diferencian radicalmente la novela de todos los demás géneros: 1) la tridimensionalidad estilística, relacionada con la conciencia plurilingüe que se realiza en ella; 2) la transformación radical en la novela de las coordenadas temporales de la imagen literaria; 3) una nueva zona de construcción de la imagen literaria en la novela, zona de máximo contacto con el presente (contemporaneidad) imperfecto (Bajtín, 456).

En la novela de Alvarez estas tres características fundamentales son particularmente evidentes. En primer lugar, por lo que tiene que ver con la conciencia plurilingüe, cabe obviamente subrayar la elección de dar voz a todas las hermanas de manera que cada una quede fuertemente marcada desde el punto de vista estilístico (veremos como por ejemplo la voz de Mate se expresa a través de la escritura diarística, enriquecida por una componente gráfica particularmente relevante).

Junto a ella hay también que evidenciar la voluntad de Alvarez de transformar el mismo idioma usado para la escritura del texto en el vehículo de un mensaje ideológico fuerte. La novela está escrita en inglés, porque en la intención de la autora es a los estadounidenses —antes que a los dominicanos— que está destinado este libro, para que ellos también conozcan el drama del pueblo de La Española: un drama que ellos mismos, con la ocupación militar y el apoyo al régimen de Trujillo, contribuyeron a crear. La historia dominicana, en la intención de Alvarez, tiene que volverse historia de cada uno de ellos:

To Dominicans separated by language from the world I have created, I hope this book deepens North Americans' understanding of the nightmare you endured and the heavy losses you suffered —of which this story tells only a few (324).

Sin embargo, cada página de la novela está intercalada por un vasto repertorio de términos coloquiales españoles presentados sin traducción, y de modismos dominicanos traducidos literalmente al inglés. La evidente finalidad de esta elección lingüística es acercar al lector virtual³ al mundo dominicano, pero también a la realidad bicultural y bilingüe de las comunidades dominico-americanas. El idioma oficial se mezcla así conscientemente con el idioma del Otro, porque también a través de la literatura se van creando puentes culturales que facilitan la convivencia y la comprensión entre las comunidades.

3 || Con "lector virtual" entiendo con Prince aquel lector imaginado para su obra por el mismo autor, según determinadas expectativas, categorías culturales y gustos; sin embargo el lector virtual no coincide con el llamado "lector ideal", ya que a pesar de las afinidades que lo conectan al autor, no se espera de él una perfecta comprensión del texto —cf. Gerald Prince, "Introduction à l'étude du narrataire". *Poétique* 4 (1973): 177-196.

Volviendo al esquema de la forma-novela propuesto por Bajtín, "el cambio radical de las coordenadas temporales del personaje de la novela" es evidente en la novela de Alvarez, en el esfuerzo constante de volver actual la experiencia de las Mirabal a través de la palabra de la única hermana superviviente. El discurso de Dedé, que desmitifica y humaniza la imagen de las hermanas, las aleja de la dimensión típica de la epopeya que Bajtín mismo había descrito:

Sirve de objeto a la epopeya el pasado épico nacional, el "pasado absoluto" (según la terminología de Goethe y Schiller); sirve de fuente de la epopeya la tradición, la leyenda nacional (y no la experiencia personal y la libre ficción que se desarrolla a base de la primera); el universo épico está separado de la contemporaneidad, es decir, de la época del rapsoda (del autor y de sus oyentes), por una distancia épica absoluta (Bajtín, 458).

A pesar de haber vivido solo hace pocas décadas, las Mirabal ya han entrado en aquel peligroso álveo mítico en el que su sacrificio fácilmente puede vaciarse de significado. Pero el "máximo contacto con el presente (la edad contemporánea) en su inconclusión" (Bajtín, 456) está garantizado justamente por la intervención de Dedé y la curiosidad de la anónima periodista que la entrevista.

2. Una propuesta de análisis estructural

Las tres partes que componen la novela (Fig. 2) marcan cronológicamente el ritmo: la primera parte, que se concentra en la infancia de las hermanas Mirabal, se sitúa temporalmente entre 1938 y 1946; la segunda va de 1948 a 1959, y relata la toma de conciencia de las jóvenes y su creciente empeño en la lucha contra la dictadura; la tercera narra los últimos meses de vida de las tres *Mariposas*, en 1960.

A su vez, cada parte se divide en cuatro capítulos, y cada uno de ellos, como en un juego de cajas chinas, se desmonta en una serie de fragmentos de número variable. En cada capítulo, en rotación, la voz narradora es la de una de las cuatro hermanas.

En el primer capítulo de cada parte, como se ha dicho, la voz narradora es la de Dedé, que desde el presente narrativo de 1994, el de la entrevista con la *gringa*, vuelve con la memoria a los años pasados con las hermanas. Es interesante notar cómo esta suerte de marco constituido por el diálogo entre Dedé y *the woman* se vuelve metáfora de la parábola de vida de las hermanas a través de las varias fases de la única noche en que se desarrolla: así el capítulo 1, que introduce la primera parte de la novela dedicada a la primera juventud de las Mirabal, se desarrolla en una luminosa primera hora de la tarde dominicana; el capítulo 5 se abre con las primeras sombras de la noche; y al comienzo de la tercera parte,

donde se contarán los meses de cautiverio y la muerte de las *Mariposas*, la noche ya ha caído.

Julia Alvarez, *In the Time of the Butterflies*
 New York, Plume Books, 1995

Capítulo	Cronología	Voz narradora	Tot. páginas	Fragmentos
<i>Part I</i>	<i>1938 to 1946</i>			
1	1994 and circa 1943	Dedé	8	5 (4+1)
2	1938, 1941, 1944	Minerva	19	12 (8+2+2)
3	1945 to 1946	María Teresa	14	25
4	1946	Patria	16	14
<i>Part II</i>	<i>1948 to 1956</i>			
5	1994 and 1948	Dedé	21	10 (2+8)
6	1949	Minerva	34	22 (8+4+10)
7	1953 to 1958	María Teresa	31	48
8	1959	Patria	22	17
<i>Part III</i>	<i>1960</i>			
9	1994 and 1960	Dedé	30	20 (4+16)
10	January to March 1960	Patria	27	23
11	March to August 1960	María Teresa	30	41
12	August to November, 25, 1960	Minerva	43	36 (13+9+14)
<i>Epilogue</i>	1994	Dedé	21	25
<i>A Postscript</i>	-1994	(Julia Alvarez)	2	

◀ Fig. 2.

Los capítulos de Dedé (1, 5 y 9) la ven protagonista de una narración extradiegética, en tercera persona, con un enfoque temporal que se desplaza del presente narrativo (c. 1 fragmentos 1-4, c. 5 fr.1 y 2, c. 9 fr. 1-4) al pasado vivido con las hermanas. Hay que notar que la narración de Dedé es la única que se desarrolla en tercera persona, mientras que en el cuento de las tres *Mariposas*, aunque de manera cada vez distinta, es siempre un Yo el que habla. Casi parece que al contar el pasado de las hermanas, que de hecho es también su pasado, Dedé fuera condenada a ser solamente cantora de una historia ajena. Es como si su juventud, ofuscada por el sacrificio de las hermanas, no contara, no mereciera una mirada desde dentro. Dedé recupera la primera persona solamente en el Epílogo de la novela, cuando, finalmente sola ahora que *the woman* se ha ido, su cuento se hace auténtico recuerdo, flujo de conciencia, y ya no solo diálogo impuesto por la curiosidad ajena. En el epílogo, Dedé recuerda lo que fue su vida *después*, después de la muerte de las hermanas: el dolor de la noticia, la aceptación del martirio de sobrevivir y transformarse en memoria viva de quien ya no está, la vida que

sigue, los niños que crecen, el divorcio, el cáncer de mama. Y por fin, dejando atrás el pensamiento del pasado, la mirada al futuro —al próximo viaje— quizás al próximo amor:

Some nights when I cannot sleep, I lie in bed and play that game Minerva taught me, going back in my memory to this or that happy moment. But I've been doing that all afternoon. So tonight I start thinking of what lies ahead instead (320).

Los capítulos de *Dedé* se dividen, decíamos, en fragmentos colocados en el presente y fragmentos colocados en el pasado. El arranque de cada fragmento en analepsis está siempre marcado por el verbo *remember*, que permite un pasaje fluido del hoy al ayer, pero que al mismo tiempo conecta indisolublemente los dos momentos narrativos:

She *remembers* a clear moonlit light (8)
She *remembers* a hot and humid afternoon (67)
She *remembers* a Saturday evening a few weeks later (70)
Certainly she *remembers* everything about the sunny afternoon (175)⁴

Esta suerte de repetición anafórica de capítulo en capítulo no es, evidentemente, casual: es más bien la antítesis de aquel recurso usado por Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* (1963) para marcar la voz narrativa de Ricardo Arana: como aquel "Ha olvidado" que martillea en la cabeza del lector sirve estructuralmente para señalar el hiato traumático en la psique del cadete, el "She remembers" de Alvarez quiere marcar una unidad fuerte en el alma de la superviviente, que hace de la memoria su bandera.

De la misma forma, los capítulos contados por las demás hermanas están claramente marcados, cada uno de una manera distinta.

Desde el punto de vista estructural, la forma concéntrica no varía: cada capítulo está dividido en fragmentos, a partir de aquella fuerza centrífuga ya subrayada por Charlotte Rich.

Los capítulos en que la narración está en manos, o mejor dicho en la voz, de Minerva (ca. 2, 6, 12), reconocida por los historiadores⁵ como la primera de las hermanas Mirabal en oponerse a la dictadura y transformarse en el alma del movimiento Catorce de Junio, son levemente más largos que los de las otras hermanas. Sin duda su narración es la que presenta la estructura más compleja: los fragmentos que la componen están a su vez organizados en tres bloques por cada capítulo. Son, como bien pone en evidencia Rich,

4 || Más las cursivas.

5 || Véase por ejemplo William Galvan. *Minerva Mirabal: historia de una heroína*. Santo Domingo: Taller, 1997.

"three titled anecdotes with internal rising and falling action that together form cohesive narratives" (Rich, 167). Y sigue:

Her [Minerva's] chapters thus appear like triads of connected short stories, and besides revealing her as an inspiration for her sisters to join the movement, their themes and metaphors also clearly establish Minerva's own strength of mind and feminism (Rich, 167).

Notamos cómo la narración de Minerva, aunque en primera persona, se sitúa en un pretérito perfecto exactamente idéntico al cuento de Dedé, como si también la *Mariposa* volviera con el recuerdo a tiempos lejanos. Lo mismo ocurre con la narración de Patria (cc. 4, 8, 10), y es difícil no pensar en una suerte de presencia viva de las *girls*, como cariñosamente las llama Dedé a lo largo de la novela, como si ellas también, como su hermana superviviente, contaran su pasado. Una hipótesis como esta toma cuerpo en el lector gracias a la sugestión suscitada por el personaje de Fela, una sirvienta negra de casa Mirabal famosa en todo Santo Domingo por haberse transformado, después de la muerte de las *Mariposas*, en la boca por la que hablaban los espíritus de las tres heroínas. En ningún momento Fela tiene un espacio narrativo autónomo: es recordada muy a menudo por Mate, que siendo niña se quedaba fascinada con las premoniciones y los ritos vudú de su niñera, pero es sobre todo Dedé quien, adulta, nos habla de ella, de manera ahora escéptica ahora iracunda:

Possessed by the spirits of the girls, can you imagine! People were coming from as far away as Barahona to talk "through" this ebony black sibyl with the Mirabal sisters. Cures had begun to be attributed to Patria; Maria Teresa was great on love woes; and as for Minerva, she was competing with the Virgencita as Patroness of Impossible Causes. What an embarrassment in her own backyard, as if she, Dedé, had sanctioned all this. And she knew nothing (63).

Las hermanas Mirabal, nos comenta Dedé, hablarían a través del cuerpo de la vieja Fela: la gente llega de todos los rincones de la isla para interrogarlas, y hasta la joven Minou, huérfana de Minerva, visita muy a menudo a la vieja para hablar con su madre. Al final de la novela la misma Dedé parece aceptar la idea de esta presencia viva:

There is a pause, and Dedé already guesses what Minou is hesitating to say, for therein awaits another scold. "I was over at Fela's." "Any message from the girls?" Dedé says smartly (173).

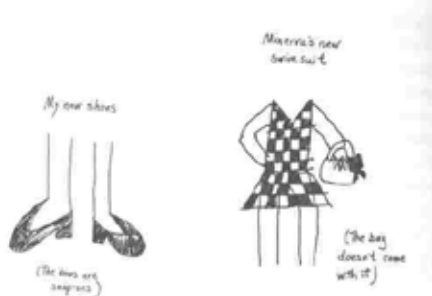
La novela llega ya a su conclusión y es ahora —nos dice Dedé— que las chicas parecen haberse quietado. Ya no hablan con Fela, parecen haber dejado de pasear por los pasillos de su vieja casa, por la noche, para velar con amor el sueño de su hermana y de

la pequeña Minou. Probablemente, parece decirnos Alvarez, ellas también en el cuento han encontrado la paz.

3. Los diarios de Mate

Desde el punto de vista estructural, el discurso de Mate resulta ser quizás el más original de la novela. La más pequeña de las hermanas Mirabal habla en primera persona, como Patria y Minerva, pero lo hace a través de las páginas de su diario, dando así una contribución fundamental a la naturaleza plurigenérica y polifónica del texto. Los diarios que Mate escribe en la ficción son tres (cc. 3, 7, 11), y corresponden a los momentos fundamentales de su vida. A través de ellos, como veremos analizando su contenido, el lector la ve crecer, madurar, y tomar conciencia de su papel en la lucha contra la dictadura. Cada sección del diario está enriquecida por una serie de dibujos, que insertan una variable ulterior en la plurigenericidad de la novela.

La maduración de la chica es evidente también a través de los propios dibujos. El primero se encuentra en el fragmento 11 del capítulo 3, y representa los regalos de Navidad de la niña (Fig. 3). La fecha que marca el fragmento es "Friday, January 4": estamos en 1946, y Mate solo tiene once años.



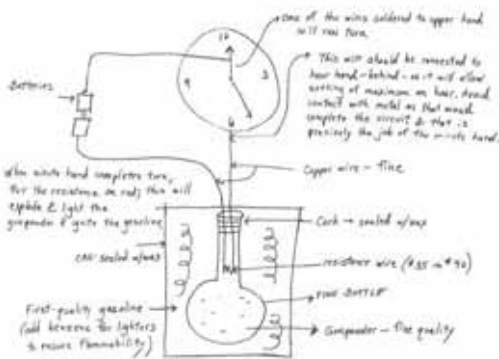
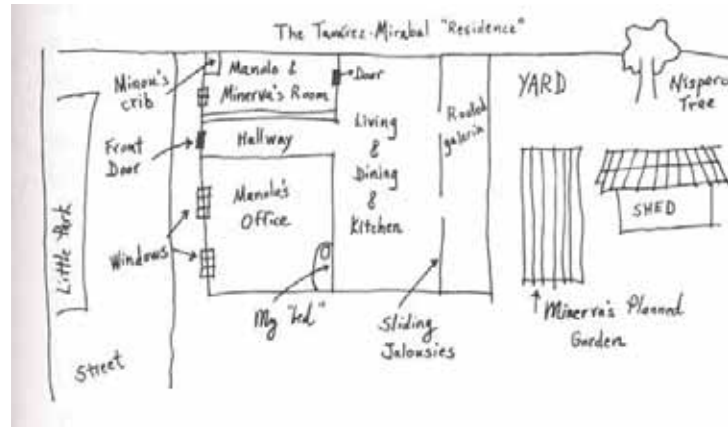
◀ Fig. 3.

Los dibujos del capítulo 7, por otra parte, evidencian la evolución de la joven: el primero (fr. 19) es el anillo que su hermana Minerva le regala el día del diploma, "Wednesday afternoon, July 7" (es 1954, Mate tiene 18 años) (Fig. 4). El segundo dibujo es un mapa de la casa donde Minerva ha ido a vivir después de casada: es el 29 de julio de 1957, y Mate sigue demasiado ocupada en los detalles estéticos para darse cuenta de la acción subversiva que su hermana y el marido ya han empezado a desarrollar, el lector lo intuye, justo delante de los ojos inocentes de la joven (Fig. 5). Es el tercer dibujo el que marca el paso: es el 15 de octubre, y Mate ha entrado en el movimiento Catorce de Junio, más por amor a uno de los chicos involucrados que por razones ideológicas. Después de dibujar zapatos, anillos y pisos, ahora es nada menos que el esquema de construcción de una bomba de relojería lo que captura la atención del lector (Fig. 6).



◀ Fig. 4.

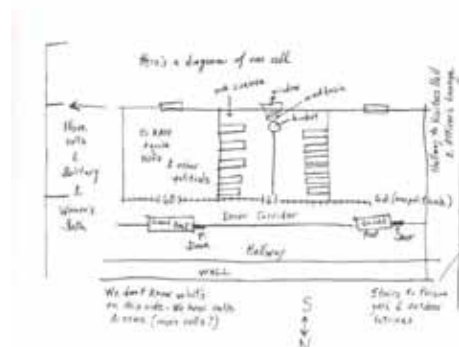
Fig. 5. ▶



◀ Fig. 6.

En el capítulo 11, encontramos el último dibujo de Mate: es el cuarto fragmento de la serie, "Saturday, March 19". La chica, junto a su hermana Minerva, se encuentra en las prisiones del régimen, y está en su quincuagésimo octavo día de cautiverio. Casi un macabro contrapeso al ingenuo mapa de la casa de Minerva, esta vez Mate dibuja el mapa de su celda (Fig. 7).

Fig. 7. ▶



Además de los dibujos, otro detalle aviva la estructura de las intervenciones de Mate. El cuaderno de la chica se transforma rápidamente en objeto de deseo para las otras reclusas de la celda, y Minerva, "in the name of the Revolution", comenta cáustica Mate, la anima a dejarles unas páginas blancas. Las páginas son arrancadas; y una breve nota, entre corchetes, da cuenta de la falta al lector:

Minerva gives me her speech about how Dinorah's a victim of our corrupt system, which we are helping to bring down by giving her some of our milk fudge. So everyone had a Bengay rub and a chunk of fudge in the name of the Revolution. At least I get this notebook to myself. Or so I think, till Minerva comes around asking if I couldn't spare a couple of pages for America's statement for her hearing tomorrow. And can we borrow the Pen? Minerva adds. Don't I have any rights? But instead of fighting for them, I just burst out crying [pages torn out] (234).

Pero hay una ocasión en la que las páginas arrancadas adquieren un relieve especial. El fragmento es el 26 del mismo capítulo, y Mate, unos días antes, ha sido torturada en la tristemente conocida cárcel de *La Cuarenta*. Pasan días antes de que la chica pueda hablar de lo que le ha ocurrido. Y cuando por fin lo consigue, escribiendo en su diario, el lector encuentra solamente la ya familiar nota entre corchetes:

Tuesday, April 26 (96 days) Minerva has excused me from the Little School today so I can write this. Here is the story of what happened in La 40 on Monday, April 11th. [pages torn out] (242)

La remoción del dato impacta al lector con toda la potencia de este expediente narrativo; como escribe Vargas Llosa,

Narrar callando, mediante alusiones que convierten el escamoteo en expectativa, [fuerza] al lector a intervenir activamente en la elaboración de la historia con conjeturas y suposiciones (Vargas Llosa, 129).

Pero no se trata, para seguir citando al escritor peruano, de un *datus absconditus* elíptico: el dato escondido es simplemente un hipérbato. Encontraremos las páginas arrancadas por Mate al final del capítulo, con nombres y apellidos de las víctimas y de los verdugos más piadosos tachados con una impenetrable línea negra: así la joven las había entregado a escondidas a los inspectores de la OAS que visitaban la prisión, para denunciar los malos tratos que recibían (Fig. 8: la imagen aparece en la pág. 255).

Fig. 8. ►

What do you want with her? [redacted] shouted. I could tell he was scared.

We want her to help us persuade you, Johnny said in a voice that was too calm and rational for this eerie place.

She has nothing to do with this, [redacted] cried.

Are you saying you've reconsidered, Johnny asked.

But [redacted] stood his ground. I'm not discussing the matter further unless you let her go.

That's when Bug Eye slammed him with a fist, knocking him down. How dare scum dictate terms to the captain! Then all of them joined in kicking [redacted] until he was writhing in agony on the floor.

I was screaming for them to stop. It felt like my very own stomach was being punched, and that's when the pains as bad as contractions began.

Then Johnny asked me if I couldn't persuade [redacted]. After all, [redacted], [redacted], [redacted], [redacted] and [redacted] had all reconsidered.

I was so tempted to say, Ay, [redacted], save yourself, save us. But I couldn't. It was as if that would have been the real way to let them kill

Hay que subrayar un último detalle en la mezcla de medios expresivos que constituyen las intervenciones diarísticas de Mate. En estas últimas páginas de la prisión, lugar en que para la joven patriota el diario pasa de ser un simple pasatiempo a una auténtica razón para vivir, encuentra sitio entre sus páginas también un recorte de periódico (págs. 246-247), que se convierte en objeto preciado por las esperanzas que regala a las prisioneras: los inspectores de la OAS visitarán las cárceles, y quizás sea posible, por fin, volver a abrazar cada una a sus seres queridos. Un fragmento más de realidad, una tesela más en el mosaico plurigenérico y polifónico de Alvarez, que con su escritura nos ayuda a desmontar el mito de las Mariposas y las devuelve, a través de la ficción, a la cotidianidad de la vida real.

Bibliografía

- Alvarez, Julia. *In the Time of the Butterflies*. New York: Plume, 1995.
- Aquino García, Miguel. *Los amores del dios*. Santo Domingo: Taller, 1998.
- Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Madrid: Taurus, 1989.
- Cabiya, Pedro. "Abre los ojos". *Acento*, 23/02/2011 (<http://www.acento.com.do/index.php/blog/3441/78/Abre-los-ojos.html>, 15/03/2012)
- Holguín, Fernando Valerio. "En el tiempo de las mariposas de Julia Alvarez: una reinterpretación de la historia". *Chasqui: revista de literatura latinoamericana* XXVII 1 (1998): 92-102.
- Ornes, German E. *Trujillo, pequeño César del Caribe*. Caracas: Las Novedades, 1958.
- Rich, Charlotte. "Talking Back to El Jefe: Genre, Polyphony, and Dialogic Resistance in Julia Alvarez's *In the Time of Butterflies*". *MELUS* 27-4 (Winter 2002): 165-182.
- Vargas Llosa, Mario. *Cartas a un joven novelista*. Barcelona: Ariel, 1993.

Mélanges

Un siglo con Ernesto Sábato

Trinidad Barrera
Universidad de Sevilla
tbarrera@us.es

El escritor argentino Ernesto Sábato (1911-2011) contó en su haber con una obra narrativa breve, solo tres novelas, acompañada desde el principio por una rica y complementaria obra ensayística. Ya en *El escritor y sus fantasmas* (1963) defendió la idea de que el artista debe mostrarse disconforme y antagónico con la realidad que le ha tocado vivir y por tanto crear otra realidad a través del arte. Idea que ponía de relieve ese inconformismo radical del artista con la realidad que en su caso se convirtió en una divisa de escritura.

La disidencia del creador fue su punto de partida y esta debe ir acompañada de una buena dosis de pasión puesta en la defensa imperiosa de las ideas que acosan y persiguen, insistente y obsesivamente. Su literatura fue profundamente visceral y siempre chocó con aquella de presupuestos gratuitos, parodiada en más de una ocasión a través de los personajes de sus novelas, Mimi Allende en *El túnel* (1948) o Quique en *Sobre héroes y tumbas* (1963) y *Abaddón el exterminador* (1974). Ante el dilema entre literatura profunda y literatura gratuita, siempre se puso del lado de la primera.

Con estas premisas difícilmente su escritura pudo desprenderse de elementos personales pero cuando Sábato anunció que "la verdadera autobiografía de un escritor hay que buscarla en sus ficciones", apuntaba más allá, hacia una manera de ver y sufrir el mundo que tienen sus personajes y que son trasunto de su creador. La presencia de Sábato personaje en su tercera novela no fue sino el escalón último de esa simbiosis creador-criatura. En este sentido el escritor argentino resultó digno sucesor del escritor romántico, pues al romanticismo se debe el hecho de convertir al escritor en personaje principal de la obra literaria. En *El escritor y sus fantasmas* llegó a afirmar que "desde sus orígenes, la novela es la expresión por antonomasia del espíritu romántico".

La fascinación de Sábato como figura humana contagió su excelencia literaria. Sábato convirtió su existencia y su arte en cauces paralelos, proyecciones metafóricas de una individualidad retadora: la narrativa y el ensayo hechos actos, la vida trasladada a la ficción, y en los últimos años la pintura que, simbólicamente, nos permite volver al comienzo, a Juan Pablo Castel, protagonista de *El túnel*.

Lo personal sabatiano fue unido también a lo histórico, las experiencias colectivas nacionales o internacionales fueron objeto de su atención a partir de la segunda novela: su recreación de la historia argentina decimonónica a través del significado del general Lavalle resultó emotiva en *Sobre héroes y tumbas*; su contrapunto con el presente peronista le confirió dimensiones abismales a la concepción circular de la historia. No menos importante resultan en *Abaddón el exterminador* sus matizaciones sobre el nazismo

o el comportamiento de grupos guerrilleros, ejemplificados en el drama de Marcelo Carranza.

Sábato escritor estuvo marcado por unos hechos que pertenecieron a su pasado y que él puso de relieve en más de una ocasión: una educación rígida en la infancia, una formación científica tempranamente descubierta, "tuve una revelación portentosa cuando nuestro profesor de matemáticas demostró por primera vez ante nosotros un teorema de geometría. No lo supe claro, pero acababa de descubrir el universo platónico, el perfecto orden de los objetos ideales, eternos y purísimos", y el contacto con los surrealistas en el París de los años treinta que él frecuentó, el otro polo del mundo científico, el universo de la "sinrazón". La bipolaridad ciencia-literatura marcó desde entonces su escritura. El mundo, la humanidad resulta el reflejo de los dos polos, el orden y el desorden, lo racional y lo irracional.

El surrealismo dejó en él, como en otros contemporáneos, una huella inestimable, sobre todo al llevar hasta sus últimas consecuencias la oposición romántica poesía *versus* razón.

Casi todo lo que he escrito proviene de mis sueños, porque la obra de un escritor no sólo es testimonio de sus ideas y su experiencia sino, sobre todo, de sus sueños y, como en todo hombre, de sus esperanzas y desesperanzas, de la interrogación de cada día.

Los críticos han rastreado en sus obras varios motivos que evidencian el eco de los surrealistas: el descenso al inconsciente, la escritura automática, los símbolos, la ceguera, el erotismo, el humor absurdo, el suicidio; mientras que otros se fijan en los presupuestos del montaje o "collage" de elementos en apariencia absurdamente dispares así como el amor a las galerías y a los subterráneos del espíritu o los sueños como pesadillas y revelaciones. Sábato se sintió orgulloso de esta huella y así la relató en más de una ocasión en sus novelas y ensayos.

Para el escritor argentino, la novela actual es la expresión de la crisis de nuestro tiempo, y los factores que definen esta crisis son el racionalismo, el cristianismo, la tecnocracia, la inestabilidad social y la mecanización del idioma. Defensor de la capacidad espiritual del individuo frente al fracaso de las ideologías, su posición explicaba la defensa emocionada de Ernesto Guevara en *Abaddón el exterminador*. Su pensamiento se acercó al personalismo cristiano de Mounier o al personalismo de Martín Buber, como superación de las grandes superestructuras a través de una comunidad basada en la justicia social y en la libertad.

Novelas y ensayos, más abundantes los segundos, fueron saliendo paulatinamente de su pluma y estuvieron encaminados a ofrecer una posible explicación a la unidad, a la integridad de la condición humana con sus dilemas últimos, la soledad, la muerte,

la esperanza, la desesperanza, el ansia de poder, la búsqueda del Absoluto, el sentido de la existencia, etc. Estos temas, encarnados en hombres y mujeres de su tiempo, tuvieron un espacio preferente, el de su país, sin que por ello pudiera ser calificado de escritor localista.

El rastreo de la crisis mundial fue su principal objetivo en su libro *Hombres y engranajes. Heterodoxia* (1951-53). Obra crucial de su pensamiento, desmenuza en ella la crisis del renacimiento como origen de la conquista del mundo objetivo y su mecanización frente al subjetivo, enfrentamiento que solo puede superarse, en su opinión, con "el relegamiento de la razón y la máquina a los estrictos territorios que le corresponden". Más tarde, las guerras mundiales vinieron a agravar la situación, agigantando la crisis de la modernidad que ya profetizaron Dostoyevski, Nietzsche y Kierkegaard que en el caso de su país se ve incrementada además por los problemas específicos argentinos, los efectos de las guerras civiles de independencia o del imperialismo británico y norteamericano así como del fenómeno inmigratorio.

Larga sería la nómina de los factores nacionales a los que Sábato ha hecho un repaso, desde la Reforma Universitaria del 18 a sus más recientes acontecimientos políticos, frente a ellos siempre tuvo pronta la respuesta, invistiéndose en "testigo doloroso" de su tiempo que trata de desvelar los valores eternos implicados en el drama social y político de su tiempo y lugar. La indagación del hombre como eje novelístico fue su principal tema, el mundo exterior se contempla siempre ligado al individuo. Sábato perteneció a la saga de escritores que, como Balzac, Melville, Stendhal, Proust o Malraux, fueron novelistas filósofos que indagaron al hombre, un hombre que está ligado al Mal desde su nacimiento, desde la caída. En la tradición de los románticos alemanes, de la literatura rusa, en especial las *Memorias del subterráneo* de Dostoyevski, del surrealismo citado, de la filosofía científica y del existencialismo, se sientan las bases sobre las que nuestro escritor ha sabido urdir sus novelas y ensayos.

La prosa de Sábato, impaciente, directa, escrita normalmente en primera persona, se convirtió en el vehículo adecuado para mostrar de forma comprometida sus ideas. Su estilo es fácilmente identificable desde sus primeros textos a *La resistencia* (2000), sin olvidar que desde el momento en que criaturas y creador compartieron el mismo ámbito, no menos visceralmente habían defendido sus argumentos los personajes de sus ficciones, auténticas proyecciones del yo creador.

Bibliografía

- Sábato, Ernesto. *Obras. Ensayos*. Buenos Aires: Losada 1970.
_____. *Obras de ficción*. Buenos Aires: Losada, 1966.
_____. *Abaddón el exterminador*. Madrid: Alianza, 1974.
_____. *Apologías y rechazos*. Barcelona: Seix Barral, 1981.
_____. *La resistencia*. Barcelona: Seix Barral, 2000.

Si Arturo Cova no fuera poeta... Una relectura metaliteraria de *La vorágine* de José Eustasio Rivera

Inmaculada Donaire del Yerro*
Universidad Autónoma de Madrid
macudoc@hotmail.com

Citation recommandée : Donaire del Yerro, Inmaculada. "Si Arturo Cova no fuera poeta... Una relectura metaliteraria de *La vorágine* de José Eustasio Rivera". *Les Ateliers du SAL* 1-2 (2012): 227-240.

*Becaria de Investigación, programa FPU (Ministerio de Educación, Gobierno de España).

El presente trabajo propone una relectura de *La vorágine* (1924), de José Eustasio Rivera, en la que, teniendo muy en cuenta el papel protagonista de la selva americana en esta obra (cfr. Uslar Pietri, 121; Grases, 298), su "propósito social combativo, denunciador" (Loveluck, 433), así como la riqueza polifónica del texto (Becerra, 307), centremos nuestra atención en el hecho de que el narrador elegido por Rivera, entre "las multísonas voces" de *La vorágine* (190), sea un poeta, permitiéndole así ficcionalizar su propia reflexión en torno a la estética modernista, de la que la novela es tributaria (cfr. Loveluck, 431).

La relevancia de la voz de Arturo Cova en *La vorágine* ya fue señalada, entre otros, por Arturo Uslar-Pietri: "Es quien lleva el relato y quien marca la intensidad de la emoción, y termina por disolverse en la monstruosa dimensión de aquel infierno moral y natural" (122). Rivera nos lo presenta en el prólogo epistolar dirigido al Señor Ministro como el autor ficticio de los manuscritos que este ha encargado editar al abajo firmante, José Eustasio Rivera, "remitidos a ese Ministerio por el Cónsul de Colombia en Manaos" (75). El Cónsul, a su vez, los ha recibido a través de don Clemente Silva, como le había sido encomendado por el propio Cova (383); así nos lo indica el último cable que el editor ficticio decide incluir a modo de epílogo. De esta forma José Eustasio Rivera enmarca el relato de Cova, otorgándole verosimilitud, credibilidad¹, coherentemente con el propósito que motivó su escritura de la novela: "¿Cómo no darte cuenta del fin patriótico y humanitario que la tonifica y no hacer coro a mi grito a favor de tantas gentes esclavizadas en su propia patria? ¿Cómo no mover la acción oficial para romperles sus cadenas?" (*La vorágine* y sus críticos" 69). Un propósito que encontramos recogido también en los manuscritos de Arturo Cova: "entregarme como rehén en las barracas del Guaracú, mientras el viejo Silva se marchaba a Manaos, llevando secretamente un pliego de acusaciones dirigido al Cónsul de mi país, con el ruego de que viniera inmediatamente a liberarme y a redimir a mis compatriotas" (292).

Finalmente, Cova enviará este pliego por correo: "En la agencia de los vapores dejé una carta para el Cónsul. En ella invoco sus sentimientos humanitarios en alivio de mis compatriotas, víctimas del pillaje y la esclavitud, que gimen entre la selva, lejos de hogar y patria, mezclando al jugo del caucho su propia sangre" (380). Podemos inferir que la carta a la que se refiere aquí Arturo Cova es la misma a la que pertenece el fragmento que el editor ficticio decide incluir tras su prólogo epistolar, reforzando doblemente la verosimilitud del relato de Cova y, por tanto, su capacidad para impulsar una acción gubernamental que acabe con las penurias

1 || Es en este sentido en el que se emplea el término verosimilitud en este trabajo y no en el sentido de imparcialidad (cfr. Tacca, 39).

de los caucheros. José Eustasio Rivera elabora así un complejo marco narrativo. Como explica Keane Greimas, por una parte, «*La vorágine* dessine donc une géométrie à la fois linéaire (le Récit [de Cova]) et circulaire (le roman)» (198), ya que el epílogo nos reenvía de nuevo al prólogo. Y por otra parte: «Le prologue, l'épilogue et le fragment épistolaire constituent donc des artifices qui encadrent la narration de Cova et rendent *ambigu* le rapport entre l'auteur et son narrateur en diluant le degré d'analogie entre l'un et l'autre par le truchement du rôle supplémentaire du narrateur-éditeur» (Keane Greimas, 200).

La eficacia del marco narrativo se encuentra reforzada por el hecho de que, como estudió Neale-Silva, muchos de los personajes de la novela responden a modelos reales. No obstante, matiza Trinidad Barrera: "Rivera se inspiró en modelos, no trasvasó tal cual sus características, y lo mismo que hizo con personajes conocidos, hizo consigo mismo. Parte de sus preocupaciones pasaron al protagonista central Arturo Cova, sin que pueda hablarse en su totalidad de autobiografía" (148). Además, mediante la inclusión del personaje editor o "narrador no dramatizado" (Keane Greimas, 204), Rivera crea «une *distance* [...] entre le narrateur non dramatisé et le narrateur dramatisé et à la puissance deux par rapport à l'Auteur en créant ainsi un *rapprochement* entre Cova et ses lecteurs-juges» (Keane Greimas, 204).

Cabría preguntarse, entonces, de dónde deriva la necesidad de elaborar un marco narrativo de tal complejidad. Encontramos una primera respuesta, considerando que Arturo Cova es un poeta cuyo "modelo real no era más que un estereotipo [social]" (Gutiérrez Girardot, "*Locus terribilis*" 235). De ahí que Uslar Pietri lo juzgara como "el menos dibujado y reconocible" (122) de los personajes de *La vorágine*. No obstante, podemos buscar una segunda respuesta, que no entra en contradicción con la anterior, considerando que Rivera escribe su novela durante el "periodo nacionalista y social que aproximadamente va de 1910 a 1940" (Rama, 15), en el que, de acuerdo con Ángel Rama, tiene lugar la reelaboración de la búsqueda de la expresión propia, ensayada por los letrados de mediados del siglo XIX, desde una orientación espiritual. Carpentier se muestra de esta misma opinión, cuando en 1932 afirma en la revista parisina *Le Cahier*: "La novela suramericana es el resultado de una serie de ensayos, de luchas intensamente orientadas hacia la búsqueda de una sensibilidad continental" (107) y considera *La vorágine* de José Eustasio Rivera como un ejemplo de la consecución de tal búsqueda. Es decir, el viaje literario emprendido por Rivera se distancia de la ruta seguida por los letrados de mediados del siglo XIX, en la misma medida que contrae una deuda con los escritores del primer fin de siglo, al "explorar las raíces espirituales de Hispanoamérica;

[...] prolongando de esta manera la espiritualidad que había caracterizado la indagación modernista" (Becerra, 300).

Consecuentemente con tal orientación espiritual, la diferencia entre Arturo Cova y los personajes de las novelas de Cuervo Márquez radica en el hecho de que Rivera "le agregó una dimensión: la vida interior" (Gutiérrez Girardot, "*Locus terribilis*" 235). Esto es, el autor del poemario *Tierra de promisión*, al afrontar la tarea de narrar *La vorágine*, parece emplear como brújula el "Juicio sobre Reyes" de José Enrique Rodó, en el que el autor de *Ariel* aplaude la superación de "la literatura de la observación y del hecho" (14), de "la teoría del romance experimental" (14-15), y entiende las *Academias* de Reyes como la respuesta al "inmenso anhelo que tiente cada día [...] el hallazgo de una ruta ignorada, en la realidad de la vida y en la profundidad de la conciencia" (14)². De ahí que Cova nos haga partícipes de sus vivencias interiores, autorrepresentándose como digno heredero de esa combinación de fortaleza física, neurastenia y distimia que caracteriza a José Fernández de Andrade, el protagonista de *De sobremesa* (1896³), de José Asunción Silva⁴:

Mi sensibilidad nerviosa ha pasado por grandes crisis, en que la razón trata de divorciarse del cerebro. A pesar de mi exuberancia física, mi mal de pensar, que ha sido crónico, logra debilitarme de continuo, pues ni durante el sueño quedo libre de la visión imaginativa. Frecuentemente las impresiones logran su máximo de potencia en mi excitabilidad, pero una impresión suele degenerar en la contraria a los pocos minutos de recibida (*La vorágine* 131).

Por tanto, una segunda respuesta acerca de la necesidad del complejo marco narrativo diseñado por Rivera para conferir credibilidad al relato de Cova, la encontraríamos al considerar que su modelo real es, además de un estereotipo social, un estereotipo literario, un poeta "que parece sacado de una novela modernista" (Becerra, 307). Rivera hace salir al sujeto artístico modernista de los interiores decimonónicos para poder narrar "esa tentación, que la espesura infunde en el hombre para trastornarlo" (*La vorágine* 308), haciendo confluir en su novela dos niveles de significación: "el de la realidad y la acción, y otro más profundo, el del mito"

2 || En "La novela nueva", escrito por Rodó también a propósito del prólogo programático de Carlos Reyes a sus *Academias*, encontramos esta misma reflexión.

3 || Señalo el año de la segunda redacción, en lugar de la fecha de su primera publicación póstuma, 1925, por parecerme más informativo del contexto histórico-literario en el que Silva concibe su novela.

4 || Mi elección de *De sobremesa* como referencia fundamental para llevar a cabo esta relectura de *La vorágine* se encuentra motivada por el hecho de que "De sobremesa [...] ha sido juzgada como el único ejemplo pleno en las letras de lengua española de [...] la «novela de artista»" (Gutiérrez Girardot, "José Fernández de Andrade" 623).

(Franco, 136). Al mismo tiempo, la necesidad de recurrir a soluciones estéticas como la del marco narrativo ya descrito le permite poner de manifiesto las limitaciones del código modernista para representar una realidad situada más allá del espacio interior del sujeto artístico y de su casa, convertida en prolongación de aquel. Así ocurre en *De sobremesa*, donde José Fernández, como le increpa uno de sus amigos: "se aísla como vives aislado entre los tesoros de arte y las comodidades fastuosas de una casa como ésta [...] para aislarte de la vida real..." (307-308). Cova, en cambio, manteniendo la espiritualidad de la búsqueda modernista, trata de representar algo que existe más allá. Y así lo escribe: "¡Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas!" (296). Rivera le ha trasladado, además de sus preocupaciones sociales, sus preocupaciones estéticas, tal como aparecen en la primera estrofa del prólogo de *Tierra de promisión*:

Soy un grávido río, y a la luz meridiana
ruedo bajo los ámbitos reflejando el paisaje;
y en el hondo murmullo de mi audaz oleaje
se oye la voz solemne de la selva lejana.

De ahí que Cova, aparte de constatar en su manuscrito los saludos del general Gámez y Roca (87) y del enganchador Barrera (114), verificando que goza de cierta fama como poeta, se autorrepresente como el único personaje que escribe el relato que leemos, además desde una óptica explícitamente subjetiva: "Va para seis semanas, que por insinuación de Ramiro Estévanez, distraigo la ociosidad escribiendo las notas de mi odisea [...]. Y tras de mostrarlas quiero describirlas, con jactancia o con amargura, según la reacción que producen en mis recuerdos, ahora que las evoco bajo las barracas del Guaracú" (345). Más adelante, Cova vuelve a hacer partícipe al lector del proceso de elaboración de su texto, a partir de sus propios recuerdos, sin contrastarlos con nadie: "Desde ha tres semanas, en el batelón de la turca, huimos de las barracas del Guaracú. [...] hago memoria de los sucesos aterradores que antevinieron a la fuga" (369). Y de nuevo se autorrepresentará escribiendo, para narrar esta vez el momento culminante de su iniciación en la violencia: la muerte de Narciso Barrera (381).

Por tanto, todo el relato ha sido inevitablemente filtrado por Arturo Cova. De ahí que el marco narrativo sirva también a José Eustasio Rivera para introducir el tercer nivel de significación del que venimos hablando: el nivel estético. En el prólogo, el editor ficticio José Eustasio Rivera, al dejar constancia de su respeto por el estilo –"En estas páginas respeté el estilo y hasta las incorrecciones del infortunado escritor, subrayando únicamente los provincialismos de más carácter" (75)–, garantiza su fidelidad a los manuscritos,

no solo por su valor documental, sino igualmente por su valor literario, advirtiéndole al lector de que se encuentra en el umbral de una representación de la realidad, que es el resultado de una profunda indagación estética.

Y como consecuencia de dicha indagación, José Eustasio Rivera opta por un poeta mucho menos diferenciado psicológicamente que el poeta de José Asunción Silva, dado que las reflexiones acerca de sí mismo cumplen en su relato una función muy distinta de la que ejercen los momentos de introspección que José Fernández de Andrade recoge en su diario. Estos funcionan a modo de trazos con los que José Asunción Silva nos da a conocer las vivencias interiores de su protagonista, en el contexto de una obra cuya estructura se encuentra determinada por "el proceso de autoconocimiento del individuo problemático" (Lukács, 76), cuyo conflicto central viene definido por la tensión entre lo que es y lo que debería ser, entre el ideal y el mundo circundante, que en la novela de artista se concreta en la fractura entre el arte y la vida (cfr. Marcuse, 78). En *De sobremesa*, por tanto, el objeto y el sujeto de dicho proceso de conocimiento coinciden en el personaje del poeta, que es además autor y lector del diario en el que se recogen sus vivencias. Si bien su lectura se encuentra también enmarcada por la voz de un narrador heterodiegético que precede al diálogo de los amigos del protagonista, cuya curiosidad respecto al periplo cosmopolita de Fernández da paso a la lectura del diario.

En *La vorágine* encontramos un cambio fundamental respecto a la novela de artista del primer fin de siglo: el objeto del proceso de conocimiento que determina la estructura de la novela se ha desplazado hacia el exterior del sujeto artístico, hacia el ámbito del paisaje físico, erigiendo a la selva en depositaria de un estado de espíritu, una amenaza ineludible, que finalmente se impone en ese epílogo memorable: "¡Los devoró la selva!". Por tanto, como señala Carpentier: "el análisis de los sentimientos pasa a un segundo lugar, y la psicología de los personajes es puesta en valor por la violencia misma de los hechos" (111). Es decir, el análisis de los sentimientos de Arturo Cova es secundario y su personalidad hiperestésica es puesta en valor porque lo capacita para percibir los murmullos acechantes de la "cárcel verde", a los que se refiere desde el comienzo de la segunda parte en la plegaria dirigida a la selva: "Tú eres la catedral de la pesadumbre, donde dioses desconocidos hablan a media voz, en el idioma de los murmullos, prometiendo longevidad a los árboles imponentes, [...]. Tus multísonas voces forman un solo eco al llorar por los troncos que se desploman" (*La vorágine* 189-190). Una plegaria doblemente interesante por la incertidumbre que genera respecto a su emisor; pues no llegamos a saber si Cova representa allí su propia voz o la de don Clemente Silva. Partiendo de esa personalidad estereotipada, Rivera nos hace partícipes a lo largo de su novela de la progresiva

afectación mental de Cova, ya que "es mediante esta conciencia enajenada y sus continuos desarreglos psíquicos como la amenaza de la selva va imponiéndose" (Becerra, 307). La verosimilitud que la voz de Cova confiere a esa fuerza telúrica se encuentra reforzada además por el testimonio de don Clemente, que afirma haber "sentido la mala influencia en distintos casos" (294). Pero quien legitima, creo, más eficazmente esas percepciones de Cova es Ramiro Estévez. Pues en su parlamento en estilo directo (347-355) Rivera aúna los dos niveles de la novela identificados por Jean Franco, optando además por un código objetivista, en el que prima la economía de sentido y no escasean fechas, nombres y datos geográficos concretos, que sirve de contrapunto perfecto al discurso explícitamente subjetivo del poeta modernista.

Por tanto, dado que el personaje narrador ya no es el objeto del proceso de conocimiento que determina la estructura de la novela, este ha sido desplazado también de su papel protagonista, quedando relegado, diluido, en el seno de esa naturaleza de locas proporciones, violenta, amenazante, que no es solo el escenario de los acontecimientos, sino que impone su rol protagónico. Este protagonismo de la Naturaleza es para Grases el "rasgo esencial" (297) que lo lleva a afirmar la existencia de una trayectoria narrativa americana "inédita" (298) y definitivamente divergente de la senda trazada por la novela europea⁵.

Luego, si entendemos el viaje de Arturo Cova como la continuación del viaje de Fernández de Andrade hacia el interior espiritual, pero ya no de sí mismo, sino de la geografía americana, podríamos interpretarlo también como la culminación del retorno que iniciaron algunos de los sujetos artísticos de las novelas del primer fin de siglo, como el propio Fernández de Andrade o Alberto Soria en *Ídolos rotos* (1901), de Manuel Díaz Rodríguez; pero, probablemente, sea Julio Guzmán, el poeta protagonista de *El extraño* (1897), segunda de las *Academias* de Carlos Reyles, quien represente con mayor claridad al sujeto artístico que retorna, cuando su autor lo recupera en *La raza de Caín* (1900), la primera de sus obras adscritas al «realismo de moderna raigambre gauchesca» (Aínsa, 30), para volver sobre los presupuestos que habían fundamentado su autorrepresentación como artista en *El extraño*. Porque la mirada y la palabra de Cova son también las del extraño, las de quien no pertenece a ese paisaje físico, y las que, probablemente, José Eustasio Rivera presupone como propias del lector implícito de su novela. También por este motivo Rivera podría haber seleccionado la voz de Arturo Cova, que irrumpe con su registro indisimuladamente disonante en el mundo novelesco de los Llanos.

5 || Un juicio semejante se encuentra en la *Breve historia de la novela hispanoamericana*, de Arturo Usler-Pietri (13; 121).

Se trata de una disonancia que, desde mi punto de vista, va más allá del contraste expresivo que encontramos en la llanura de *Don Segundo Sombra* (1926), en la que también opera, creo, la misma orientación espiritual que en *La vorágine* y que, sin embargo, no encontramos en la representación de la pampa de *Facundo* (1845). Pero frente a la disonancia de la voz de Cova en *La vorágine*, la prosa poética de Fabio en la novela de Güiraldes resulta tan sugerente como los silencios y el registro pampero que Don Segundo despliega en sus cuentos. Creo que conviene reparar en la coherencia argumental que subyace a esta oposición entre el contrapunto armonizado de las memorias de Fabio y la disonancia de la voz de Cova en el relato de sus recuerdos recientes. Uno y otra encuentran justificación en las condiciones biográficas concretas en las que ambos narradores ficticios escriben y que desvelan hacia el final de sus relatos: Cova, el poeta ciudadano, articula "las notas" de su viaje iniciático, todavía inmerso en ese medio insospechadamente hostil, cuando las condiciones materiales se lo permiten, valiéndose del "libro de Caja" del Cayeno (345); mientras que Fabio, el hacendado instruido en las bellas letras, rememora "la silenciosa silueta de Don Segundo Sombra" (163), desde la serenidad y la perspectiva idealizada que le han ido confirmando los años. No quiero decir con esto que Güiraldes hallase la solución que Rivera andaba buscando, sino que José Eustasio Rivera opta muy conscientemente por esta disonancia para ficcionalizar así una tensión que se hace manifiesta, sobre todo, en la primera parte el manuscrito de Cova⁶: la tensión que creo que existe entre la necesidad del código modernista y su insuficiencia. Es decir, si el código modernista resulta necesario para representar la visión trascendentalizada de los rasgos autóctonos, se muestra insuficiente para reflejar la violencia propia de la lucha del ser humano contra ese medio autóctono, que en *La vorágine* se le impone trágicamente (cfr. Carpentier, 111).

Allí, en la llanura, podemos observar cómo las limitaciones del registro preciosista de Cova se hacen más patentes en los fragmentos predominantemente narrativos y menos, en aquellos de carácter descriptivo. Es decir, no tanto cuando canta sino, sobre todo, cuando cuenta. Al detenernos, por ejemplo, en su descripción del amanecer (91), vemos que recurre a los mismos términos con los que Fernández de Andrade recrea la atmósfera suntuosa de los interiores que habita. Cova describe los fenómenos naturales recurriendo a la comparación con materiales (ópalo, rubí o la muselina de ondulantes cortinas y doseles) propios de los objetos que adornan los interiores en los que Fernández de

6 || Por ese motivo he elegido la comparación con *Don Segundo Sombra*, porque es fundamentalmente en el Llano donde la voz de Cova resulta llamativamente disonante.

Andrade se recrea en la introspección. Asimismo, Cova se refiere al despuntar del día como si se tratara una pieza de arte: "una pincelada violenta". No obstante, el sintagma "al nivel de la tierra" no ha sido sustituido por otro más específicamente literario, como sí hace al referirse al cielo mediante la expresión metonímica "el azul", al final de esta descripción. Concordando con esta decisión, la prosa de factura modernista, en la que resuenan las metáforas, algunas de ellas religiosas, y los cultismos, acoge un aluvión de términos precisos, referidos a la flora y la fauna autóctonas: *pajonales, patos, garzas, loros, guacamayas, estero, palmera, toro, fiero, llanuras*. Por tanto, si recurre al código modernista para desvelarnos el espíritu, el hálito de vida, que atesoran esos elementos del paisaje llanero, al mismo tiempo necesita de la terminología propia de un uso vehicular de la lengua, reflejando, creo, la tensión entre la necesidad y la insuficiencia del código modernista, para representar la especificidad autóctona.

Tal insuficiencia resulta diáfana en los fragmentos predominantemente narrativos como el de la doma de "aquel padrote⁷ negro, crinúo⁸, patiblanco" (118). Aquí Cova cuenta más que canta y para ello necesita de términos que resultarían insólitos en boca de José Fernández de Andrade (*cuero peludo, maneas⁹, sueltas, fique, yeguada, tranquero, corraleja, horqueta del botalón¹⁰, ijar, enjaquimaba¹¹, rejo¹², testera¹³, mula cimarrona¹⁴, toro salvaje, manatí¹⁵, ruanas¹⁶, pajonal¹⁷, manear*). Términos que sirven de marco a las intervenciones de los habitantes llaneros a lo largo de la narración de la doma. Además, frente a los fragmentos descriptivos, las expresiones librescas están convenientemente diluidas, dosificadas ("la maculada cerviz", "el gallardo cuello", "sacudiose con berrido iracundo", "tremulantes cabeceos"), destacando en esta escena la elección de la figura mitológica y

7 || Nota de la editora: "Semental".

8 || Nota de la editora: "Crinado, de muchas crines".

9 || *Manea*, de *manear*: poner maneas a una caballería, manejar (DRAE). Las *suelas*, como explica el texto, son un tipo de maneas cortas.

10 || Rivera recoge en su glosario el significado del término *botalón*: "poste para domar animales".

11 || *Enjaquimar*: poner la jáquima, o cabeza de cordel, con la que se ata a una bestia (DRAE).

12 || *Rejo*: Rivera lo recoge en su glosario con el significado de "soga de cuero torcido, látigo".

13 || Nota de la editora: "accesorio de los arreos [...] para vendarle los ojos al caballo que se doma".

14 || Nota de la editora: "animal fiero, salvaje, indomable".

15 || *Manatí*: mamífero hervívoro de hasta cinco metros de longitud que vive en las costas del Caribe y en los ríos de la región (DRAE).

16 || *Ruana*: En Colombia y Venezuela, especie de capote de monte o poncho (DRAE).

17 || Rivera recoge en su glosario el significado del término *pajonal*: "vegetación de paja brava".

mítica del centauro¹⁸, para referirse al conjunto formado por Correa y el caballo, atribuyendo así igual dignidad al jinete y al animal. Porque aquel padrote no nos es presentado como metonimia de una naturaleza potencialmente productiva, que ha de ser domeñada, sino como magnífico ejemplo de una naturaleza dotada de espíritu y que, como tal, se lamenta de su derrota: "Al venir la noche, aquel rey de la pampa, humillado y maltrecho, despidióse de sus dominios, bajo la luna llena, con un relincho desolado" (122). Esta última representación del padrote parece más deudora de la tradición romántica, con la que Jean Franco emparenta las imágenes de Rivera (137), aunque no creo que esto entre en contradicción con la adscripción modernista de Cova, dado que, como precisa Octavio Paz: "El modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue una repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo" (128). En definitiva, me parece que podemos considerar la necesidad del código modernista en el relato de la llanura, si bien tanto los Llanos, como después la selva, constituyen también el espacio en el que Rivera pone de manifiesto sus limitaciones.

Consciente de estos límites, transforma la voz del poeta narrador a medida que este va progresando en su proceso de iniciación "en la violencia de ese mundo increíble" (Carpentier, 112-113) y hacia el final de la estancia en los Llanos nos sorprende con una crudeza de factura naturalista en la representación de la muerte de Millán, cuando intentaba colear una res. No creo aventurado encontrar glosada esta solución estética en las palabras con las que Cova rechaza el pensamiento de un amor bucólico con Alicia, por ilusorio: "procuré manchar con realismo crudo el pensamiento donde la intrusa resurgía" (205). A mi modo de ver, a pesar de sus rasgos naturalistas, el relato de la muerte de Millán continúa sugiriendo la necesidad del código modernista, pues mediante un empleo, de nuevo, preciso y dosificado de recursos retóricos que le son propios, Rivera consigue desautomatizar¹⁹ la lectura y de esta forma inducir un distanciamiento en el receptor del texto. Descontextualiza así la violencia que comenzaba a normalizarse, potenciando el impacto de la crudeza naturalista sobre el lector. El fragmento citado a continuación, con su cierre macabro, carnavalesco, me parece que ejemplifica el efecto de la impronta modernista al que me refiero:

[...] lo enganchó con un cuerno por el oído, de parte a parte, desgajólo de la montura y, llevándolo en alto como a un pelele, abría

18 || En más de un lector podría evocar el recuerdo de Quirón profiriendo el verso de Darío "el vate, el sacerdote, suele oír el acento".

19 || "Al examinar la lengua poética, [...] percibimos que el carácter estético se revela siempre por los mismos signos. Está creado conscientemente para liberar la percepción del automatismo" (Shklovski, 55).

con los muslos del infeliz una trocha profunda en el pajonal. Sorda la bestia a nuestro clamor, trotaba con el muerto de rastra, pero en horrible instante, pisándolo, le arrancó la cabeza de un golpe, y, aventándola lejos, empezó a defender el múmero tronco a pezuña y a cuerno, hasta que el winchester [sic] de Fidel, con doble balazo, le perforó la homicida testa. [...] Aunque el asco me fruncía la piel, rendí mis pupilas sobre el despojo. Atravesado en la montura, con el vientre al sol, iba el cuerpo decapitado, [...] entre el paréntesis de los brazos, destilaba aguasangre el muñón del cuello, rico de nervios amarillos, como raicillas recién arrancadas. La bóveda del cráneo y la mandíbula que la sigue faltaban allí, y solamente el maxilar inferior reía ladeado, como burlándose de nosotros. Y esa risa sin rostro y sin alma, sin labios que la corrigieran, sin ojos que la humanizaran, me pareció vengativa, torturadora, y aún al través de los días que corren me repite su mueca desde ultratumba y me estremece de pavor (177-179).

Idéntico juego estético encontramos en el contraste entre la imagen solemne que Cova nos ofrece del cortejo fúnebre de Millán, recurriendo a la metáfora culta, religiosa, para retratar la naturaleza –“el cortejo, que en aquel minuto entraba en el morichal de la lejanía, como entre las columnatas de una basílica descubierta” (179)– y las palabras de uno de los peones, transcritas por Cova unos párrafos más adelante, sobre la suerte que finalmente había corrido el finado: “Los caporales resolvieron tirarlo al caño, porque no se aguantaba la jedentina²⁰” (183).

El último gran despliegue de la prosa modernista de Cova lo encontramos en la descripción del garcero (203-205). Una vez que nos sumergimos en la “cárcel verde” tiene lugar la disolución de la tensión en torno a los recursos estilísticos modernistas. No obstante, hablar de un adiós definitivo al modernismo en este momento, implicaría considerar que la visión trascendentalizada de la selva que el poeta nos ofrece, en la última parte de la novela, no es deudora de la espiritualidad que orienta la indagación de los escritores del primer fin de siglo, sino únicamente consecuencia de su delirio, secundario a los episodios de fiebre palúdica que padece. Además, creo que asumir esta lectura pondría en entredicho la credibilidad de su crítica social, a la que tanto esfuerzo dedica Rivera. Por otra parte, en contra del adiós definitivo al modernismo encontramos la autocrítica de Cova respecto a sus alusiones: “esta selva sádica y virgen procura al ánimo la alucinación del peligro próximo. [...] En estas soledades, cuando nos habla, sólo entiende su idioma el presentimiento” (297). Un presentimiento cuyo contexto de interpretación nos es dado por el propio Cova, al recordarnos su herencia modernista unas líneas más arriba. Es cierto que lo hace desde el desengaño, pero su censura se circunscribe a los escenarios, no al sentido trascendente de la búsqueda: “¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de

20 || Nota de Rivera: hediondez.

panoramas sentimentales!" (296). El mismo sentido trascendente resurge más adelante, en forma de sutiles trazos modernistas que pasan casi desapercibidos: cuando traslada al papel cómo don Clemente consiguió orientarse en la selva, aprovechando el fototropismo de una palmera de cananguche, sentencia: "la secreta voz de las cosas le llenó su alma" (314-315). Y describe la palmera "como un índice hacia el azul" (315).

Desde mi punto de vista, esta pequeña muestra de la progresiva evolución del registro literario de Cova, que no se agota en los rasgos modernistas y naturalistas comentados (cfr. Barrera, 152; Becerra, 307), justifica la propuesta de interpretación del poeta narrador de *La vorágine* como el modo elegido por Rivera para ficcionalizar su propia reflexión literaria en torno al modernismo. Una reflexión que implica asimismo el reconocimiento de una "autoridad específicamente estética" (Ramos, 98), más allá de los límites impuestos por la novela de artista del primer fin de siglo. Y consecuentemente, una concepción de la literatura, no como un refugio ideal, sino como una forma de habitar el mundo: conocerlo, cantarle y contárnoslo, con el propósito, nada ingenuo²¹, de cambiarlo.

21 || Así escribe Rivera a su amigo Lisandro Durán: "El mejor político [...] es como la palmera, que teniendo una base finísima, deja que su alta copa sea flexible a todos los vientos. Así debe uno afirmarse en una convicción" (Neale-Silva, 412).

Bibliografía

- Aínsa, Fernando. *Confluencias en la diversidad: siete ensayos sobre la inteligencia creadora uruguaya*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2011.
- Barrera, Trinidad. "La vorágine, modelos, metáforas y técnicas". *La vorágine de José Eustasio Rivera. Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Ed. Jean Franco. Montpellier: Etial / Université Paul Valéry, 2002.
- Becerra, Eduardo. "La narrativa contemporánea: sueño y despertar de América". Teodosio Fernández, Selena Millares y Eduardo Becerra. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Madrid: Editorial Universitas, 1995.
- Carpentier, Alejo. "Los puntos cardinales de la novela en América Latina (1932)". *Los pasos recobrados*. Ed. Alexis Márquez Rodríguez y Araceli García Carranza. Caracas: Ayacucho, 2003.
- Díaz Rodríguez, Manuel. *Ídolos rotos*. Ed. Almudena Mejías Alonso. Madrid: Cátedra, 2009.
- Franco, Jean. "Imagen y experiencia en *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987.
- Grases, Pedro. "De la novela en América" (1943). *Escritos selectos*. Caracas: Ayacucho, 1989.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Ed. Luis Harss y Alberto Blasi. Caracas: Ayacucho, 1983.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. "José Fernández de Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa". José Asunción Silva. *Obra completa*. Ed. Héctor H. Orjuela. Madrid: CSIC, 1990.
- _____. "Locus terribilis". *La vorágine: Textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987.
- Keane Greimas, Teresa Mary. "La vorágine: une esthétique hétérogène". *La vorágine de José Eustasio Rivera. Los pasos perdidos de Alejo Carpentier*. Ed. Jean Franco. Montpellier: Etial / Université Paul Valéry, 2002.
- Loveluck, Juan. "Para una relectura de *La vorágine*". *La vorágine: Textos críticos*. Comp. Monserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987.
- Lukács, György. *Teoría novela*. Trad. Micaela Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2010.
- Marcuse, Herbert. "The German artist novel. Introduction". *Art and liberation*. Trad. Charles Reitz. Ed. Douglas Kellner. Oxon: Routledge, 2007.
- Paz, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Rama, Ángel. *Transculturaación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo XXI, 2004.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*.
- Reyles, Carlos. *Academias y otros ensayos*. Montevideo: Claudio García Editores, 1940?

- _____. *La raza de Caín*. Ed. Elisa Silva Cazet y María Angélica Lissardy. Montevideo: Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, 1966.
- Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Ed. Montserrat Ordóñez. Madrid: Cátedra, 2006.
- _____. "La vorágine y sus críticos". *La vorágine: Textos críticos*. Comp. Montserrat Ordóñez Vila. Bogotá: Alianza Editorial Colombiana, 1987.
- _____. *Tierra de promisión y otros pomeas*. Ed. Luis Carlos Herrera. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Rodó, José Enrique. "Juicio sobre Reyes". Reyes, Carlos. *Academias y otros ensayos*. Montevideo: Claudio García Editores, 1940?
- _____. "La novela nueva". *El que vendrá*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (<http://www.lluisvives.com/servlet/SirveObras/public/01473863200158373089079/index.htm>). [Consulta: junio 2011].
- Shklovski, Viktor. "El arte como artificio". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Trad. Ana María Nethol. México D. F.: Siglo XXI, 2007.
- Silva, José Asunción. *Poesía. De sobremesa*. Ed. Remedios Mataix. Madrid: Cátedra, 2006.
- Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.
- Uslar-Pietri, Arturo. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. Madrid: Editorial Mediterráneo, 1979.

***De happenings,*
saxofonistas y guerrilleros.
Metáforas de la creación y
politización de la estética
experimental en Julio
Cortázar (1959-1973)**

Jaume Peris Blanes
Universitat de València
Jaume.peris@uv.es

Citation recommandée : Peris Blanes, Jaume. "De *happenings*, saxofonistas y guerrilleros. Metáforas de la creación y politización de la estética experimental en Julio Cortázar (1959-1973)". *Les Ateliers du SAL* 1-2 (2012): 241-255.

La escritura¹ de Julio Cortázar siempre se identificó, de un modo u otro, con una concepción experimental de la literatura. Sin embargo, su forma de conceptualizar, justificar y legitimar esa opción fue modificándose a lo largo del tiempo. Efectivamente, a lo largo de los años Cortázar iría redefiniendo regularmente su concepción de la literatura y construyendo representaciones sobre el sentido de una práctica literaria experimental. Durante los años 60 y principios de los 70, efectivamente, su conceptualización de la literatura fue vinculándose progresivamente a una problemática política y social que anteriormente había estado, al menos explícitamente, ausente de su obra. ¿Cómo adecuar, en ese contexto, la estética experimental a las exigencias del imaginario revolucionario? ¿Cómo diseñar la problemática relación entre literatura y política?

Sobre esa decisiva vinculación reflexionó Cortázar en múltiples artículos críticos, conferencias y entrevistas. Pero además, en algunos de sus textos ficcionales y estéticos construyó imágenes, situaciones y problemas discursivos que podríamos considerar metáforas de su concepción de la escritura. El objetivo de este artículo es analizar la transformación de algunas de esas metáforas desde finales de los años cincuenta hasta principios de los setenta, y tratar de comprender, a partir de ellas, el modo en que Cortázar encaró en sus textos la conflictiva relación entre la creación experimental y una realidad política y social en transformación radical. Para ello, el análisis se detendrá en tres momentos diferentes de la producción narrativa de Cortázar, y en tres metáforas narrativas que trataron de dar sentido a esa relación problemática, en las que cristalizaron algunas de las ideas fundamentales sobre la lógica y la función de la creatividad: el *bebop*, el Che Guevara y la práctica del *happening*.

1. Vanguardia y nueva subjetividad: el *bebop* como metáfora

Desde muy temprano, Cortázar utilizó en sus textos el jazz, y más concretamente la tendencia del *bebop*, como modelo de quiebre del orden discursivo. La improvisación, los cambios rítmicos, la estética abrupta e impulsiva, la destrucción de las normas del fraseo clásico que introdujo la música de Charlie Parker o Dizzy Gillespie sirvieron recurrentemente a Cortázar para construir una metáfora bastante ajustada de su estética experimental.

El perseguidor (1959) fue el texto en el que abordó de forma más sistemática ese problema, estableciendo una relación directa entre el lenguaje fracturado y fragmentario del *bebop* y un nuevo tipo de subjetividad basada en una experiencia de la realidad liberada de las represiones sociales. En la vida del protagonista

1 || Este trabajo se ha realizado en el marco del proyecto de investigación "La cultura como recurso del desarrollo. Prácticas, discursos y representaciones en procesos modernizadores contemporáneos", financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España con la referencia FFI2011-28005.

Johnny Carter (trasunto de Charlie Parker) la sexualidad, las drogas, el deambular urbano y suburbano... formaban parte de una dinámica exploratoria que se situaba al mismo nivel de la creación espontánea o la improvisación musical. Todos esos ámbitos de la experiencia constituían diferentes dimensiones de experimentación con el cuerpo, los sentidos, los límites de la realidad y el lenguaje. Así pues, la revolución artística de Johnny no era más que una consecuencia de su exploración vital.

Lo que importaba, pues, no era tanto la creación de un nuevo lenguaje, sino la emergencia de una nueva subjetividad que, de algún modo, necesitaba de ese lenguaje para expresarse. Durante todo el relato Cortázar incidía en esa ecuación, vinculando las características del discurso de Johnny —fragmentación, impulsividad, digresión...— con la especificidad de su experiencia vital y de su torbellino subjetivo. En un gran acierto narrativo, Cortázar contraponía esa subjetividad díscola y exploratoria con la del narrador Bruno, un crítico de jazz conservador y puritano. El conflicto entre dos concepciones divergentes de la realidad se concretaba en dos concepciones diferentes del discurso y de la representación. De un lado, la forma de expresión artística de Johnny, basada en la fragmentación discursiva y en el cambio brusco de registro —técnicas reconocibles del *bebop*— guardaba una relación directa con ese plano de realidad en el que "trata de avanzar con sus frases truncadas, sus suspiros, sus súbitas rabias y sus llantos" (*El perseguidor* 315). Del otro lado, la posición conservadora de Bruno se identificaba con una forma discursiva analítica y racionalizada, que describía el mundo de Johnny desde una posición a medio camino entre la fascinación y el repudio.

Ese conflicto entre dos tipos de subjetividad se hacía eco, como ha señalado Hernán Vidal ("Julio Cortázar y la Nueva Izquierda" 50-51) de un amplio debate filosófico, cultural y político sobre las nuevas formas de dominación y liberación que había tenido lugar en los años cincuenta y que continuó muy vivo en la década siguiente. La llamada Nueva Izquierda, y especialmente Herbert Marcuse, había puesto el acento en el modo en que la sociedad industrial había reducido las diferentes dimensiones de la existencia humana para subsumirlas a las exigencias del sistema productivo, convirtiendo al sujeto en alguien incapaz de diferenciar entre sus necesidades propias y las necesidades del sistema, que ilusoriamente viviría como propias. Por ello, habría que repensar no solo las condiciones de la dominación global —ya no represiva, sino centrada en el bienestar ilusorio y alienado del consumo— sino también la posibilidad de una oposición real al sistema.

En ese contexto, Marcuse y otros filósofos de la liberación como Norman Brown propusieron nuevas formas de emancipación basadas en la emergencia espontánea de nuevas formas de vida y en nuevas modulaciones de la subjetividad que liberaran al sujeto

de su alienación mental y de su reducción unidimensional (*vid.* Roszak, *El nacimiento de una contracultura*). Se trataba, pues, de la creación de un nuevo espacio existencial en el que el hombre dejara de estar alienado de sí mismo y en el que se suspendiera la "represión psicológica y la represión tecnocrática para que el individuo pudiera realizarse a sí mismo plenamente" (Vidal, 48). O dicho de otra forma, de la emergencia de una nueva subjetividad liberada.

El perseguidor producía una fábula con los mimbres de esa nueva subjetividad posible. Efectivamente, el narrador trataba infructuosamente de comprender y describir esa otra experiencia de la realidad que caracterizaba al personaje de Johnny y que en todo momento se oponía a su realidad estrecha y convencionalizada. El propio Johnny aludía a ella de múltiples formas, aunque siempre de forma lateral, en una serie de digresiones que el narrador confesaba no llegar a comprender. En uno de los fragmentos más recordados del texto, abordaba su vivencia de la temporalidad en el metro de París²: frente al tiempo físico y objetivo del desplazamiento del vagón entre las estaciones, Johnny se instalaba en una temporalidad subjetiva, basada en lo sensitivo y en fenómenos de asociación psíquica. Como resultado, una concepción elástica —de una "elasticidad retardada", diría él— y relativista del tiempo, que enfatizaba la discordancia entre el tiempo cronológico y su experiencia fenoménica. Frente a la estrechez de la realidad de Bruno, la experiencia de Johnny se abría hacia lo pulsional y enfatizaba todos aquellos elementos que escapaban a la racionalidad técnica: cambiante, heterogénea e inestable, pero abierta a lo sensorial y a lo contingente.

Cortázar vinculaba explícitamente esa nueva subjetividad a una estética inequívocamente experimental. Si la historia de Johnny era la de un sujeto que superaba sus represiones y se abría a otro tipo de experiencia, la historia de su música era la de la búsqueda del lenguaje capaz de expresar las contradicciones y las múltiples dimensiones de esa nueva subjetividad. Dar cuenta de ellas exigía romper los códigos tradicionales, los medios consolidados de expresión y, de algún modo, darles la vuelta, violentarlos, desestructurarlos para producir algo nuevo con ellos. Y efectivamente, la descripción —a veces falsamente enojada— que Bruno hacía de la música de Johnny dejaba entrever uno de los elementos fundamentales de toda estética vanguardista: el rechazo a las formas convencionalizadas de belleza y la búsqueda de un

2 || "Apenas un minuto y medio por tu tiempo, por el tiempo de ésa —ha dicho rencorosamente Johnny—. Y también por el del metro y el de mi reloj, malditos sean. Entonces, ¿cómo puede ser que yo haya estado pensando un cuarto de hora, eh, Bruno? ¿Cómo se puede pensar un cuarto de hora en un minuto y medio?" (*El perseguidor* 319).

contacto visceral y, a veces, agresivo, con el público³. Así, Cortázar proponía una primera metáfora sobre la creación experimental, vinculándola a la emergencia de un nuevo tipo de subjetividad que no podía expresarse a través de las formas estéticas tradicionales. De un modo sutil, además, vinculaba la figura de Johnny Carter a su propia representación como escritor⁴.

2. Che Guevara como metáfora

Esa idea de una nueva subjetividad iba a ser, precisamente, uno de los conceptos centrales del texto *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), de Ernesto Che Guevara, que propondría la emergencia de un Hombre Nuevo como el objetivo fundamental, y a largo plazo, de la revolución. Cortázar haría suyo ese concepto y, en buena medida, releería su escritura anterior a la luz de las reflexiones de Guevara sobre la cultura revolucionaria. Explicado de forma esquemática, podría decirse que Cortázar llenó el significante guevariano con un sentido cercano al de las teorías de Marcuse sobre la liberación subjetiva, o que marcusizó el concepto de Guevara para adecuarlo a su propia producción. Pero a la vez, y de un modo insistente, la figura del Che Guevara sirvió a Cortázar como un nuevo polo metafórico a través del cual reconceptualizar, en los años sesenta, su concepción de la escritura experimental. Lo hacía presentando su trabajo como una acción análoga a la del Che pero localizada en un campo de acción diferenciado, con leyes internas propias: "Claro está, que no soy el Che Guevara, no te hablo de meterme en la guerrilla, sino de una operación análoga pero siempre quedándome (y este es el problema) en la poesía, en la literatura, en las únicas cosas que sé hacer" (*Cartas II* 1225).

Esa elección implicaba, sin duda, una mutación importante en la concepción cortazariana de la creatividad. Al utilizar a Charlie Parker como metáfora, Cortázar se había mantenido en el campo específico de la creación artística pero, al integrar la figura de Guevara en su reflexión, salía conscientemente del ámbito específico de las artes y proponía una relación explícita entre el campo literario y el político.

Esa relación fue, como es sabido, el núcleo central del debate sobre la literatura latinoamericana en los sesenta, en el que —siguiendo a Claudia Gilman— se puede señalar una doble tendencia:

3 || "Me veo precisado a decir que en el fondo *Amorous* me ha dado ganas de vomitar, como si eso pudiera librarme de él, de todo lo que en él corre contra mí y contra todos, esa masa negra informe sin manos y sin pies, ese chimpancé enloquecido que me pasa los dedos por la cara y me sonrío enternecido" (*El perseguidor* 340).

4 || Cortázar dedicaba su relato, *in memoriam*, a Ch. P., reduciendo el nombre de Charlie Parker a sus iniciales. Así, dejaba entrever otra vinculación: las iniciales de Johnny Carter, protagonista del relato, coincidían con las de su autor, Julio Cortázar.

en primer lugar, la de aquellos intelectuales que señalaban la necesaria subordinación de la literatura a los objetivos inmediatos de la revolución, y que habían desarrollado poéticas en clave realista acentuando el poder comunicativo de la obra sobre la conciencia de los lectores; en segundo lugar, la de aquellos que concebían el trabajo intelectual como un elemento crítico dentro de la sociedad —fuera esta la que fuera— y que, además, afirmaban la paridad jerárquica de la serie estética y la serie política. Como señala Gilman,

planteaban como su tarea la de hacer 'avanzar' el arte del mismo modo que la vanguardia política hacía 'avanzar' las condiciones de la revolución, y también formulaban que el compromiso artístico-político implicaba la apropiación de todos los instrumentos y conquistas del arte contemporáneo (*Entre la pluma y el fusil* 144).

Cortázar fue uno de los más firmes defensores de esta segunda opción, estableciendo una paridad jerárquica entre la acción política y la práctica literaria que abría la posibilidad de realizar, en el ámbito de la literatura, una revolución tan profunda como la que los dirigentes revolucionarios habían realizado en el ámbito de la política práctica:

Pocos dudarán de mi convicción de que Fidel Castro o Che Guevara han dado las pautas de nuestro auténtico destino latinoamericano; pero de ninguna manera estoy dispuesto a admitir que los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad* sean respuestas inferiores, en el plano cultural, a esas respuestas políticas. (Dicho sea de paso: ¿qué pensaría de esto Fidel Castro? No creo engañarme si doy por seguro que estaría de acuerdo, como lo hubiera estado el Che) (Cortázar, "Literatura en la revolución..." 402-403).

Este fragmento se inscribía en una reivindicación de su poética neo-vanguardista como una escritura propiamente revolucionaria, y de él pueden extraerse dos conclusiones de interés. En primer lugar, el mismo nivel jerárquico atribuido a las obras literarias y a la acción política en el devenir de la sociedad, y la imposibilidad de someter las obras literarias a los criterios de la inmediatez política. En segundo lugar, el hecho paradójico de que Cortázar utilizaba la figura de Guevara precisamente para negar la subordinación de la literatura a la política ya que, efectivamente, en ambos ámbitos se llevaban a cabo operaciones análogas, pero en espacios jerárquicamente igualados y regidos por leyes diversas.

Esa era la contradictoria posición desde la que escribía Cortázar, síntoma de un momento de crisis cultural, en el que habían dejado de ser operativas las categorías con las que tradicionalmente se había sancionado la relación entre literatura y política. ¿Cómo restablecer esa relación quebrada? ¿De qué modo incidir

literariamente sobre una sociedad que, en el plano político, estaba experimentando una reordenación radical?

Cortázar se refirió a ello en su primera intervención en La Habana, en 1962. En primer lugar, advirtió contra los argumentos que postulaban la necesidad de una literatura 'comunicante', o que aspiraban a una subordinación del lenguaje literario a las exigencias de la política práctica. En segundo lugar, y directamente relacionado con lo anterior, reivindicó las competencias profesionales del escritor como el elemento que diferenciaba el discurso literario de otros tipos de discurso.

El entusiasmo y la buena voluntad no bastan por sí solos, como tampoco basta el oficio de escritor por sí solo para escribir los cuentos que fijen literariamente (es decir en la admiración colectiva, en la memoria de un pueblo) la grandeza de esta Revolución en marcha. Aquí, más que en ninguna otra parte, se requiere hoy una fusión total de esas dos fuerzas, la del hombre plenamente comprometido con su realidad nacional y mundial, y la del escritor lúcidamente seguro de su oficio ("Algunos aspectos del cuento" 383).

Así, en el momento en que, precisamente, la autonomía de la literatura comenzaba a cuestionarse, Cortázar señalaba las competencias profesionales del escritor como la clave para construir una literatura realmente revolucionaria. Reivindicaba, pues, la autonomía y especificidad de lo literario como forma de participar en la revolución. Esa conceptualización de lo literario como espacio a la vez vinculado y autónomo, pero igualado jerárquicamente a la esfera política, era la que permitía a Cortázar la utilización del Che Guevara como metáfora de su propia búsqueda literaria: los escritores debían reorganizar sus prácticas, redefinir su concepto de escritura, pero sin salir de su espacio específico de intervención, que no podía ser otro que el lenguaje literario. Por ello, la acción del escritor sobre el lenguaje debería tener las mismas características que la acción del guerrillero sobre la realidad social: violencia, destrucción del orden tradicional, experimentación con las diferentes posibilidades y construcción de órdenes alternativos, basados en parámetros nuevos.

En perfecta continuación de la metáfora, es lo que en 1968 definiría como 'ser los Che Guevara del lenguaje', trasladando al ámbito específico de la literatura la lógica de la revolución:

La novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario, sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas de la hipótesis de trabajo, la conjetura, la trama pluridimensional, la fractura del lenguaje.

[...] Estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución" ("Literatura en la revolución..." 420-22).

A pesar de su brillantez, esta metáfora resultaba cuanto menos problemática, ya que eludía un punto crucial: el hecho de que en la nueva sociedad imaginada por Guevara, la intelectualidad como colectivo específico no tenía lugar posible, y que la función profesionalizada y singular que Cortázar atribuía a los escritores debería ser realizada por otros actores sociales no especializados en la escritura. Es decir, que Cortázar elegía como metáfora de su escritura a alguien cuyas teorías negaban como posibilidad el tipo de literatura tecnificada y profesionalizada por la que él mismo abogaba.

Más todavía, pareciera que Cortázar se estuviera sirviendo de la metáfora del Che Guevara para defenderse precisamente de los efectos que el propio Guevara (y su imagen mitificada) estaban produciendo en la cultura latinoamericana. Efectivamente, la muerte de Guevara y la sacralización de su imagen contribuyó a consolidar un imaginario antiintelectual que ya se hallaba presente desde principios de los años sesenta y que criticaba la poca capacidad performativa de los intelectuales, cuyo sentido social solo podía hallarse en la distribución social del trabajo propia del capitalismo (*vid.* Gilman, *Entre la pluma...* 143-232)⁵. Frente a ese imaginario, que parecía implicar una práctica cultural no profesionalizada, indistinguible de la práctica política, Cortázar utilizaba la metáfora del Che para, postulando la existencia de espacios paralelos de intervención, defenderse de ese imaginario antiintelectual que tenía en la figura del Che a su mito principal.

El relato *Reunión*, aunque un poco anterior, constituye sin duda un ejemplo perfecto de esa contradicción, que revela las dificultades a las que se enfrentaba Cortázar para redefinir la relación entre literatura y revolución simultáneamente en términos de vinculación y autonomía. Cortázar reescribía en él algunas de las crónicas en las que Guevara había narrado los comienzos de la lucha revolucionaria, y que más tarde se recogerían en el volumen *Pasajes de la guerra revolucionaria*⁶.

Su proyecto de reescritura se basaba en dos operaciones textuales básicas. En primer lugar, en una transposición radical del estilo. Efectivamente aunque Cortázar guardaba lo esencial

5 || Sobre el imaginario antiintelectual en Cuba se puede consultar Peris Blanes: "Cuando digo futuro".

6 || Soledad Pérez-Abadín ha señalado que la escritura de *Reunión* se llevó a cabo probablemente en 1963, y por tanto los únicos textos que pudieron servir de base a su autor son aquellos que aparecieron con anterioridad a esa fecha. Específicamente, postula las siguientes crónicas como las fuentes más probables: "Una revolución que comienza", "Adquiriendo el temple", "Alegría del Pío" y "Combate en La Plata" (*Cortázar y Guevara* 42).

de los hechos y anécdotas narradas por Guevara, transformaba totalmente el código narrativo en el que estaban contados. Los textos de Guevara participaban de un código testimonial que conectaba con el imaginario antiintelectual y postulaba la posibilidad de una escritura no profesionalizada, que implícitamente despreciaba las competencias específicas del escritor. El gesto fundamental de Cortázar fue construir a partir de esas palabras un monólogo interior ficticio con la voz y la conciencia del propio Guevara, actualizando procedimientos experimentales herederos del modernismo anglosajón. No se trataba, pues, de una simple reescritura, sino de un choque entre dos formas diferentes de entender el modo en que la literatura debía narrar y participar en la revolución. Por una parte, una ideología de la escritura basada en las ideas de documentación y consignación de la realidad. Por otra, una concepción de lo literario como exploración discursiva de la subjetividad y del lenguaje con el que se representa el mundo.

En segundo lugar, Cortázar trazaba una analogía continua entre la experiencia de la guerrilla y la experiencia estética de un cuarteto de Mozart. El narrador —el propio Guevara— hallaba en la experiencia sensorial de *La caza* una metáfora perfecta de su propia actividad guerrillera y de la propia revolución. Según ella, la revolución reordenaba la sociedad al igual que la música de Mozart reordenaba las diferentes líneas melódicas y los diferentes instrumentos creando un todo coherente a partir de una gran heterogeneidad⁷. Sin embargo, como ya se ha señalado, las crónicas originales de Guevara habían presentado una concepción de la escritura, y de la cultura en general, muy diferentes a las que Cortázar proponía, en coherencia con una concepción de la sociedad en la que los intelectuales tradicionales carecerían de lugar. Efectivamente la utopía de su escritura era la de una cultura no especializada, producida por sujetos sin competencias ni habilidades diferenciales. Todo lo contrario a esa sacralización narrativa de las figuras del creador y del revolucionario a través de la metáfora musical. Así pues, de nuevo, Cortázar usaba a Guevara como metáfora de su propia creación experimental, pero para ello debía desplazar totalmente el sentido del pensamiento guevariano. Dicho de otro modo, utilizaba la metáfora Guevara para defenderse del pensamiento y la ideología cultural que había construido el propio Guevara y que habían dado alas al imaginario antiintelectual contra el que Cortázar trataba de defenderse.

A pesar de todas sus contradicciones, el trayecto entre una metáfora y otra marcaba una línea muy clara. La metáfora del

7 || "Lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart, viéndolo ordenar poco a poco esta insensatez, alzarla hasta su razón primordial que aniquila con su evidencia y su desmesura todas las prudentes razones temporales. Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres" (*Reunión* 92-93).

bebop localizaba en la materialidad de la obra artística su espacio de intervención: las dislocaciones y rupturas se localizaban en el modo de utilizar el lenguaje. Lo experimental consistía, por tanto, en una rebelión contra el orden estatuido del discurso, que se postulaba como medio de expresión de un sujeto a su vez ordenado, alienado y controlado. Otro tipo de sujeto, en proceso de liberación, necesitaba pues de otro tipo de discurso, también liberado de las cadenas de una tradición literaria que lo amordazaba. La metáfora del *bebop*, pues, daba una posición nuclear a la relación entre lenguaje, subjetividad y experiencia de la realidad.

La metáfora de Guevara abría otro haz de relaciones. Cortázar seguía estableciendo el lenguaje literario como el espacio específico de intervención y, frente a la emergencia del imaginario antiintelectual, reivindicaba las competencias profesionales del escritor como herramienta necesaria de la creatividad. La relación entre nueva subjetividad —ahora reconceptualizada a través del Hombre Nuevo guevariano— y nuevo lenguaje permanecía también intocada. Pero la analogía con Guevara permitía pensar la creatividad de otro modo: no se trataba ya de un impulso irracional, sino de un proyecto consciente de liberación colectiva. No se trataba ya de crear el lenguaje de una subjetividad en proceso de liberación, sino de proponer una herramienta para la liberación del otro. Si la herramienta de Guevara era la guerrilla y la revolución de las relaciones económicas y sociales, la herramienta de Cortázar sería la ruptura de los códigos literarios tradicionales y la construcción de códigos literarios nuevos.

El signo de toda gran creación es que nace de un escritor que de alguna manera ha roto ya esas barreras y escribe desde otras ópticas, llamando a los que por múltiples y obvias razones no han podido aún franquear la valla, incitando con las armas que le son propias a acceder a esa libertad profunda que sólo puede nacer de los más altos valores de cada individuo ("Literatura en la revolución..." 414-415).

Así pues, entre una y otra metáfora ocurría un cambio fundamental, relacionado con el paso al primer plano de la figura del lector. Efectivamente, lo que había entre una y otra imagen del proceso creativo era el paso de una concepción de la creación como efecto y testimonio de una liberación subjetiva —del autor—, a una concepción de la creación como herramienta y desencadenante de la liberación del lector. Esta, se entendía, debía ser la condición y el prolegómeno de un proceso más amplio de liberación colectiva.

3. La metáfora del *happening* y más allá

Como ha podido verse, Cortázar se resistió firmemente al discurso y al imaginario antiintelectual, y reivindicó siempre las capacidades específicas y diferenciales de la literatura como forma

de intervención política⁸. Pero a finales de los sesenta y sobre todo a principios de los setenta, su obra comenzó a reflexionar —en sus textos críticos pero también en sus narraciones— sobre la posibilidad de otro tipo de performatividad cultural, desligada del concepto de obra artística, y que abriera un espacio de indeterminación entre lo político, lo cultural y lo artístico. No era, sin duda, un propósito nuevo, ya que se trataba de una vieja aspiración de las vanguardias históricas —el dadaísmo, el surrealismo...—, pero suponía una reformulación interesante de su propia figuración de la creación y sus efectos en el receptor. Surgió así un nuevo polo metafórico, bastante diferente de los dos anteriores pero que condensaba también una concepción de la literatura y de su relación con la esfera política: el *happening*.

La idea presentaba una novedad importante frente a las anteriores metáforas: el espacio de intervención imaginado por Cortázar dejaba de ser el texto literario y sus estrategias narrativas y se localizaba en una acción extratextual. Una acción para la que, además, no hacían falta competencias específicas⁹, sino solamente la voluntad de llevarla a cabo. Todo lo contrario, pues, a la reivindicación de la habilidad profesional ("el escritor lúcidamente seguro de su oficio") que había realizado anteriormente.

Efectivamente, el nuevo cambio de rumbo suponía una crítica implícita de la autonomía literaria, y proponía la creación de un espacio unitario para el arte, la política y la vida cotidiana. Ante la crisis de la separación de esas esferas, el *happening* aparecía como metáfora de un nuevo tipo de relaciones entre todas ellas. En su texto "What happens, Minerva?" Cortázar localizaba en la práctica de los *happenings* la forma más actualizada de vanguardia y al mismo tiempo destacaba la incomprensión cultural que se cernía sobre ellos, debido al desbordamiento categorial y experiencial que implicaban. Por ello, Cortázar los representaba a través del eje metafórico del agujero, del hueco, del vacío... apuntando a la idea de una discontinuidad en la experiencia, y a un horadamiento de las relaciones establecidas entre la acción cultural, la lucha política y la experiencia vital: "un happening es por lo menos un agujero

8 || Quizás el momento más extremo de ese debate fue el desencadenado a partir del encarcelamiento del poeta Herberto Padilla, y el cruce de acusaciones entre intelectuales de izquierdas y el propio Fidel Castro. Cortázar, en un gesto insólito y muy criticado por sus compañeros, se negó a suscribir una condena explícita de las autoridades cubanas y publicó, por el contrario, un largo poema político, titulado "Policrítica a la hora de los chacales", en el que de un modo ambiguo y poético Cortázar se refería al conflicto sin tomar parte explícitamente por ninguna de las partes. Ello implicaba una apuesta decidida (aunque éticamente cuestionable, quizás) del código literario como herramienta específica y diferenciada de intervención en el debate. Ver Peris Blanes "La policrítica de Cortázar..."

9 || "Esta obra de Patterson puede ser practicada por cualquiera" (Cortázar, "What happens, Minerva?" 160)

en el presente: bastaría mirar por esos huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos" ("What happens..." 165).

En 62. *Modelo para armar* y, sobre todo, en *Libro de Manuel*, la creación de *happenings* o situaciones que podemos emparentar con ellos iba a ser uno de los ejes en torno a los que pivotaba la vida de algunos personajes. En *Libro de Manuel*, que trataba de participar activamente en el debate político del momento, los *happenings* se integraban en un conjunto más amplio de acciones (estafas a los bancos, secuestros de diplomáticos...) que exploraban las nuevas formas posibles de la acción política. En 62. *Modelo para armar*, sin embargo, la intervención de Marrast en el museo carecía de un sentido explícitamente político, y su objetivo era únicamente producir una discontinuidad en la experiencia de varios sujetos, interviniendo en su percepción de la cotidianidad. Efectivamente, se trataba de una acción carente de dimensión espectacular —y que, por ello, se diferenciaba del *happening* clásico—, que se enmarcaba en un contexto de estancamiento vital y con la que Marrast trataba de escapar a las regulaciones de una existencia tediosa, a eso que en muchos de sus textos Cortázar había definido como la Gran Costumbre¹⁰.

El esquema subyacente, pues, podría resumirse así. En primer lugar, suponía una posibilidad de salir de ese orden regularizado y estancado, un quiebre en la continuidad vital tanto de Marrast como de aquellos que se veían convocados por él¹¹. En segundo lugar, esa discontinuidad permitía la emergencia de un orden nuevo, de una dinámica regida por parámetros totalmente diferentes y, lo que es más importante, no previstos por la propia intervención. En un divertido diálogo, Marrast y Polanco lo explicaban del siguiente modo:

—(...) Pero uno desata las águilas y después es bueno fijarse dónde demonios van a parar. Una especie de responsabilidad de demiurgo, por darle un nombre.

—¿Es una especie de experimento, o qué?

—Experimento, experimento —rezongó Marrast—. Ustedes en seguida quieren certezas. Mira, no es la primera vez que suelto un águila, para seguir con el tropo, un poco por salir de la costumbre y otro poco porque la idea de desencadenar algo, cualquier cosa, me parece oscuramente necesaria.

[...] —Vos —siguió Polanco con un gesto soberbio que deslumbró a Austin—, armas motores imponderables, agitas aguas inconsútiles.

10 || "En esos días todo estaba estancado para Marrast, le costaba despegarse de cada cosa, de cada mesa de café o de cada cuadro de un museo" (62. *Modelo...* 663).

11 || "A Marrast no lo consolaba que los neuróticos anónimos hubieran encontrado un motivo para salir momentáneamente de sus propios círculos, pero haber desatado esa actividad valía como una compensación vicaria, un sentirse menos encerrado en el suyo" (62. *Modelo...* 665).

Sos un inventor de nuevas nubes, hermano, injertas la espuma propiamente en el cemento vil, llenas el universo de cosas transparentes y metafísicas.

—Para serte franco...

—Y entonces te nace la rosa verde —dijo entusiasmado Polanco—, o al revés, no te nace ninguna rosa y todo revienta, pero en cambio hay perfume y nadie comprende cómo puede haber ese perfume sin la flor (62. *Modelo...* 734).

Dos elementos hay que subrayar en ese fragmento. Por una parte, la idea matriz del desencadenamiento de una dinámica sobre la que no se tiene control y cuyos efectos perdurarían mucho más allá de que la materialidad de la acción estuviera presente ("cómo puede haber ese perfume sin la flor"). Por otra, la profunda ironía con la que Cortázar parodiaba un lenguaje grandilocuente, presentando las acciones desde un punto de vista deformado. Al mismo tiempo que hacía su propuesta, señalaba irónicamente sus límites y el carácter contingente, abierto e indeterminado de esas acciones.

Como es sabido, el *Libro de Manuel* exploraría insistentemente la veta abierta por este tipo de intervenciones y las convertiría en el centro de discusión de la Joda. Entre las acciones de 62. *Modelo para armar* y *Libro de Manuel*, mediaba además un proceso de politización explícita, ya que estas últimas tenían el objetivo declarado de concienciar directamente a los sujetos implicados sobre sus condiciones de vida en la sociedad capitalista, y sobre las relaciones de dominación y explotación que subyacían a los actos aparentemente banales de su vida cotidiana. Sin embargo, esa politicidad ya estaba implícita en las situaciones creadas en 62. *Modelo para armar*: modificar la percepción de la realidad del otro constituía, de hecho, un acto político primordial. Por ello, producir un shock perceptivo, interrumpir la continuidad de una percepción automatizada, suponía un acto político radical, desde la concepción de Cortázar¹².

La metáfora del *happening* —o de un *happening* desespectacularizado— funcionaba, además, en dos niveles simultáneos. Por una parte, se integraba en una reflexión más amplia sobre las posibilidades de la cultura y el arte para intervenir en el conflicto político a través de acciones concretas. Significaba, pues, una forma directa de intervenir en el debate sobre las posibles relaciones entre el arte y la lucha política. Pero además, la idea del *happening* metaforizaba el propio funcionamiento de la estética experimental de Cortázar, del mismo modo que anteriormente lo habían hecho la metáfora del *bebop* o la del Che Guevara. Suponía, pues, un

12 || Esa concepción era, por otra parte, bastante cercana de los desarrollos teóricos de los situacionistas y, especialmente, de las propuestas de Guy Debord: "Informe sobre la construcción de situaciones".

nuevo intento de representar de un modo desplazado el valor y la función de la creación literaria en la sociedad. Al igual que el *happening*, las técnicas experimentales de su literatura trataban de modificar la percepción de la realidad del lector a través de un shock en su experiencia de lectura que le hiciera tomar conciencia de sus automatismos perceptivos y, de ese modo, le abriera nuevas vías de comprensión del mundo.

Aunque no lo pareciera a primera vista, la metáfora del *happening* estaba pues directamente conectada con la concepción de la literatura que subyacía a la metáfora Guevara. Se trataba, en efecto, de dos formas diferentes de subrayar la centralidad del lector en el proceso creativo, y el objetivo no disimulado de transformarlo, extraerlo de su previsible alienación y ofrecerle un espacio de libertad perceptiva a través del cual pudiera iniciar un proceso de liberación subjetiva. Esa liberación subjetiva que, hacía unos años, había representado como el motor y el origen de ese lenguaje experimental al que Cortázar confiaría siempre su búsqueda estética.

Bibliografía

- Cortázar, Julio. "Reunión". *Todos los fuegos el fuego*. Buenos Aires: Suma de letras, 2001: 83-108. Edición original en Sudamericana, 1966.
- _____. "What happens Minerva?" *La vuelta al día en ochenta mundos*. Madrid: Debate, 2002. Edición original, 1968.
- _____. *Cartas Vol II. 1964-1968*. Madrid: Alfaguara, 2002.
- _____. "El perseguidor". *Obras completas 1*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 309-363. Edición original, 1959.
- _____. "Algunos aspectos del cuento". *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 370-386. Edición original, 1962.
- _____. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar". *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 399-422. Edición original, 1969.
- _____. 62. *Modelo para armar*. *Obras completas 1*. Barcelona: RBA: 629-862. Edición original, 1968.
- Debord, Guy. "Informe sobre la creación de situaciones y sobre las condiciones de organización y la acción en la tendencia situacionista actual" <<http://www.sindominio.net/ash/informe.htm>> [Consulta: 20/06/12]. Original, 1957.
- Gilman, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba". Ed. Edmundo Desnoes. *Los dispositivos en la flor. Cuba: literatura desde la revolución*. Hanover, Alemania: Ediciones del Norte, 1981: 525-532. Texto original, 1965.
- _____. *Pasajes de la guerra revolucionaria*. La Habana: Ciencias Sociales, 2002. Edición original, 1963.
- Marcuse, Herbert. *Eros y civilización*. Barcelona: Seix-Barral, 1968. Edición original, 1953.
- _____. *El hombre unidimensional. Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada*. Barcelona: Seix-Barral, 1969. Edición original, 1954.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. *Cortázar y Che Guevara*. Berna: Peter Lang, 2010.
- Peris Blanes, Jaume. "La poligráfica de Cortázar. La autonomía de la literatura ante las exigencias de la revolución". *Hesperia: Anuario de Filología Hispánica* 12, 2 (2009): 89-105.
- _____. "El perseguidor, de Cortázar. Entre la figuración de la vanguardia y la emergencia de una nueva subjetividad". *Revista de Crítica Latinoamericana* 74 (2011): 71-92.
- _____. "Cuando digo futuro. Imaginario del desarrollo, cultura y antiintelectualismo en Cuba". *La cultura en tiempos de desarrollo. Violencias, contradicciones y alternativas*. Valencia: Quaderns de Filologia, 2012: 249-284.
- Vidal, Hernán. "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda". *Ideologies and Literature* 7 (1978): 45-67.
- Roszak, Theodore. *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Kairós, 1970.

Del testimonio a la ficción en textos sobre mujeres de la guerra colombiana

Virginia Capote Díaz
Universidad de Granada
virginiacd@ugr.es

Citation recommandée : Capote Díaz, Virginia. "Del testimonio a la ficción en textos sobre mujeres de la guerra colombiana". *Les Ateliers du SAL* 1-2 (2012): 257-270.

1. Aproximación histórica. La violencia de la desmemoria

Es de sobra conocida la complejidad y crudeza de la realidad social y política en Colombia desde el inicio de su historia. Guerra, caos, muerte y desolación han colmado de dolor las vidas de los habitantes del país andino que ven sesgadas sus trayectorias vitales por la presencia amenazante y continua de un único mal que se presenta metamorfoseado en múltiples variantes: la violencia.

Esta situación ha generado un reflejo muy potente en los diferentes campos intelectuales. Así, sociólogos, periodistas y literatos han colmado páginas de relatos escabrosos en los que los muertos han sido los protagonistas. Especialistas "violentólogos" se han dedicado a la realización de estudios en los que han presentado la trágica realidad colombiana desde perspectivas y corrientes fundamentalmente empíricas. Sin embargo, esta profusión de análisis sobre la significación política y social de la violencia en Colombia corre el riesgo de resultar estéril, contraproducente e incluso desacertada si no se avanza en la creación del paradigma de significados de la nación; si esta faceta positivista que los caracteriza no da paso a los universos particulares que hay detrás de las tan impersonales cifras.

Para ofrecer una imagen de la nación que ayude a superar clisés anquilosados en el pasado y en la tradicional imagen de nación violenta, algo que, por otra parte, se convierte en esencial para la renovación de las estructuras sociológicas del país, es fundamental que se dé un paso más en los estudios sobre las repercusiones de la guerra y sus variantes.

Lo necesario, pues, para proyectar una imagen del país más variada y plural de la hasta ahora establecida, sería la creación de espacios en los que los individuos afectados por la violencia, por secuestros, asesinatos, atentados, violaciones y/o desplazamientos pudieran dar cuenta y reflejar su experiencia, su sentir, su dolor, el sentido de sus vidas tras el drama y la manera de expresar esas vivencias como particulares y únicas (Salazar, 13-14; Presentación del libro por Teresa Uribe de Hincapié).

Pretendemos acercarnos, de esta manera, al concepto de memoria¹ que tanta importancia está teniendo en los últimos años en las sociedades marcadas por conflictos políticos de difícil resolución, ya sean estos guerras entre naciones, enfrentamientos fratricidas o regímenes dictatoriales.

En este trabajo, concretamente, hacemos referencia a la memoria de mujeres que han asistido en primera persona a los episodios violentos más cruentos de la nación, y cuyas voces han sufrido un olvido injusto en los procesos de guerra y paz. Con la

1 || Hemos tomado esta idea y esta concepción de la violencia de la visión que se trata de ofrecer de esta en el número 230 de la revista *Anthropos* editada por Alberto Verón Ospina. Para más información sobre la temática ver Verón Ospina, Alberto. *Colombia: memoria y significación política de la violencia*. 2011.

escritura de sus testimonios o la presencia de su voz en textos de diversa índole han creado el instrumento perfecto para la lucha por conseguir su espacio y acabar con el silenciamiento al que estas se han visto sometidas.

2. Guerra, memoria y mujer

La historia nos muestra que en las diversas sociedades, han sido los grupos sociales desfavorecidos aquellos que de manera más evidente han sufrido las consecuencias negativas de los procesos de conflicto en cualquier nación. Entre estos grupos marginales destacan especialmente las mujeres que desde las épocas más remotas se han visto relegadas a una posición secundaria que las ha llevado a la invisibilización más absoluta en el momento de la construcción oficial del discurso histórico nacional.

Si nos referimos concretamente a la historia de la violencia colombiana observamos cómo las mujeres han tenido un papel protagonista tanto como agentes en las distintas guerras, como desde el punto de vista pasivo. Así su condición sexual las ha hecho ser víctimas de una doble violencia, la propia del conflicto armado que cualquier ciudadano colombiano sufriría y la violencia propia de la relegación a la que las estructuras falocráticas las han llevado.

La mujer ha sufrido un desplazamiento importante y se ha visto inmiscuida en el interior de una sociedad con cimientos fuertemente patriarcales en la que la construcción machista de la misma la ha relegado a escasas formas de realización personal². Sin embargo, las mujeres colombianas, a pesar de las dificultades y las trabas que se les han impuesto, han luchado para expresar su voz, su escritura y sus acciones.

Ya desde la Guerra de los Mil Días, la presencia activa de las mujeres en la Guerra Colombiana se hizo reseñable. «Las Juanas», como se les llamó a estos grupos femeninos en dicho conflicto, participaron en labores de apoyo logístico, cuidado de los enfermos, preparación de los alimentos, negociación de las armas, financiación de grupos guerrilleros y formación de células de inteligencia tales como el espionaje (Jaramillo, "La guerra de los Mil Días" 91).

En general, a pesar de las dificultades, en períodos de guerra las mujeres hacían un alto en su camino e irrumpían en el ámbito de lo público, aunque una vez concluido el conflicto, volvían a sus labores cotidianas (Velásquez Toro, 38-39).

El referente más característico en cuanto a esta cuestión que, además, se acaba convirtiendo en el gran antecedente y emblema de mujer guerrillera, lo constituye María Martínez de Nisser. Se

2 || Ver Velásquez Toro, Magdala (1989). "Condición jurídica y social de la mujer" (Tirado Mejía, 9-60).

trata de una figura relevante y de gran importancia que puede constituirse como el caso más representativo de mujer que participa del decurso oficial de la historia en el siglo XIX en Colombia, pues no solo formó parte de manera activa en la Guerra de los Supremos³, sino que desafió a las estructuras intelectuales de su tiempo escribiendo la crónica de dicha contienda a través de un diario. Así, además de por su participación activa en un mundo dominado por varones, destacó por haber llevado a cabo una escritura de sus memorias y su experiencia en la guerra desafiando, de esta manera, dos espacios eminentemente masculinos: las armas y la expresión autobiográfica.

Los grupos femeninos, generalmente, han estado excluidos de los discursos oficiales de guerra y paz en Colombia. Tanto las mujeres, por las circunstancias que acabamos de esbozar, como los grupos subalternos han plasmado por escrito sus experiencias personales como método de desahogo y liberación personal. Estos sectores sociales han encontrado en la escritura testimonial, por la flexibilidad y el carácter no-canónico de dichas manifestaciones textuales, el instrumento más eficaz para expresar sus vivencias e incorporar sus voces a los discursos históricos oficiales de la nación.

El estudio de este tipo de producción textual está encaminado en nuestro ensayo, por tanto, a analizar cómo perciben las mujeres el contexto bélico que les ha tocado afrontar, de qué manera llevan a cabo su particular lucha por la supervivencia y, en el caso de las guerrilleras y excombatientes, cómo valoran su esencia y su feminidad en la experiencia de la guerra.

3. Escritura femenina: autobiografía, reportajes, historias de vida y literatura testimonial.

Muchas son, y algunas muy controvertidas, tanto las definiciones teóricas sobre el testimonio y sus variantes como sus rasgos definitorios. A caballo entre el periodismo, la historia, la antropología y el discurso literario se trata de un género colindante con manifestaciones textuales como la biografía, la autobiografía o las "historias de vida".

Tratando de no caer aquí en definiciones puristas o demasiado exhaustivas sobre lo que un texto debe poseer para ser considerado como texto testimonial, daremos cabida en este trabajo a obras que, escritas de primera mano o no, directamente por sus protagonistas o no, presenten como eje articulador el relato, la experiencia, o la voz, de una mujer afectada por la violencia en Colombia,

3 || La guerra de los supremos, también llamada Guerra de los conventos fue un proceso histórico que tuvo lugar en Colombia en el siglo XIX, de 1839 a 1840. Se trata de la primera guerra civil que ocurre en la República Colombiana, a causa de un conflicto aislado y local, con cariz religioso, que tuvo lugar en el departamento de Nariño, ciudad de Pasto.

ya sea esta víctima desde el punto de vista de la pasividad o excombatiente. Sin embargo, debemos señalar que una gran mayoría de los textos con los que trabajamos responden al rasgo oficial primigenio que caracteriza a este género. Así estas historias marcadas por la desgracia y por las armas presentan una unión que se produce entre un sujeto oprimido, la mujer en este caso, y un intelectual. Este último, llevando a cabo un acto de solidaridad, asimila la historia personal de la protagonista que ha sido tiranizada de algún modo y le presta su ayuda y sus conocimientos con la finalidad de dar forma a sus vivencias de manera que estas puedan adquirir voz, firmeza y autoridad. La creación a la que da lugar el intermediario, actuando metonímicamente, pasaría a representar no solamente al sujeto que ha prestado sus vivencias, sino a todo su grupo social.

Si echamos un vistazo a la situación editorial y a las publicaciones de escritoras en Colombia, así como al canon oficial de autores, observamos que la presencia femenina en este caso, está en clara desventaja con respecto a la masculina. La figura eclipsante de García Márquez ha hecho que sea difícil brillar como escritor en este país, mucho más si se trata de mujeres (Osorio, 109).

A partir de los años sesenta aproximadamente, momento en el que la mujer comienza a ganar cada vez más presencia en la vida nacional, van a ir apareciendo una serie de publicaciones encaminadas a promover la inserción de dicho colectivo en los procesos históricos y a buscar el reconocimiento de sus acciones en la estructura política, social y cultural del país.

Mucho se está investigando en los foros actuales de debate sobre excombatientes que deciden escribir su historia y sobre mujeres que han formado parte de los procesos de paz. Un gran sector de la crítica contemporánea dedica sus esfuerzos a abrirles el paso a través de toda una diversidad de estudios en cuyo centro neurálgico operan los conceptos de paz, conflicto y género.

La literatura a la que hacemos frente cuando tratamos de desenterrar el corpus femenino olvidado es un tipo de discurso difuso, no siempre definido, que comparte características con el periodismo, la crónica y la ficción.

Las escritoras colombianas que tratan sobre la violencia, amoldan los testimonios a diversos formatos que modulan ligeramente el sentido de los mismos. Así, encontramos autobiografías, en las que la autora coincide con la protagonista; historias de vida o reportajes periodísticos, en los que una intelectual determinada, periodista por lo general, escribe la historia y la experiencia de una de estas víctimas; y novelas en las que el testimonio en cuestión se diluye entre las fauces de la ficción.

En este estudio trataremos de elaborar un paradigma en el que cada una de estas variantes textuales encuentre una representación.

3.1 El relato autobiográfico en la obra de María Eugenia Vásquez Perdomo

Como escribe Navia Velasco en su obra *Guerra y Paz en Colombia: las mujeres escriben*, las mujeres en Colombia se han ido haciendo progresivamente dueñas de sus propias palabras. De ofrecer a otros intelectuales sus voces, pasaron a auto-escucharse, auto-comprenderse, a describirse y finalmente, a hacer suyas sus experiencias. El resultado es la creación de textos autobiográficos, cuya denominación, por la hibridez de sus formas, oscila entre la autobiografía, las memorias y los autorretratos (55-56).

En *Mi amor, mi juez*, Mercedes Arriaga, autora de quizá la obra actual de crítica más importante sobre la autobiografía femenina, señala que "los textos autobiográficos femeninos [...] como la mayoría de estos textos, se colocan en las zonas periféricas del género [...] [Estos] casi nunca encajan en los esquemas cerrados de la autobiografía, sino que siguen y fundan esquemas de escritura diferentes" (74).

María Eugenia Vásquez Perdomo, una de las ex integrantes del M-19⁴ más famosas en el contexto sociopolítico colombiano, participa de este tipo de discurso. Además de haber publicado su propio testimonio autobiográfico en el año 2000, *Escrito para no morir. Bitácora de una militancia*, ha prestado su voz a diferentes periodistas e intelectuales que han hecho de su relato secciones imprescindibles en sus respectivos trabajos.

Militante en dicho movimiento prácticamente desde su nacimiento ha sido testigo directo de los episodios más importantes de la historia del momento. Forma parte del robo de la espada de Bolívar, la toma de la Embajada de la República Dominicana; sufre un cruel atentado que casi acaba con su vida, la de su compañero y la del emblemático militante del M-19 Antonio Navarro Wolff

4 ||En 1970 se celebran elecciones a la presidencia. A ellas se presentan Misael Pastrana Borrero y el exdictador Gustavo Rojas Pinilla, quien por su programa electoral y por su cercanía al pueblo se gana la admiración de las grandes masas. Sin embargo, a pesar de la asistencia masiva a las urnas y en contra de todo pronóstico sale victorioso el candidato perteneciente al Frente Popular, lo que enardece los ánimos del pueblo que se lanza a las calles para protestar por el fraude. El 7 de agosto de 1973 las Fuerzas Armadas aniquilan al núcleo neurálgico del Ejército de Liberación Nacional en lo que se llamó la Operación Anorí, una operación militar basada en ataques sorpresa, a modo de guerrilla (Mejía Valenzuela, 103). Este episodio y el recuerdo de lo sucedido en las elecciones entre Misael Pastrana y Rojas Pinilla generó la formación del movimiento insurgente 19 de Abril (M-19) en 1974. Dicha rebelión urbana estuvo encabezada por líderes de las guerrillas marxistas y de la ANAPO y comenzó con un hecho simbólico que pasaría a la historia: los revolucionarios tomaron de un museo la espada del Libertador Simón Bolívar bajo la consigna «Bolívar, tu espada vuelve a la lucha». El lema que los acompañó durante el levantamiento fue «Con el pueblo, con las armas, al poder». Tras su desmovilización el M-19 pasó a constituir un partido político, Alianza Democrática M-19 (AD M-19) que contó con un amplio respaldo por parte de numerosos sectores populares.

y asiste como espectadora, aunque desde Cuba, a la toma del Palacio de Justicia que marcó un antes y un después en la historia del país⁵. Le toca asumir la desaparición de la mayor parte de los líderes y compañeros que junto a ella llevaron a cabo la labor del grupo y, sobre todo, sufre ante el abandono radical de su vida personal por la guerra y lo que para ella supone posteriormente la sustitución de la clandestinidad por la incorporación a la vida civil.

Como ocurre con la mayor parte de los testimonios femeninos, de manera paralela, va narrando su recorrido en el movimiento guerrillero con su trayectoria personal como mujer, a la vez que va trazando puentes conectores entre cada uno de estos caminos. Así, nos hace partícipes de sus embarazos, de las frustraciones que le supone abandonar la causa por la crianza y las tareas del hogar; relata con fuerza los detalles de sus relaciones amorosas, sus rupturas y el desgarró que siente ante la muerte de su primer hijo, el cual le parte en dos la trayectoria. Finalmente narra su desmovilización y la llamada interior que la lleva a abandonar la militancia cuando aún no había concluido el devenir del movimiento 19 de abril.

Son, quizá, las últimas páginas, las más importantes del relato. Hasta este momento realiza una magistral narración de su vida, en la que la autobiografía, tanto por la intensidad de los sucesos contados como por la calidad y el lirismo de su prosa, adquiere tintes novelescos. Sin embargo, en este punto retoma la temática de la introducción y esboza los procesos psicológicos que la llevan a rescribirse ante la Historia.

Es la escritura la que la salva de la ruptura y el vacío que le supone no saber quién es, en qué se ha convertido tras la militancia. Cuando decide abandonar las armas y como si de un larguísimo viaje se tratara, retorna a un mundo en el que se topa frontalmente con la desaparición, con la muerte de su hijo y con la de la mayor parte de los compañeros que la acompañaron en su lucha. Con la finalidad de superar esta desazón, intenta ponerse en contacto con su pasado, viajando a las ciudades en las que habitó en su infancia y rencontrándose con amistades y familiares que pudieran ofrecer su aportación particular a su reconstrucción como persona. En este sentido el título de la autobiografía resulta especialmente revelador. *Escrito para no morir* es un homenaje

5 || El 6 de noviembre de 1985 un comando del M- 19 dio origen a un asalto a la sede del Palacio de Justicia de la plaza de Bolívar. Allí estaban reunidos los magistrados que tenían a su cargo un asunto de extradición a Estados Unidos de colombianos relacionados con el narcotráfico. El asalto fue reducido por la intervención policial. Después de más de veinticuatro horas de lucha el episodio culminó con el cruel asesinato de cincuenta y cinco personas, entre ellas once magistrados de la Corte Suprema de Justicia. Además cerca de una decena fueron desaparecidas para siempre. Nunca se supo del paradero de sus cuerpos.

a todas estas "*Sheherezades*" excombatientes que, como María Eugenia, hacen de sus textos tablas de salvación para ellas y para toda la colectividad a la que representan.

Si tuviéramos que enumerar de manera esquemática las motivaciones que esta excombatiente tuvo para llevar a cabo la escritura de su historia diríamos que el primer lugar lo ocupa una necesidad de justificación ante ella misma y ante el mundo de cuáles fueron sus motivaciones para entrar a formar parte de los grupos revolucionarios en Colombia. En segundo lugar, percibimos el deseo de aportar su experiencia a la deconstrucción de la historia oficial y la reelaboración de la misma desde un punto de vista alejado del canónico y tradicional. Por último, este texto haría posible la reconstrucción de lo que llamamos el "ser femenino" dentro de un mundo dominado por la impronta de lo masculino.

3.2 *Patria se escribe con sangre y Mujeres de fuego. Un acercamiento a las Historias de Vida*

Si nos situamos en las últimas décadas del conflicto armado colombiano podemos observar la irrupción en el panorama de un tipo de texto en el que, a la manera de los testimonios tradicionales, aparece un periodista o escritor que utiliza sus creaciones discursivas como canal para que un sujeto oprimido, de alguna manera, por la violencia exprese su experiencia

Esta variante textual que en la mayoría de las ocasiones se alza con la denominación de "historias de vida" se caracteriza, por lo general, por la expresión en pocas páginas de un episodio o aspecto concreto de la vida de un personaje o protagonista que ve la luz a través de la mediación de un periodista que se encarga de trasvasar la historia de lo oral a lo escrito (Navia Velasco, 17-18), así como ofrecer un desarrollo de la misma a través de una estructura y un formato previamente estudiados y establecidos.

Uno de los ejemplos más emblemáticos del género es *Las mujeres en la guerra*, de la periodista Patricia Lara, la cual recibe por este trabajo el Premio Planeta de Periodismo en el año de su publicación (2000). Se trata de un conjunto de pequeños relatos biográficos de diez mujeres que de una manera o de otra han sufrido la guerra y la violencia colombiana. Patricia Lara presenta una obra polifónica en la que participan personajes de ideologías contrarias, clases sociales diferentes, posiciones políticas opuestas, y realidades vitales que nada tienen que ver entre sí. Con estas diez historias, monta un rompecabezas en el que cada relato representa a cada una de las piezas que conforman el mapa social colombiano en el momento del conflicto armado.

En este estudio haremos mención, sin embargo, a la obra de Elvira Sánchez-Blake, *Patria se escribe con sangre*, y a la de Alonso Salazar *Mujeres de fuego*; y más concretamente a los apartados que, dentro de sus trabajos, dedican a la figura de María

Eugenia Vásquez. La finalidad será la de analizar de qué manera la intervención de periodistas intermediarios viene a completar los episodios que la excombatiente presenta en la autobiografía. Trataremos de observar la indagación en ciertos aspectos concretos de la vida de este personaje como ejemplificación de lo que serían las historias de vida en su conjunto.

Elvira Sánchez Blake, publica su obra en el año 2000. Se trata de un estudio en el que aparecen los testimonios de dos mujeres afectadas por la violencia colombiana, los cuales ilustran a la perfección todas y cada una de las problemáticas fundamentales que asolan a las mujeres en la vida colombiana desde la aparición de la ola de violencia en los años cincuenta hasta la actualidad.

El primero de ellos es un texto elaborado y narrado en primera persona. Tanto por su forma como por su contenido alcanzaría la denominación de "historia de vida" en el que la mediación de la periodista y la voz de la testimoniante se diluyen en una sola. Cuenta la historia de Inés, una mujer de dura infancia que sufrió en su persona la violencia desatada en los años cincuenta y que trata de luchar a lo largo de su vida contra las injusticias sociales y contra los designios de la prostitución, tan común en aquella época en vidas marcadas por la pobreza.

El segundo testimonio aparece en forma de entrevista. En esta sección Elvira Sánchez-Blake, haciendo uso en su trabajo del manuscrito original de la autobiografía que más tarde presentará María Eugenia Vásquez Perdomo, profundiza en ciertas cuestiones de la vida de la exguerrillera del M-19 que analizaremos a continuación.

Debido a que estamos tratando aquí con especial atención la figura de María Eugenia Vásquez, resulta de gran interés traer a colación el trabajo de Alonso Salazar. *Mujeres de fuego*, publicado en 1993, se convierte en un hito ya no solo en el campo de los estudios sobre testimonios femeninos sino que se erige, también, como una de las obras generales sobre el testimonio colombiano que ha contado con tan escasos ejemplos paradigmáticos. Así, como colofón a cinco historias de mujeres y titulada como "La Casa de los Fantasma", encontramos la "historia de vida" de María Eugenia Vásquez Perdomo, esta vez desde la pluma de un intelectual masculino.

Las preguntas que nos formulamos ahora son: ¿qué aportan estas historias de vida de novedoso, tanto para la propia protagonista como para los lectores, una vez construida la autobiografía de la autora?, ¿a qué contribuye la figura del intermediario? Alonso Salazar⁶ consigue en su "historia de vida" que la protagonista abandone los diques emocionales que esta se impone en la escritura de su autobiografía, en la que nos encontramos con un lenguaje siempre intenso pero, en algunos casos, contenido.

6 || Publica su obra siete años antes de que aparezca *Escrito para no morir*.

Así, elabora un texto en el que la línea cronológica de los hechos desaparece en favor de una mayor intensidad en la expresión de los sentimientos, de los acontecimientos y, sobre todo, de la sexualidad, la cual ofrece sin tapujos. El lenguaje literario que domina en la autobiografía da paso a un lenguaje más coloquial y a una exposición de los hechos en la que, en ocasiones, se abandona la tendencia de lo políticamente correcto.

El relato de Alonso Salazar y la autobiografía de María Eugenia Vásquez difieren en ciertos momentos, como hemos señalado, en la intensidad, en el tono del lenguaje y en la presentación cronológica de los hechos, pero ambos mantienen una misma línea discursiva. Sánchez-Blake, sin embargo, trata de obtener las características femeninas de esta experiencia vital, es decir, las particularidades que, como mujer, ha tenido su paso por la militancia. De esta manera, ahonda en los conflictos de la feminidad en la guerra; la compatibilidad entre la maternidad, las relaciones de pareja y la causa revolucionaria; o las dificultades fisiológicas (menstruación y embarazo), a las que tienen que enfrentarse las guerrilleras en un mundo construido por y para las necesidades masculinas. Consigue, así, la elaboración de un testimonio en el que el reverso femenino de la guerra constituye el elemento predominante.

La conclusión a la que llegamos a través de este análisis es al hecho de que los mediadores, a pesar de no llevar a cabo la labor del "intelectual" tradicional, cuentan con la posibilidad de trazar un enfoque determinado de la historia que se está contando. El resultado de la creación textual es, por tanto, la experiencia de dos sujetos y la visión fusionada de dos experiencias vitales y ópticas diferentes ante una misma realidad.

Tanto en las autobiografías o en los testimonios de primera mano, como en los textos en los que aparece una figura mediadora, vemos cómo se desprende una retórica específica y propia de este tipo de discurso.

En los testimonios femeninos se explicitan de forma paralela los motivos para ingresar en los movimientos revolucionarios, la justificación de sus acciones ante el mundo, la situación económica, la reflexión sobre la familia y los amores que las han marcado, así como, sin excepción, los problemas relacionados con la sensibilidad maternal de las guerrilleras. Se trata de un narrar simultáneo y complejo que engloba en un todo la faceta más sentimental y los procesos históricos y políticos por los que atraviesa la ex-combatiente. Se crea un lenguaje cargado de un lirismo mucho más patente, algo que depende tanto de los protagonistas como de los mediadores que enfocan el texto final. Todo este proceso

lleva al resultado del nacimiento de una retórica de la feminidad que se hace visible a través de este tipo de discurso⁷.

3.3 El testimonio en su vertiente ficcional

A partir del último tercio del siglo XX van apareciendo de manera progresiva una serie de novelas encaminadas a cumplir a través del formato de la ficción, la misma labor que en este contexto venía cumpliendo el testimonio. Es así como narrativas mixtas, donde una delgada línea separa lo histórico de lo literario, comienzan a proliferar en el mercado editorial con la finalidad de llevar a cabo una resemantización y reconstrucción de la historia de la nación, concretamente, desde el lado femenino de la misma.

Autoras como Laura Restrepo, Patricia Lara, Silvia Galvis, Elvira Sánchez Blake, Ana María Jaramillo dan lugar con sus creaciones a un proceso de reconstrucción de un sector social que hasta ahora había sido invisibilizado: la figura de la mujer en la violencia colombiana.

Lucía Ortiz, una de las estudiosas sobre literatura colombiana que más ha aportado con sus investigaciones al campo de los estudios sobre mujeres y sobre la narrativa testimonial en Colombia, indica en su ensayo "La subversión del discurso histórico oficial en Olga Behar, Ana María Jaramillo y Mery Daza Orozco" que la novela femenina del siglo XX ha demostrado su gran interés por reevaluar la historia, motivada por la desilusión que genera la reconstrucción del devenir nacional por parte del discurso oficial (186-187).

Aquí traeremos a colación la figura de Mary Daza Orozco, por la importancia y la originalidad de su obra y, sin embargo, la escasa resonancia que ha tenido en los estudios literarios sobre la cuestión. Se trata de una escritora que cumple las características de nuestra investigación por dar a luz un tipo de narrativa que combina en sus formas el periodismo y la ficción. Periodista de formación, es la autora de la novela corta titulada *iLos muertos no se cuentan así!*, ganadora de numerosos premios y objeto de nueve ediciones tras su publicación primigenia.

Esta novela mixta narra la historia de la violencia en Colombia, concretamente las consecuencias de las represalias tomadas contra los sindicalistas de las bananeras del golfo de Urabá y lo que ella llamará *Nuevas Fuerzas*, como pseudónimo de lo que fue la Unión Patriótica a través del prisma de la vivencia concreta de Oceana Crayón.

La obra, dividida en tres partes, se encarga de reflejar la dramática historia de una joven maestra barranquillera que vive y asiste a las más brutales manifestaciones de la violencia. La primera sección

7 || Si prestamos atención a testimonios masculinos, observamos un lenguaje mucho más plano, más lineal y carente de expresividad que se reduce, en la mayoría de las ocasiones, a la mera narración de los hechos.

relata las vivencias llevadas a cabo por un grupo de personas que siguen los rastros de los cuerpos de sus familiares desaparecidos. De esta manera, el relato se abre a los pies del río San Jorge con la espera clandestina de este grupo que, tras el rumor de que los muertos por la violencia son arrojados al río, aguardan que este los devuelva. Es así como Oceana, apenas consciente de estar embarazada, confirma la cruda realidad al encontrar uno de los brazos de su marido desaparecido hacía veinticinco días, al que reconoce a través de la alianza de matrimonio. Este no es sino el comienzo de la brutal carga de violencia tanto física como mental que le espera a la protagonista.

La importancia de la obra recae fundamentalmente en que el relato que presenta la lleva a convertirse en una de las novelas en donde de manera más desgarradora, aparece la violencia que las mujeres han tenido que soportar en Colombia. Asimismo se refleja el objeto de nuestro análisis, es decir, la necesidad, terapéutica o no, de contar la historia y de ser escrita por parte de un intelectual que ayuda a que un ser atropellado por la violencia encuentre algún tipo de desahogo. Este hecho aparece explícito en la obra con una suerte de marco que la envuelve, por medio del prólogo y de las últimas páginas, que hacen mención explícita al proceso de elaboración de la misma. Todo ello nos lleva a denominarla como novela testimonial, pues la autora lleva a cabo una fusión entre la historia real de Oceana Cayón y el personaje de ficción que aparece en ella.

Esta narrativa se engloba dentro del discurso de la posmodernidad literaria al cuestionar los principios básicos en los que se había fundamentado la teoría moderna. Así, propone un tipo de discurso deconstructivo y trasgresor que tiene la finalidad esencial de subvertir la significación de la mujer y su relación con la historia. Se trata de romper radicalmente con el punto de vista oficial, canónico y hegemónico, y articular un conjunto de voces alternativas que rescriban la situación de la mujer en el devenir nacional colombiano y contribuyan a la perpetuación y a la resignificación de su memoria en relación con la historia.

4. Consideraciones finales

¿Qué sentido tienen entonces estos textos, teniendo en cuenta la realidad que acabamos de esbozar? Para los sujetos femeninos que han sufrido procesos de desmontaje de sus referentes de género, abruptos, traumáticos y silenciados, la escritura de sus "historias de vida", así como la exposición de las mismas a otro sujeto, tienen el sentido esencial de llevar a cabo una resignificación y revalidación de sus identidades. A través de los textos se consigue, por una parte, la inclusión de las experiencias vitales dentro del marco oficial de la historia, lo que les permite, en la mayoría de los casos, recuperar el sentido de sus actos como agentes sociales en el

devenir revolucionario en Colombia, y en segundo lugar, el camino para la cicatrización de las heridas que tantas luchas, muertes, torturas, asesinatos y sacrificios hayan podido dejar en sus almas (Londoño y Nieto, 211).

Las mujeres colombianas afectadas por la violencia tienen la necesidad de reescribirse ante el mundo, buscar su identidad y ofrecer su experiencia para una reconstrucción histórica nacional diferente y alternativa.

Asistimos, de esta manera, a un proceso de solidaridad en los estudios culturales colombianos, desde este punto de vista, pues no solo las mujeres que han tenido experiencias traumáticas son las únicas que deciden reflejar por escrito sus vivencias, sino que periodistas, escritores e intelectuales aprovechan sus dotes literarias para dar paso en sus obras a estas historias injustamente acalladas. Pero no solo esto, sino que también dentro del mundo de la crítica son en su mayoría mujeres las que evalúan estas obras. Así se crea un ciclo que tiene como finalidad fundamental rescatar a la mujer de los estrechos diques a los que se ha visto sometida, redibujar su figura en relación con su historia y, por último, hacer un homenaje a todas aquellas a las que la violencia en Colombia ha golpeado de manera especial. A través de su expresión y sus escritura, aportan su grano de arena para la representación de un país que camina para rescatar a sus mujeres de la violencia de la desmemoria.

Bibliografía

- Arriaga Florez, Mercedes. *Mi amor, mi juez: Alteridad autobiográfica femenina*. Barcelona: Anthropos, 2001.
- Daza Orozco, Mary. *¡Los muertos no se cuentan así!* Valledupar – Cesar: Oceana Editores, 1991.
- Jaramillo, Carlos Eduardo. "La guerra de los Mil Días. 1899 - 1902". *Nueva historia de Colombia*. Ed. Tirado Mejía et al. Bogotá: Planeta, 1989.
- Lara, Patricia. *Las mujeres en la guerra*. Bogotá: Planeta, 2000.
- Londoño, Luisa María y Yoana Fernanda Nieto. *Mujeres no contadas. Procesos de desmovilización y retorno a la vida civil de mujeres excombatientes en Colombia 1990 - 2003*. Medellín: La Carreta Social Editores, 2006.
- Mejía Valenzuela, Luis Alfonso. *Una guerra inútil, costosa y sin gloria. La endemia de la sedición en Colombia*. Santafé de Bogotá: Tercer Mundo editores, 1998.
- Navia Velasco, C. *Guerras y Paz en Colombia: Las mujeres escriben*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- Ortiz, Lucía. "La subversión del discurso histórico oficial en Olga Behar, Ana María Jaramillo y Mery Daza Orozco". *Literatura y diferencia. Escritoras colombianas del siglo XX*. Eds. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio de Negret y Ángela Inés Robledo, Eds. Santafé de Bogotá: Universidad de Antioquia, 2, 1995, 185-208.
- Osorio, Óscar. *Violencia y marginalidad en la literatura hispanoamericana*. Cali: Universidad del Valle, 2005.
- Salazar, Alonso. *Mujeres de fuego*. Medellín: Corporación Región, 1993.
- Sánchez-Blake, Elvira. *Patria se escribe con sangre*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- Tirado Mejía, Álvaro, Jorge Orlando Melo, Jesús Antonio Bejarano (Ed). *Nueva historia de Colombia*. Bogotá: Planeta, 1989.
- Vásquez Perdomo, María Eugenia. *Escrito para no morir. Bitácora de una militancia*. Bogotá: Intermedio, 2000.
- Velásquez Toro, M. "Condición jurídica y social de la mujer". *Nueva historia de Colombia*. Ed. Tirado Mejía et al. Bogotá: Planeta, 1989.
- Verón Ospina, Alberto (Ed.). *Anthropos 230, Colombia: memoria y significación política de la violencia*. Enero-marzo (2011).

Las reglas del juego: teoría y práctica del juego en literatura

Lidia Morales Benito
Universidad de Salamanca
lidiamb@usal.es

El arte opera siempre como un juego que se da a sí mismo sus leyes, se pone sus obstáculos, para después irlos venciendo

Reyes, *La experiencia literaria y otros ensayos* (159)

1. El impulso limitado

Roger Caillois, en su obra *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige*, diferencia entre *paidia* —el juego entendido como imaginación libre— y *ludus* —el impulso lúdico limitado por una serie de instrucciones y normas de actuación—. El sociólogo francés divide el *ludus* en dos subcategorías: por un lado estarían los *juegos de ficción* o de *rol* y, por otro, aquellas actividades restringidas por reglas estrictas e inalterables. Trece años después de la publicación de *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige*, Winnicott retoma las dos categorías de esta clasificación, acuñando los términos de *play* y de *game* respectivamente. En esta misma línea, Wilson integra todo juego literario a la cualidad de *game*, por estar este normalizado y reglado:

In this sense, literary texts are taken to be games because they follow from certain assumptions (which, with more or less precision, one may call "rules" or "axioms") that are not necessarily those of the world outside the text. The assumptions of a fictional, or "possible," world may be said to correspond to those of a game in that they restrict what may happen, delimit action, and make certain other things (character, incident, description, events, and existents) possible with a high disregard for what may be the case outside the text. Perhaps more exactly, text-specific assumptions are conventions that may be said to equal the rules of a game (Wilson, *In Palamedes' shadow* 14).

Por lo tanto, según Wilson, la restricción de la *paidia* por reglas o axiomas confiere carácter de *ludus* a la narración lúdica. En cambio, en ningún caso se trataría de un *game* excesivamente estricto pues, en literatura, el juego contaría con unas normas imprecisas, variables y de difícil formulación, por oposición a las reglas de la actividad lúdica tradicional: limitadas, precisas y de fácil formulación (Wilson, "Three Prolusions" 80). Así, aunque el crítico canadiense adscriba el juego literario a la categoría de *game*, parece que su definición es más propia del *play*. Es cierto que la atracción de la actividad lúdica no viene siempre delimitada por leyes infranqueables y preestablecidas; no obstante, el juego necesita instrucciones para constituirse a sí mismo. Con este fin, el autor deberá pactar unas reglas de juego, ya sea como pautas previas a su escritura y, por lo tanto, a la lectura de los participantes, o como normas que los jugadores, con la asimilación del texto, irán deduciendo y aceptando.

Buen ejemplo de instrucciones previas a la actividad lectora es el prefacio de *Rayuela* de Julio Cortázar, quien propone dos posibles procedimientos, el lineal y el lúdico:

El primero se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue. El segundo se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo (3).

Antes de iniciar la lectura de *Rayuela*, el jugador deberá aceptar una de las dos propuestas y, si desea lanzarse a una aventura lúdica, se verá obligado a dejarse conducir por la secuencia de capítulos preestablecida por el autor. En esta misma línea, el escritor Daniel Pennac publica en 1992 un ensayo titulado *Comme un roman* en el que propone los derechos del lector a modo de decálogo:

1. Le droit de ne pas lire.
2. Le droit de sauter des pages.
3. Le droit de ne pas finir un livre.
4. Le droit de relire.
5. Le droit de lire n'importe quoi.
6. Le droit au bovarysme. (Maladie textuellement transmissible)¹
7. Le droit de lire n'importe où.
8. Le droit de grappiller.
9. Le droit de lire à haute voix.
10. Le droit de nous taire (145).

Con esta lista, Pennac se propone invitar al lector a acercarse a la obra literaria de una forma lúdica, diferente a la lectura lineal convencional.

Por el contrario, los escritores del OuLiPo se imponen restricciones previas a la elaboración de sus textos, pero no entregan al lector las instrucciones del juego; este deberá deducirlas a medida que se va desarrollando el relato. Georges Perec, por ejemplo, publica en 1969 *La Disparition*, una novela escrita en su totalidad sin emplear la letra e, la vocal más utilizada en francés. En el caso de dicha obra, su autor no especifica a modo de prólogo que la desaparición —o el *secuestro*, como se ha titulado la traducción al español— es puramente formal, y será el lector quien deberá percatarse de la regla aplicada.

1 || Describe esta pauta de lectura como el derecho a la "satisfaction immédiate et exclusive de nos *sensations* : l'imagination enfle, les nerfs vibrent, le cœur s'emballe, l'adrénaline gicle, l'identification opère tous azimuts, et le cerveau prend (momentanément) les vessies du quotidien pour les lanternes du romanesque..." (163).

Acerca del papel de las instrucciones en el texto literario, Reyes señala lo siguiente²:

Lo que al poeta importa es evitar que el espíritu ceda a su declinación natural, a su pureza cósmica, la cual pronto lo llevaría a las vaguedades más nauseabundas y al vacío más insípido. El arte poética no es un juego de espuela y freno parecido a la equitación, sino que es un jugar todavía más sutil porque es un jugar con fuego. Y el fuego entregado a sí mismo, ya se sabe, sólo consume. En cambio, el fuego con espuela y freno es motor de civilizaciones. De igual modo, dicen los biólogos, las hormonas retardatarias, los frenos, determinan la homificación del hombre, impidiendo que su cráneo se desboque hasta desarrollarse en el hocico animal. Al poeta no puede serle por eso indiferente el elemento formal: en la religión, el rito; en la idea, la palabra; en el arte, la línea; en el alma, el cuerpo (Reyes, *La experiencia literaria y otros ensayos* 161).

Según el escritor mexicano, el hombre debe frenar su *declinación natural* a través de la combinación formal con el fin de alcanzar la sutileza del ingenio. Del mismo modo, Valenzuela recuerda la necesidad de acotar las *sendas* para que los caminos puedan *bifurcarse* y ofrecer posibles y misteriosos itinerarios: "La imaginación entonces se adueña de la letra y nos lleva por impensadas sendas. Muy acotadas sí, las sendas, pero llenas de bifurcaciones secretas e inefables que los lectores, esos cómplices, esos compañeros de ruta de la secta, suelen descubrir y frecuentar" (Valenzuela).

2. El jugador tramposo

Johan Huizinga estudia en su obra *Homo Ludens* la naturaleza del juego como elemento sociológico. Plantea, por lo tanto, la idea de regla en la actividad lúdica pero también de transgresión de esa regla:

El jugador que infringe las reglas de juego o se sustrae a ellas es un "aguafiestas" (*Spielverderber*: 'estropeajuegos'). El aguafiestas es cosa muy distinta que el jugador tramposo. Éste hace como que juega y reconoce, por lo menos en apariencia, el círculo mágico del juego. Los compañeros de juego le perdonan antes su pecado que al aguafiestas, porque éste les deshace su mundo. Al sustraerse al juego revela la relatividad y fragilidad del mundo lúdico en el que se había encerrado con otros por un tiempo. Arrebató al juego la ilusión, la *inlusio* (24).

Así, esas reglas son quebrantadas por el participante "tramposo" que, conociendo el listado de pautas, desea retarlas y desarrollar determinadas habilidades con el fin de infringirlas. El tramposo es, por lo tanto, un jugador astuto que, sin profanar el *mundo mágico*

2 || Como puede observarse en la cita, Reyes se refiere al *poeta* en tanto que 'creador' del ejercicio literario, y no como 'escritor lírico'.

en el que están sumidos los demás individuos, desafía las leyes preestablecidas. De este modo, la trampa puede considerarse como una excepción a la regla, como una acción propia del contrincante sagaz y, en literatura, nunca podrá darse sin una dosis importante de ingenio. Ya en 1911, Jarry describía la ruptura de códigos como un monstruo que "eyacula imprevisiblemente contra las fronteras del universo": "Dans le palais scellé hérissant seul la polissure morte, moderne déluge de la Seine universelle, la bête imprévue *Clinamen* éjacule aux parois de son univers" (Jarry 68). El *clinamen*, noción epicuriana retomada por Tito Lucrecio Caro en *De natura rerum*, hace referencia a la desviación espontánea de los átomos en la caída libre³, idea que importa Jarry como metáfora de la espontaneidad y liberación del tramposo. Los escritores del OuLiPo aprovechan la gran influencia que sobre ellos ejerció Jarry y reutilizan el apelativo de *clinamen* para excusar la trampa en el juego literario. Paul Braffort, en un estudio centrado en la obra de Perec, comenta la naturaleza de esas "pequeñas desviaciones":

[...] Pour Perec, le *clinamen* intervient surtout comme "mode d'emploi complémentaire" à la mise en œuvre des contraintes oulipiennes : il s'agit de ménager, dans le rigoureux corset de ces contraintes, des relâchements, des exceptions, de menues déviations au strict jeu des règles, introduisant ainsi dans un mécanisme soigneusement monté, une nouvelle forme de jeu (Braffort).

Siguiendo la idea de "modo de empleo complementario" de Perec, la escritora Isabel Castaño ha compuesto una obra formada por veintidós tautogramas⁴, en la que se permite a sí misma una trampa, tan ingeniosa como excepcional dentro del contexto del libro: si, respetando el orden del abecedario, todos los relatos están compuestos por palabras que empiezan por la letra correspondiente, llegados los ejercicios literarios de la *j* y de la *z*, Castaño se traslada de la grafía a la fonética con el fin de componer tautogramas fónicos:

- Zenobia, cielito, ¿cenamos centollo?
- ¿Centollo?, cena cecina, Cesáreo.
- Zenobia, Zenobita -zureó, -cenemos civilizadamente.
- ¿Civiliz...? Cesáreo Centeno, celador cesado. ¡Zascandil! ¡Zampabollos! ¡Zángano!
- ¿Zascandil?- ¡Zas! (zarpazo)
- ¿Zampabollos?- ¡Zis, Zas! (zurriagazos)

3 || Karl Marx retoma en su obra las palabras de Epicuro con el fin de explicar la posibilidad de "desviación" de los cuerpos: "Epicuro admite un triple movimiento de los átomos en el vacío. El primero es la caída en línea recta; el segundo se produce porque el átomo se desvía de la línea recta, y el tercero se debe al rechazo de numerosos átomos" (Marx, 25).

4 || El "tautograma" es el ejercicio retórico que consiste en producir un texto en el que cada una de las palabras que lo componen empiecen por la misma grafía.

- ¿Zángano?- ¡Zaca, Zaca! (zarpazos).
- Cenaré centollo ¡Zas!, cigalas ¡Zaca!, zarzuela ¡Zis, Zas!, cervezas ¡Zaca, Zaca! ¡Zorra! (Castaño, 90).

Sobre la idea de trampa, Nogueroles describe al escritor Óscar de la Borbolla con las siguientes palabras:

Indiscutible conocedor del lenguaje, el autor mexicano escribe cinco minificciones basadas en las vocales del alfabeto en un desafío claramente heredero del monovocalismo grecolatino, que sólo se "muestra tramposo" en el caso de la *u* (Nogueroles, 18).

Si este autor compone cuatro escritos en los que figura única y exclusivamente una vocal por texto, el ejercicio de la *u* sugerirá una historia por insinuación fónica, aunque sus palabras no tengan significado semántico:

[...] Pupu Duc, un sultún mu crul, un furúndulu du Luzbul, fundú su brutul club cun un grupúsculu du brujus du truculuntus trucus cun sustu vudú. Muchus uñus ul publu sufrú pústulus, sudú jugus púrpuru, tuvú tumurus du pus, susurrú suruncur, su humbru, su murtu, su cruz [...] (Borbolla, 17).

Al igual que el autor-jugador, el lector que participa en este tipo de actividades lúdicas también podría ser calificado de "aguafiestas" o de "tramposo" según su actitud frente a las reglas impuestas por el escritor. Por volver al ejemplo de las instrucciones planteadas por Cortázar en *Rayuela*, podría decirse que el participante que coarta el mundo ficticio del juego no es sino el lector que se burla de la propuesta del narrador argentino y no solo recorre el libro a su antojo, sino que se limita a ignorar el juego. Por el contrario, el jugador tramposo acepta y colabora para la creación de una nueva realidad imponiéndose a sí mismo unas reglas derivadas de las ya propuestas por Cortázar. De este modo, podrá leer los capítulos salteados en sentido inverso al marcado por su autor, o deleitarse combinando de otra manera la lectura lineal con la sugerencia del escritor.

En definitiva, el tramposo, por ser considerado un jugador perspicaz que no limita el fluir de la realidad literaria, está presente en gran medida en las obras lúdicas.

3. Transmisión del juego literario

Wilson, en su obra cumbre *In Palamedes' shadow*, resalta la naturaleza sorprendente del juego, cuya estructura y reglas son creadas por un solo hombre o por una comunidad determinada de seres humanos y transmitidas a otras comunidades, culturas e incluso civilizaciones. Es decir, una comunidad de individuos —o un único sujeto— establece condiciones, material e instrucciones para una determinada actividad; el conjunto de esas reglas será transmitido

a miembros ajenos a su creación e, incluso, pertenecientes a otras culturas y generaciones. En literatura, existe una gran variedad de juegos, algunos pautados por normas más estrictas y otros, con mayor flexibilidad pero, en cualquier caso, todos ellos serán susceptibles de ser transmitidos a otros colectivos.

Una leve reglamentación sería la de la jitanjáfora, texto cuyo único molde es la sugestión de ideas por medio de un lenguaje inventado. Un ejemplo claro se encuentra en el *glígllico*, idioma ideado por el personaje de La Maga en la obra *Rayuela* de Cortázar. Este lenguaje ficticio cuenta con su mayor producción en el capítulo 68, cuyo comienzo es el siguiente: "Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes" (316). En esta misma línea, Reyes reflexiona sobre las jitanjáforas infantiles: "los niños buscan palabras mágicas contra el mundo de los adultos o de los hermanos mayores para expresar la cólera y la impotencia" (Reyes, *El libro de las jitanjáforas* 27). Por lo tanto, la creación de este tipo de vocablos puede estudiarse como ejercicio lúdico de lenguaje para insultar y cerrar las fronteras a los adversarios. La lengua constituida solo se cederá a miembros del mismo equipo (otros niños) con quienes harán fuerza para protegerse de los mayores. Esta actividad creativa transporta a sus participantes a la realidad nueva tantas veces mencionada en este artículo. Ejemplo de ello son las jitanjáforas legendarias como *hocus pocus* o *abracadabra* que, simplemente al ser pronunciadas, transportan al jugador al mundo mágico en el que todo es posible.

Esta clase de juegos de lenguaje ha tenido un gran protagonismo en la poesía musical. Concretamente en el jazz, se ha denominado *scat* a la creación de sílabas sin sentido aparente que, si bien no sugieren una semántica evidente, funcionan transformando la voz en un instrumento musical a la vez que poético. Se ha reconocido a Louis Armstrong como el divulgador primordial de este arte, principalmente con la canción "Heebie Jeebies":

Scat, skeet, skee, do doodle do,
Skeet, skuld, skoot, do doodle do,
Skoodulah ball, be-duh-be-dee zoot zoot zu,
Skwadab, ah skwazap, skwazeh, I said skweedle-dee-do,
Be-be-be-deep, boddle-ee baloot-a da bah bah baba hah-duh-jop,
Ah, skoojle-itle skoodle-ee do, just skoojud-eet skoodle-ee do,
Ah, skoojle-it skoodle-ee do, ohh skweedle-ee,
Dee dee dis skwad da-be-da-ba,
Skoojle-itle skoodle-ee do, yeah skoojle-it skoodle-dee do,
Oh skoojle-it scat scat sba-de-be-da,
Scat skoojun-it skoodle-ee do
(Armstrong, transcripción de la [Library of Congress](#)).

No obstante, dicho esto es necesario señalar la importancia de la transmisión de juegos literarios mucho más reglados. En teatro,

las unidades aristotélicas de espacio —un solo lugar—, tiempo — un solo día— y acción —un único suceso—⁵ fueron impuestas como marcos en los que debía articularse la obra. También en lo que al género teatral se refiere, no se pueden olvidar los espectáculos de improvisación: el público escribe una serie de etiquetas en papelitos que el árbitro echará a suertes, siendo estos los títulos de aquello que deberán representar los actores en el tiempo concedido por el mediador. Además de sortear los temas, este último tendrá que dar la instrucción correspondiente a cada actuación: participación de uno o varios jugadores, tiempo de la improvisación —suelen durar entre treinta segundos y ocho minutos— y tipo de categoría —libre; o bien cantada, en verso, mímica, con algún accesorio, al estilo de algún gran escritor o movimiento artístico...—. Por lo tanto, este género se propone desplegar el ingenio a través de una serie de pautas y restricciones. Las instrucciones teatrales se transmiten de una escuela dramática a otra, de unos actores a otros como reglas de un mismo juego.

En esta misma línea, los miembros del OuLiPo establecen unas normas de escritura que cualquier autor podrá aplicar a su proceso de creación, pues las partidas del juego no serán sino infinitas. Ejemplo de ello es la restricción llamada S+7, creada por Jean Lescure y planteada el 13 de febrero de 1961 en una de sus primeras reuniones. Esta técnica consiste en elegir un texto literario conocido y sustituir cada uno de sus sustantivos (S) por el séptimo (+7) que se encuentre en las entradas sucesivas del diccionario. Como juego oulipiano, tuvo muchas repercusiones entre sus miembros, y así se dieron manifestaciones del ejercicio lingüístico y variantes como la de Harry Mathews (verbos y sustantivos + 7): "To beckon or not to beckon: that is the quinsy" como variación al tema de Shakespeare "To be or not to be: that is the question" (Brotchie, *OuLiPo Compendium* 111); o la versión de Queneau de "La cigale et la fourmi", fábula de La Fontaine⁶:

5 || Según Javier Gomá, aunque se hable de "las tres unidades aristotélicas", el escritor griego solamente estableció la *unidad de acción*, las otras dos fueron añadidas en el siglo XVI: "*La Poética* sólo prescribe la unidad de acción. La de tiempo (24 horas como máximo) fue establecida por Agnolo Segni (1549) [...] La de espacio surgió como consecuencia de la del tiempo, fue definida por V. Maggi en 1550. Ludovico Castelvetro reunió las tres y les dio forma definitiva, proponiéndolas como reglas inviolables" (Gomá, 196).

6 || "La cigale et la fourmi", fábula de La Fontaine:

La cigale, ayant chanté
Tout l'été,
Se trouva fort dépourvue
Quand la bise fut venue.
Pas un seul petit morceau
De mouche ou de vermisseau
Elle alla crier famine
Chez la fourmi sa voisine,
La priant de lui prêter

La cimaise et la fraction

La cimaise ayant chaponné tout l'éternueur
se tuba fort dépurative quand la bixacée fut verdie :
pas un sexué pétrographique morio de mouffette ou de verrat.
Elle alla crocher frange
Chez la fraction sa volcanique
La processionnant de lui primer
Quelque gramen pour succomber
Jusqu'à la salanque nucléaire.
"Je vous peinerai, lui discorda-t-elle,
avant l'apanage, folâtrerie d'Annamite ! interlocutoire et priodonte."
La fraction n'est pas prévisible :
c'est là son moléculaire défi.
"Que ferriez-vous au tendon cher ?
discorda-t-elle à cette énarthrose.
- Nuncupation et joyau à tout vendeur,
Je chaponnais, ne vous déploie.
- Vous chaponniez ? J'en suis fort alarmante.
Eh bien ! débagoulez maintenant"

(Queneau, 152)

En definitiva, queda demostrada la agilidad con la que se transmiten los juegos literarios, creados por una o varias personas, en el seno de las diferentes comunidades de individuos. Asimismo, la obra lúdica de un escritor contará siempre con lecturas y jugadas diferentes dependiendo de quién sea el lector. Incluso, un mismo jugador puede acercarse al texto de distinta manera según el momento o las circunstancias en las que se encuentre; lo extraño es realizar dos lecturas idénticas de una misma obra.

Quelque grain pour subsister
Jusqu'à la saison nouvelle
"Je vous paierai, lui dit-elle,
Avant l'oût, foi d'animal,
Intérêt et principal."
La fourmi n'est pas prêteuse ;
C'est là son moindre défaut.
"Que faisiez-vous au temps chaud ?
Dit-elle à cette emprunteuse.
- Nuit et jour à tout venant
- Je chantais, ne vous déplaie.
- Vous chantiez ? j'en suis fort aise.
- Eh bien : dansez maintenant" (La Fontaine, 11-12).

Bibliografía

- Armstrong, Louis. "Heebie Jeebies". Transcrita en *Library of Congress*. URL: <http://www.doctorjazz.co.uk/locspeech2.html> (consultado el 11/02/12).
- Borbolla, Óscar de la. *Las vocales malditas*. México DF: Nueva Imagen, 2003. URL: <http://www.scribd.com/doc/52993969/oscar-de-la-borbolla-las-vocales-malditas> (consultado el 10/02/12).
- Braffort, Paul. "OuLiPo et 'Pataphysique". *Les Arts et les Lettres* (2002). URL: http://www.paulbraffort.net/litterature/pataphysique/oulipo_pata.html (consultado el 10/02/12).
- Brotchie, Alastair y Harry Mathews. *OuLiPo Compendium*. Londres: Atlas Press, 2005.
- Caillois, Roger. *Les jeux et les hommes: Le masque et le vertige*. Paris: Gallimard, 1967.
- Castaño, Isabel. *22 granos de arroz*. Rodasviejas: Vacas y Castaño, 2012.
- Cortázar, Julio. *Rayuela*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Gomá, Javier. *Imitación y experiencia*. Barcelona: Biblioteca de bolsillo, 2005. URL: http://books.google.es/books?id=Q2QPpga-6cC&pg=PA196&lpg=PA196&dq=Garc%C3%ADa+Yebra+1550+maggis&source=bl&ots=Tg6D8ILs3A&sig=ksiU_gK3FYg2zoOdkDqrkIUUm48Q&hl=es&sa=X&ei=aH42T6K8FabX0QW5_9HCAG&sqi=2&ved=0CC0Q6AEwAg#v=onepage&q=fue%20establecida%20por%20Agnolo%20&f=false (consultado el 10/02/2012).
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid: Alianza, 1987.
- Jarry, Alfred. *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Paris: Eugène Fasquelle, 1911.
- La Fontaine, Jean de. *Fables (1668-1694)*. Éditions du groupe Ebooks, 2003. URL: <http://es.scribd.com/doc/2332843/3/La-Cigale-et-la-Fourmi> (consultado el 08/03/12).
- Lucrecio, Tito. *De la naturaleza de las cosas (De natura rerum)*. Baruta: Equinoccio-Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1982.
- Marx, Karl. *Diferencia de la filosofía de la naturaleza en Demócrito y en Epicuro*. Madrid: Ayuso, 1971.
- Noguerol, Francisca. "Palabras prójimas: minificción y juegos con el lenguaje", *Los mundos de la minificción*. Ed. Osvaldo Rodríguez Pérez. Valencia: Aduana Vieja Editorial, 2009. 11-34.
- Pennac, Daniel. *Comme un roman*. Paris: Gallimard, 1992.
- Perec, Georges. *La Disparition*. Paris: Le Livre de Poche, 2002.
- Queneau, Raymond. "La cimaise et la fraction". *La Littérature potentielle*. Paris: Gallimard, 1973.
- Reyes, Alfonso. *La experiencia literaria y otros ensayos*. Madrid: Fundación Banco Santander, 2009. URL: <http://es.scribd.com/doc/49230482/LA-EXPERIENCIA-LITERARIA> (consultado el 05/11/2011).
- . *El libro de las jitanjáforas y otros papeles de Amado Alonso*, Ignacio B. Anzoátegui, Marcel Biron, Mariano Brull, José de la Colina, "Dante Alighieri", Guido Gómez de Silva, Francisco Ichaso, Alicia Reyes, Toño Salazar, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia

- seguidos de retruécanos, sonetórpidos y porras deportivas*. México D. F.: Iberoamericana, 2011.
- Valenzuela, Luisa. "Microficción: intensidad en pocas líneas". *Resonancias.org* 108, 23/03/2008 (consultado el 03/11/2011).
- Wilson, R. Rawdon. "Three Prolusions: Toward a Game Model in Literary Theory". *Canadian Review of Comparative Literature* 1, vol. 8 (1981): 79-92.
- Wilson, R. Rawdon. *In Palamedes' shadow. Explorations in Play, Game, & Narrative Theory*. Boston: Northeastern University Press, 1990.
- Winnicott, Donald. *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa, 1982.

Ficción y urgencia: el aforismo en castellano de las greguerías a los *tweets*

Erika Martínez
Universidad de Granada
erikamartinez79@gmail.com

1. El aforismo electrónico, historia de una resurrección

Ramón Gómez de la Serna inventó Twitter. No lo digo yo, sino un usuario de Facebook que ha usurpado a Marcel Duchamp su mejor seudónimo: Rose Sélaby (sic)¹. Su afirmación es al mismo tiempo una actualización de estado y un metaforismo que conecta las greguerías ramonianas con la actualidad de las redes sociales. Me interesa especialmente el ejemplo por su síntesis: "Ramón Gómez de la Serna inventó *Twitter*" es un hallazgo que, como toda greguería, está a punto de caer en la *boutade* y, sin embargo, consigue que su pizca de verdad remonte el vuelo por la vía humorística.

¿Pero cuál es esa pizca de verdad? Como herramienta de intercambio lingüístico, Facebook establecía hasta finales de 2011 un límite de 500 caracteres a sus mensajes y Twitter de 140². Este límite mágico obligaba a los usuarios a una comunicación cuyo alcance optimizan las herramientas literarias de la brevedad: concisión, elipsis, agudeza, efectismo, etc. Hace mucho que dichas herramientas trabajan al servicio de anuncios publicitarios y SMS, pero existen dos diferencias fundamentales que determinan la proyección de los mensajes lingüísticos dentro de las redes sociales: 1. Frente a los anuncios, los tweets y los estados de *Facebook* son producidos y discutidos por los usuarios, y no solo consumidos. 2. Frente a los SMS, implican una comunicación pública o semipública.

De los millones de usuarios que se entrenan diariamente en la escritura de *tweets* y estados, algunos lo hacen con conciencia literaria y grandes resultados. Más allá del acostumbrado uso privado e incluso promocional, hay toda una serie de escritores exprimiendo las posibilidades literarias de las redes sociales. El poeta valenciano Carlos Marzal mantiene en *Facebook* una producción sorprendente bajo el rubro "Aforismo del día". El narrador mexicano Antonio Ortuño actualiza estados bruscos y a contracorriente sobre temas de actualidad. El también mexicano Jorge Volpi optó por airear el desván de la tradición twitteando durante unos meses un aforismo clásico al día. El poeta malagueño Camilo de Ory ha creado un auténtico sosias electrónico, que esgrime lo grotesco y la parodia contra lo políticamente correcto. El escritor y crítico Vicente Luis Mora produce microcuentos y aforismos en serie, pero también reflexiones metalelectrónicas sobre los límites de las redes sociales

1 || El heterónimo de Marcel Duchamp, Rose Sélavy, escondía un juego de palabras con la oración francesa « Eros, c'est la vie ». La reutilización del heterónimo de Duchamp mantiene vivo, en cierto sentido, el procedimiento de apropiación crítica que caracterizó al artista francés.

2 || Desde 2004, año en que se creó *Facebook*, hasta marzo de 2009, el límite de caracteres de los estados de la red social fue de 160. Después, aumentó hasta los 420 caracteres y en julio de 2011 hasta los 500. A finales de 2011 ya se permitían más de 60.000.

como espacios de producción de sentido. Son solo algunos de los cientos de ejemplos que se podrían poner.

Más allá de la pericia literaria de ciertos usuarios, es interesante que haya millones de personas entrenándose en el lenguaje de lo breve, familiarizándose con sus mecanismos. Las redes sociales han resucitado el género, dándole una proyección de la que carecía desde los tiempos orales del refranero. Y modificándolo. Quizá pueda decirse que con el siglo XXI ha nacido el lector masivo de aforismos electrónicos de la misma manera que con el siglo XX nació el espectador cinematográfico.

Eso en cuanto a la proyección, porque el género ya venía dando señales de vida desde hace algunas décadas. En España, por ejemplo, hay actualmente una camada significativa de aforistas, entre los que puede citarse a Lorenzo Oliván, Ramón Eder, Jorge Wagengsberg, Dionisia García, Ángel Frutos Salvador, Andrés Trapiello, José Mateos etc. Fuera de la Península, incluso exceptuando a Antonio Porchia y a Nicolás Gómez Dávila, que son las dos grandes figuras del aforismo contemporáneo en castellano, hay un significativo número de escritores que publicaron libros de aforismos muy interesantes durante la segunda mitad del siglo XX. Es el caso, por poner unos pocos ejemplos, de César Fernández Moreno, Augusto Monterroso, Augusto Roa Bastos, Severo Sarduy, José Balza, Raúl Aceves, Carlos Saavedra Weise, Raúl Gustavo Aguirre, Alberto Girri y otro largo etcétera que no conviene engrosar porque la brevedad es enemiga de las listas.

2. Una literatura de urgencia: el aforismo como forma breve

Decíamos que las redes sociales han resucitado al aforismo como género literario de gran proyección pública. ¿Pero qué es eso que resucita? Parece que un acercamiento al estudio del aforismo como género literario pasa en el siglo XXI por su consideración dentro del fenómeno de las formas breves. Por esa razón, el aforismo podría ser objeto de estudio de una disciplina como la "nanofilología", descrita por el profesor Ottmar Ette (2009).

La historia de las formas breves se remonta al origen de la literatura. En el caso particular del castellano, su desarrollo fue espectacular a partir de la segunda mitad del siglo XX. En atención a estas nuevas formas microtextuales, han surgido durante los últimos años una serie de antologías, monografías e iniciativas teóricas destinadas a analizar con profundidad el fenómeno³. En general, estas caracterizaciones se han circunscrito al género en auge del microrrelato, pero pareciera que, en la actualidad, es necesario el estudio complementario del aforismo como parte del acercamiento a las nuevas formas microtextuales en castellano. Aunque el microrrelato es narrativo y ficcional, comparte con el

3 || Ver Bibliografía.

aforismo las características derivadas de ser un género en prosa extremadamente breve, conciso y fractal.

En un ensayo reciente, David Lagmanovich (2009) señala el crecimiento del microrrelato en lengua española como parte de un fenómeno mayor que arranca de principios del siglo XX: el minimalismo artístico. En él podrían incluirse, además de los microrrelatos, la obra de Arnold Schönberg, Walter Gropius o Ramón Gómez de la Serna. El microrrelato se inserta así en una necesidad global de concisión surgida en el seno de la modernidad y la posmodernidad occidental. Es dentro de esa necesidad de concisión donde hay que insertar también la revitalización del aforismo en castellano, que es un fenómeno menos visible pero paralelo al auge del microrrelato. En cierto momento de su ensayo, Lagmanovich realiza una caracterización de los microcuentos que es perfectamente aplicable a los aforismos:

Al ser demasiado breves, suelen inducir a perplejidad al lector; con frecuencia son incomprensibles para los lectores aficionados a productos culturales menos exigentes, como las series televisivas y las crónicas periodísticas; [...] tuercen el orden natural de las cosas y, a veces, hasta presentan conjuntos de palabras que antes se llamaban galimatías y ahora han pasado a llamarse experiencias lingüísticas transgresoras: sintaxis imposible, asociaciones fonéticas de poco curso en la lengua, y selección léxica que hay que descifrar con ayuda del diccionario. Pareciera que, súbitamente, el prosista se hubiera convertido en un poeta: una palabra aún sospechosa para cierto tipo de lectores (Lagmanovich, 88).

Sirva esta definición como muestra de lo mucho que participa el aforismo de la naturaleza de los microrrelatos, especialmente de los llamados hiperbreves, constituidos por una o dos líneas de extensión. Un aforista no comparte con el escritor de miniaturas narrativas la necesidad de contar pero sí la de

experimentar cómo es la creación de algo redondo, como suele decirse: un producto literario satisfactorio en sí mismo, autosuficiente, dotado de autonomía, que pueda apreciarse en un golpe de vista y que, a pesar de la velocidad de la escritura y de la consiguiente rapidez de la lectura, guarde significados diversos y profundos (Lagmanovich, 90).

Como formas breves, los microrrelatos y los aforismos son literatura de urgencia. Este podría ser un sintagma adecuado para designar la especificidad de lo hiperbreve frente a otras formas literarias de pequeña extensión. ¿Pero en qué consiste dicha urgencia? Aforismos y microrrelatos son urgentes porque precisan de la pronta ejecución de todo su sentido literario, porque tienen algo importante que resolver y deben resolverlo rápido. Nicanor Parra señaló que la evolución de su obra desde los antipoemas

hasta los artefactos es un proceso de desintegración atómica. Una desintegración que libera abruptamente grandes cantidades de energía dejando a su alrededor una fuerte radiación⁴. Tan actual como esta metáfora es la postura de algunos de los aforistas más experimentales del siglo XX, Ramón Gómez de la Serna, José Antonio Ramos Sucre, Oliverio Girondo, Baldomero o César Fernández Moreno. Sus aforismos reinventaron el género desde la vanguardia, hasta tal límite que es cuestionable si sus greguerías, ambages, granizadas y calcomanías son o no son aforismos. En cierto sentido, la sacudida que le dieron estos autores al aforismo se parece a lo que hicieron Arreola o Monterroso con el cuento: transitar otros géneros limítrofes, violentar sus principios esenciales y hacer de la subversión literaria una ley. Ramón Gómez de la Serna y César Fernández Moreno llevaron hasta sus últimas consecuencias la que posiblemente es la clave fundamental del aforismo como género: su capacidad de generar discordia. Los aforismos discrepan con el mundo e incluso consigo mismos (de ahí su tendencia a la paradoja). Discrepan filosófica, narrativa y poéticamente. En concordancia con dicha idea está el siguiente aforismo de Paul Valéry: « Nos plus importantes pensées sont celles qui contredisent nos sentiments » (1943: 70).

Más allá de esta búsqueda de la discrepancia, el carácter ocurrente, lúdico y repentista de los aforistas de vanguardia ha sido siempre un arma de doble filo: la simpatía que despertaron sus obras impidió en muchas ocasiones una consideración más profunda de su alcance. Las greguerías, por ejemplo, siempre se enseñaron en la escuela como si fueran juguetes desechables, idea que por otro lado no desagradaría al propio Gómez de la Serna. De hecho hay en toda su obra algo de "juego lingüístico", en el sentido wittgensteniano: cada contexto concreto, cada uso del lenguaje, suscita un nuevo sistema de reglas. A veces, la capacidad de transformación mágica de hombres y objetos que tenía Ramón parece la puesta en práctica del siguiente principio: el significado es el uso de las palabras. Y la discusión de este otro: de lo que no se puede hablar, hay que callar. Para Wittgenstein solo es posible hablar si se utiliza el lenguaje con sentido y para figurar hechos posibles del mundo. A esa concepción de la lógica se contraponen la poética del disparate que cultivaron Max Aub o José Bergamín, que dinamitaron los límites del lenguaje y, con ellos, los límites del mundo.

También dinamitaron, como el propio Wittgenstein y mucho antes Nietzsche, la aspiración a la totalidad de la filosofía. Sobre la absoluta actualidad de esta búsqueda hablan citas como la siguiente: "Reaccionar contra lo fragmentario es absurdo porque la constitución del mundo es fragmentaria, su fondo es atómico,

4 || Ver Leónidas Morales, 120.

su verdad es disolvencia"⁵. Aunque parezca inverosímil, la cita no es de Lyotard o algún otro teórico de la posmodernidad, sino del propio Gómez de la Serna.

Los aforismos coinciden efectivamente con el resto de formas hiperbreves en su carácter fragmentario y su escritura de la urgencia. Además, comparten su adecuación a los nuevos horizontes de lectura, a la aceleración de la vida contemporánea. Un texto que pueda ser leído de principio a fin en un trayecto de metro se adapta mejor al espíritu actual que una novela decimonónica. Un libro de carácter fragmentario responde en mayor medida a una atención como la nuestra, entrenada en el *zapping* y en las intermitencias de la navegación electrónica. Como todo tópico teórico, estas aseveraciones tienen algo de verdad y algo de falacia. La brevedad no es de por sí una condición de legibilidad, tampoco en la sociedad veloz de las redes sociales y los *mass media*. En todo Occidente se leen más novelas que cuentos, más cuentos que microrrelatos, y definitivamente en ningún lugar se lee casi poesía. Es mucho más fácil encontrarse en el metro a un lector de Stieg Larsson que a un lector de Tomas Tranströmer, siendo que los poemarios del segundo son mucho más breves que las novelas del primero. Un libro legible es sencillamente un libro fácil de leer y un texto que se ve obligado a condensar una gran significación en el espacio de un microrrelato, un poema o un aforismo no suele ser la lectura más sencilla.

Por otro lado, está la cuestión de los hábitos de lectura. Las formas breves poseen códigos literarios específicos que el lector medio desconoce porque no está acostumbrado a ellos. La falta de familiaridad con esos códigos es un obstáculo que no tiene que ver con la dificultad, sino más bien con las expectativas literarias. La hegemonía de la novela (y sobre todo de cierto tipo de novela) dentro de la cultura lectora contemporánea explica, en último término, que la mayoría de los lectores que abren un libro de relatos, de aforismos o de poemas exclamen: *qué es esto, esto es muy raro o yo no lo comprendo*. Las formas breves trabajan de forma radical con la extrañeza y, además, producen extrañeza en el interior de una cultura lectora acostumbrada a formas muy digeribles de narrativa literaria, periodística y cinematográfica.

Pero como la historia del pensamiento es la historia de las contradicciones, hay que recordar que las formas breves utilizan algunos recursos propios de la narrativa popular o inclusive folletinesca. El más significativo de ellos es el efecto sorpresa. ¿Hay efecto sorpresa en un aforismo? En cierto sentido sí, porque los aforismos trabajan defraudando lugares comunes, traicionando expectativas. Y, sin embargo, exigen una alta complicidad. Toda

5 || Gómez de la Serna, Ramón. Prólogo a la edición de 1960 de *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa Calpe, 1991: 66-67.

obra literaria requiere de la participación del lector. Quizás las formas breves exijan esta misma participación pero de manera más intensa. Y quizás esto sea así porque trabajan con la sugestión, la elipsis y los sobrentendidos, esas cartas que el escritor da por supuesto que tiene el lector para luego jugársela.

En este sentido, resulta especialmente interesante la consideración de Umberto Eco en *Teoria e storia dell'aforisma* (2004) a propósito de la alta dependencia que demuestran los aforismos de su contexto. Eco ejemplifica esta dependencia señalando los cambios de significación que puede llegar a sufrir un aforismo dependiendo de su atribución. Un aforismo como, por ejemplo, "No hagas a otros aquello que no quieras que te hagan a ti" es una declaración de amor universal si se atribuye a Jesucristo, pero una amenaza si se le atribuye a Sadam Hussein (152). Desde nuestro punto de vista, sin embargo, tal observación no demuestra tanto la falta de autonomía de un aforismo como su falta de univocidad. Rasgo este que el aforismo comparte de nuevo con la poesía y el microrrelato. Alguien podría objetar que ninguna obra literaria de calidad es unívoca. ¿Lo son acaso *El proceso* de Kafka o el *Ulises* de Joyce? En absoluto. Lo cual no es óbice para que los aforismos y los microrrelatos tiendan a ser menos unívocos que otras formas literarias más extensas.

¿Pero entonces en qué se diferencian los aforismos de otras formas breves? Proponemos, muy brevemente, algunas distinciones. Frente a ciertas variantes del periodismo, como los cables informativos o los titulares de prensa, los aforismos tienen carácter gnómico. Frente a la poesía, se escriben en prosa. Frente al microrrelato, puede decirse que no son ficcionales ni narrativos. Recopilando lo dicho hasta ahora, un aforismo sería un texto en prosa extremadamente breve, de carácter gnómico, no narrativo y no ficcional, que tiende a la discrepancia. Esta discrepancia puede ser semántica, formal, poética, ideológica, espiritual, sensible, filosófica, etc. A estos rasgos definitorios podríamos añadir otros más contingentes como su tendencia al humorismo, a la agudeza, a la elipsis, al efecto sorpresa, etc. Dicho esto, no hay que olvidar que en la república de las letras abundan los ciudadanos contestatarios, lo que implica que toda ley literaria que se formula es objeto inmediato de excepciones y subversiones.

3. Una ficción de la no-ficción

De todos los rasgos expuestos, la coordenada de la ficción es la que podría despertar más conflictos. ¿Es un aforismo ficción? La caracterización tradicional del género lo niega, ¿pero qué es eso que no es un aforismo? ¿Qué significa ser ficción? Si acudimos en ayuda del *DRAE*, el vocablo ficción posee tres acepciones:

1. Acción y efecto de fingir.

2. Invención, cosa fingida.
3. Clase de obras literarias o cinematográficas, generalmente narrativas, que tratan de sucesos y personajes imaginarios. *Obra, libro de ficción.*

Las dos primeras acepciones parecen directamente válidas para el aforismo, que es producto de la invención y del fingimiento como toda obra literaria. La tercera acepción, sin embargo, es voluntariamente parcial al señalar que las obras de ficción son "generalmente narrativas". Lo cual quiere decir que las obras "que tratan de sucesos y personajes imaginarios" no son siempre narrativas. ¿Qué otras obras son entonces ficticias? ¿En qué medida? La ambigüedad de la definición del *DRAE* es una muestra más de la confusión que rodea al término.

Para aclarar el origen de esta confusión puede resultar muy útil acudir a la poesía, género literario cuya no-ficcionalidad es igual de controvertida. Tanto en el género poético como en el aforístico, es frecuente una caracterización lastrada por la herencia romántico-idealista, en virtud de la cual la frecuente carencia de personajes explícitos es interpretada de forma reductora como la existencia de un solo discurso y una sola voz identificada casi automáticamente con la del autor. Pero la poesía no es, como se ha repetido tantas veces, la expresión del yo esencial del poeta o de sus sentimientos, tampoco su comunicación a los otros. Su variedad discursiva es la misma que la del resto de los géneros literarios: la primera persona lírica es el monólogo de un único personaje atravesado de registros, lenguajes y voces ajenas. La poesía construye una ficción de subjetividad y esa ficción es la puerta de entrada de lo que podríamos denominar en términos bajtinianos dialogismo.

El yo de un aforismo es un disfraz capaz de apropiarse de la voz de otros en la misma medida que un poema: no hay arte sin distancia. Pero, entonces, ¿es ficción un aforismo? Quizás, como un poema, un aforismo sea una ficción de no-ficción. Esta definición se opondría a la famosa visión de Pessoa del poeta como un fingidor que "Finge tan profundamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente". Una definición que puede entenderse como una vuelta de tuerca al Romanticismo y que vuelve a situar la supuesta honestidad sentimental del poeta en el centro de la poesía. Conviene en este punto acordarse del "Madame Bovary, c'est moi" de Flaubert, que no era solo una *boutade* para acabar con las preguntas insidiosas sobre la identidad real de la protagonista, sino sobre todo una respuesta sobre la naturaleza de toda obra literaria. Un poema no es más autobiográfico ni más honesto que una novela, pero finge serlo. Y es en ese fingimiento, en esa ficción biográfica donde descansa su pacto específico con el lector.

Dice Alberto Girri que la prueba de la eficacia de un buen poema es que ocupa «*más lugar en la memoria que en la página*. Como ocurre en el estilo o en la imaginación aforística —añade Girri—, el lector encontrará placer o disgusto renovados incesantemente, porque ese texto *es parte de él*» (*Diario de un libro*, 110). Un buen aforismo nunca acaba. Afortunadamente un artículo sí.

Bibliografía

- Benedetti, Mario. "Nicanor Parra, o el artefacto con laureles. Entrevista". *Revista Marcha*, 17 de octubre de 1969: 13-15.
- Eco, Ruozzi, Tosi y otros. *Teoria e storia dell'aforisma*. Milan: Mondadori, 2004.
- Ette, Ottmar (ed.). "Nanofilología: todo el universo en una sola frase" (dossier). *Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad*. Nueva Época. Año IX, nº 36, (2009): 81-152.
- Girri, Alberto. *Diario de un libro*. Buenos Aires: Sudamericana, 1972.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Greguerías. Selección 1910-1960*. Madrid: Espasa Calpe, 1986.
- Helmich, Werner. "L'aforisma come genere letterario". Ed. Mario Andrea Riconi. *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell'aforisma*. Venezia: Marsilio Editori, 2006: 19-49.
- Lagmanovich, David. "El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones". *Iberoamericana. Ensayos sobre letras, historia y sociedad* 36 (2009): 85-96.
- Morales, Leónidas. *La poesía de Nicanor Parra. Anejos de Estudios Filológicos*, nº 4. Santiago de Chile: Universidad Austral de Chile y Editorial Andrés Bello, 1972.
- Neumann, Gerhard. *Der Aphorismus*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 1976.
- Valéry, Paul. *Tel Quel 2. Idées*. Paris: Gallimard, 1943.
- Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones*. Barcelona: Crítica, 2008.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. México: El Estudio, 2006.

Comptes- rendus

Presencia de Juan Carlos Onetti

[Rose Corral (ed.). *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*. México: El Colegio de México/Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, (Serie Estudios de Lingüística y Literatura, Cátedra Jaime Torres Bodet, 60), 2012. 287 p.]

Alejandra Amatto
El Colegio de México
aamatto@colmex.mx

"Vous êtes un personnage", le dijo Jean-Luc Godard a Juan Carlos Onetti cuando lo visitó en Madrid en 1992. El cineasta francés viajó expresamente desde Ginebra a proponerle el proyecto creativo de filmar el cuento "Jacob y el otro" (1961). Godard necesitaba conocer al hombre que había creado esos personajes no ficticios, casi reales, que el cineasta veía todos los días en la calle. El proyecto no se concretó y sin embargo, desde su visión de cineasta, Godard se despidió diciéndole: "Vous êtes un personnage". La anécdota, tomada del breve artículo "Se llamaba Onetti" de Dorotea Muhr, incluido en el volumen *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)*, editado por Rose Corral, es una de las más representativas acerca del emblemático mundo que rodeaba al autor uruguayo. El texto, publicado por El Colegio de México, recopila las distintas ponencias, en sus versiones extendidas y revisadas, que se leyeron en el coloquio internacional celebrado en dicha institución los días 3 y 4 de febrero del 2009.

El volumen está organizado en tres amplios apartados que estructuran temáticamente las distintas ponencias sobre la obra del *personaje* Onetti o, como bien diría Rodríguez Monegal, de esta "leyenda del humor sombrío y del acento un poco arrabalero". Son trece textos de autores de distintas nacionalidades que ofrecen diversos enfoques analíticos sobre la obra del escritor uruguayo, pero que tienen una sola meta: aportar una visión enriquecedora de la trayectoria literaria onettiana para conmemorar el primer centenario de su nacimiento. El artículo de Dorotea Muhr inaugura el texto, cual si fuera un amplio umbral que da puerta abierta a un sinfín de caminos críticos que buscan desentrañar, desde la familiaridad de su convivencia con el autor, al Onetti del siglo XXI.

El primer apartado, "Visiones de conjunto: los territorios onettianos revisitados", presenta cuatro textos que reconstruyen diferentes maneras de analizar la narrativa onettiana. "En el astillero de la memoria. Para una tumba con nombre: Juan Carlos Onetti (1909-2009)", del reconocido crítico Fernando Aínsa, reconstruye su primera lectura de *Para una tumba sin nombre* que, precisamente en el 2009, cumplió cincuenta años de su publicación. Aínsa evoca su experiencia lectora cuando recorrió con avidez algunas páginas de la obra: "Fue un estremecimiento, un fogonazo de identificación literaria, un entusiasmo tan exclusivo que no recuerdo lectura de alguna otra página capaz de compararse a lo que sentí en ese momento: ingresé de la mano de Díaz Grey al círculo de lectores escindidos por la derrota y el desamparo". ¿Qué nos depara hoy la relectura de Onetti?, se pregunta Aínsa y responde con firmeza:

El verdadero sentido de su obra: haber podido llegar al nudo central de la íntima soledad del individuo, a la tristeza metafísica de la condición humana, a través de la progresiva comprobación de

la inutilidad de la mayoría de los gestos y del despojamiento de todo lo accesorio que nos rodea y nos crea tantas falsas ataduras. Y llegar a ese nudo, a ese hueco, arraigarse en lo esencial de la condición humana, para condensar en forma original y solitaria una verdadera alegoría existencial del hombre contemporáneo, no sólo rioplatense o latinoamericano, sino universal.

Hugo J. Verani, en "Una poética de la ficción: Onetti, la pintura y algo más", presenta un fragmento del estudio preliminar sobre el diálogo epistolar entablado entre Onetti y el artista plástico argentino Julio Payró (*Cartas de un joven escritor. Correspondencia con Julio E. Payró*, editado por el propio Verani). El fragmento posee la virtud de evocar los mejores momentos que se presentaron en la relación de Onetti con la pintura. Por ejemplo, el autor afirma en una de sus cartas: "casi todo lo que he aprendido de la divina habilidad de combinar frases y palabras ha sido en críticas de pintura". Verani pone especial interés en la influencia que tuvo en Onetti la dimensión arquitectónica de la pintura posimpresionista francesa de fines del siglo XIX. El contacto con este tipo de estética abrió nuevas perspectivas artísticas a escritores que como el autor uruguayo buscaban formas de escritura creativas, menos realistas, más alusivas y poéticas. El propio Onetti afirma que en el cuadro de Paul Gauguin, *Mujer con fruto*, "hay allí toda la poesía que hasta la fecha es posible poner en un cuadro". Pero su recuerdo más entrañable, y que explica de mejor manera la influencia de las artes pictóricas en su narrativa, es su encuentro con la obra de Paul Cézanne:

Nunca podré olvidar el cuadro de Cézanne, *L'homme à chapeau melon*, porque es una de esas cosas que nos enloquecen verdaderamente, en la medida que trastornan las ideas preconcebidas que pudiéramos tener sobre el acto de pintar y de escribir. [...] Sentí que el hombre que había pintado aquel autorretrato me estaba enseñando algo indefinible, que yo podía aplicar a mi literatura.

En "Resonancias, nexos, fulguraciones: la poesía en algunas historias de Onetti", de Osmar Sánchez Aguilera y "Onetti: una ética de la angustia", de Sonia Mattalía, se abordan dos territorios singulares: la poesía y la mujer. El primero examina un sendero poco explorado en la narrativa onettiana: qué tanto la escritura de Onetti ha alcanzado los ámbitos en los que la poesía comparte ese lazo estrecho con la narrativa. Sonia Mattalía, por el contrario, recupera una temática más conocida: los deseos de los personajes femeninos en la narrativa del autor a partir de la fundacional interrogante freudiana: "¿qué quiere la mujer?"

El segundo apartado, "Los primeros textos: de *Tiempo de abrazar* a *Tierra de nadie*", integra cuatro artículos que se distinguen porque cada uno de ellos focaliza su interés en una obra particular de la producción onettiana. Como su nombre lo

adelanta, en "Nacimiento y textura de sus personajes", el crítico chileno Jaime Concha revisa la constitución concreta de algunos protagonistas de la obra del autor, en particular de *Tiempo de abrazar* (1934). Desde Virginia Cras, la Maga onettiana, hasta la doble perspectiva representada por M. Gigord y Julio Jason se trazan dos visiones distintas representadas, por ejemplo, cuando el primero evoca la literatura francesa y el otro una inscripción obscena en el baño. Son personajes, pero también escenas de diferentes obras con lo que se explica lo que constituye el estilo personal de escribir onettiano. Un gesto de Brausen en *La vida breve* (1950) es descrito de la siguiente manera: "En el ardor de los ojos, atrás de los párpados". Son imágenes "hipnagógicas", esto es, que transitan entre la vigilia y el sueño: "Lejos de ser un simple y normal proceso de duermeverla, la hipnagogia onettiana se convierte en cantera viva y ferviente de creación, en un campo de activación entre la obra nocturna y el sueño del cerebro y esas ventanas en que cerebro y sueño se abren de par en par ante el mundo —nuestros propios ojos".

Los personajes son también para Teresa Porzecanski, en "Dilemas de la identidad y construcción de 'lo masculino' en 'El posible Baldi'", un aspecto que hay que analizar. Sobre todo lo que ella llama la "multiplicidad identitaria" como el elemento clave en la narrativa de Onetti. Comienza su análisis con Victor Suaid en "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo". Este paseante prefigura un tipo de personaje que más tarde se desarrollará extensamente en la obra onettiana. A través de él, la gran ciudad, con su imparable masificación urbana, potencializará los procesos de *desterritorialización*, es decir, de evasión por medio de la imaginación y ensoñación.

Este hombre urbano también es retratado en "El posible Baldi". El hombre gris, Baldi, un ciudadano ocupado en el ajetreo burocrático, se pasea por el centro de una ciudad que ya ha condicionado su cuerpo y su pensamiento. La admiración femenina le impone la necesidad de "ser otro" para así cambiar de identidad, por medio de la invención de realidades alternativas, hacia un modelo que podría resultar de mayor interés. Las transformaciones son infructuosas, lo que pone en tela de juicio el supuesto modelo de "ser un hombre". La imposibilidad de Baldi para negociar su propia identidad con sus "otros yo" lo llevará, explica Porzecanski, al más desolador sentimiento de angustia.

El apartado concluye con dos textos de sumo interés: "'Un sueño realizado' o la deseada aproximación a la muerte", de Rose Corral y "*El pozo y Tierra de nadie*: historias de dos ciudades", de Rocío Antúnez Olivera. El primero de ellos propone la lectura del cuento "Un sueño realizado", publicado originalmente el 6 de julio de 1941 en el periódico *La Nación* de Buenos Aires, desde tres ángulos: sus vínculos con *El pozo*, los coqueteos de Onetti con el teatro y

los vasos comunicantes que se establecen con "La envenenada", relato de su compatriota Felisberto Hernández. Todo ello teniendo como fondo ese "enigma central de la condición humana que sólo la literatura o el arte pueden imaginar o proyectar": la muerte. La valiosa relación de los textos se establece, entre otras cosas, a través de la recuperación que Corral realiza al evocar las palabras de propio Onetti sobre el cuento de Hernández: "... me deslumbró. Porque el autor no se parecía a nadie que yo conociera, porque me contaba su reacción, sus sensaciones ante la muerte. Y era difícil —e inútil— encontrar allí lo que llamamos literatura, estilo o técnica". El cuento deslumbra al novelista, como se explica, porque "toca una inquietud medular del propio mundo onettiano. En "La envenenada" no sólo encuentra Onetti lo que se llama una "literatura sin literatura", que ambos escritores asocian con verdad y autenticidad, sino que hace suya la actitud del escritor ante la muerte". La autora concluye:

La originalidad de cada cuento no impide apuntar lo que parece ser un homenaje callado de Onetti a Felisberto: lo confirma en buena medida el diálogo implícito que es posible establecer entre ambos relatos que tienen en su centro «la incomunicación [del] encuentro con la muerte», un homenaje que confirma de algún modo el texto que Onetti dedicará muchos años después a su compatriota.

Antúñez Olivera se encarga, por su parte, de reconstruir filológicamente las trazas urbanas en *El pozo* y en *Tierra de nadie*. Las obras comparten su temática por la "gran ciudad moderna". Son las versiones literarias de Montevideo y Buenos Aires (la ciudad de origen y "la otra", la que se encuentra en la orilla más próxima) y su continuo pasaje de un lado al otro, que hacen de Onetti un "residente en otra ciudad", parafraseando a Neruda.

El tercer apartado, "Sobre novelas y *nouvelles* posteriores a *La vida breve*", integra tres textos que analizan las novelas de Onetti. El primero se llama "Los funerales del realismo. *Para una tumba sin nombre*, de Juan Carlos Onetti", de Enrique Foffani, el segundo "La farsa y su otra orilla en *El astillero*", de Hebert Benítez Pezzolano y el tercero "Burdeles en pugna: *Juntacadáveres* y *La casa verde*", de Fernando Curiel Defossé. Foffani propone una lectura "fantasmática", nunca fantástica, de la narrativa onettiana. Y define como "escritura tumbal" (porque hace referencia a toda una temática de defunciones, testamentos o registros de cementerio) a aquella escritura que entra en franca lucha con una visión realista que emerge en el momento menos pensado.

El astillero y su estrategia fársica es el análisis que plantea Benítez Pezzolano. Una lectura metafórica que podría llevar a la ficción, en un principio uruguayo y rioplatense, a "una inquietante extensión metonímica hispanoamericana". Esta farsa de las vidas y relaciones existenciales entre los personajes lleva a otro autor,

Curiel Defossé, a analizar las distintas escenografías en donde dichos personajes se relacionan. En su caso, realiza una detenida revisión del burdel en *Juntacadáveres* y lo coteja con el descrito en *La casa verde* del peruano Mario Vargas Llosa.

El volumen cierra con la conferencia magistral del escritor mexicano Juan Villoro: "«Adivine, equívóquese». Los cuentos de Juan Carlos Onetti", quien aporta una visión muy personal de las distintas lecturas que ha realizado de los cuentos de Onetti. Villoro realiza un seguimiento de algunos títulos que "revelan un misterio adverso", o de algunos finales de los relatos que, muchos de ellos, "entrañan una muerte, genuina o parcial, que pudiera haberse evitado". A diferencia de Chéjov que parte de la vida común para sugerir un drama, Onetti parte del misterio, "del significado emocional de una historia", para sugerir o esconder las acciones que lo hacen posible. Villoro cierra con una frase rotunda: al igual que un cuadro de Hopper, Onetti sitúa a sus personajes en el plano de la hiperrealidad, y sus cuentos "tienen la incontestable verosimilitud de la ilusión cancelada".

A la gran variedad, cantidad y pertinencia de los temas desarrollados por los autores, se le suma la impecable presentación y el cuidadoso trabajo de edición que contribuyen de manera acertada al seguimiento de una de las trayectorias literarias más destacadas de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Sin lugar a dudas, la compilación y el análisis exhaustivo que se proponen en cada uno de los textos que integran el volumen *Presencia de Juan Carlos Onetti. Homenaje en el centenario de su nacimiento (1909-2009)* abonan e incluso inauguran en pleno siglo XXI nuevos visos críticos sobre la literatura de Onetti quien, a más de cien años de su nacimiento, continúa siendo un imprescindible.

Inquietante viaje

[Maricruz Castro Ricalde, Alejandra Sánchez Vázquez y Carlos Zermelo Vargas. *Inquietantes inquietudes: Tres décadas de literatura fantástica en el Estado de México*. Toluca: Instituto Mexiquense de Cultura. 2012]

Regina Freyman

Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca.

regina.freyman@itesm.mx

Decir que la lectura de ficción es un viaje, es un lugar común, lo que no es común es que una guía de viaje sea tan placentera como el viaje mismo. Tres son los críticos, excelentes guías, que en *Inquietantes inquietudes: Tres décadas de literatura fantástica en el Estado de México* nos ayudan a descifrar con pericia de expertos los sentidos ocultos: Maricruz Castro Ricalde, Alejandra Sánchez Velásquez y Carlos Zermeño Vargas. Sus palabras nos conducen por los mundos de la sospecha, el desasosiego, la indecisión, la inseguridad, el recelo, parajes todos de la inquietud. Seis son las estaciones de paso, seis los autores considerados por los tres críticos y cronistas que logran despertar nuestra curiosidad y nos seducen a entrar primero en "Clima templado" de Alejandro Arceaga, en un paraje que oscila entre lo cotidiano de una vecindad de la fría Toluca y el crecimiento industrial, pero no por ello menos mágico, en donde descubrimos un rostro insospechado del lugar mismo. Los autores del volumen nos ayudan a descifrar la fantástica transformación de la ciudad que se va templando, mientras nosotros destemplados por el asombro advertimos que se desvanece el pasado y se da paso a un futuro múltiple, común que se asienta entre viejas casonas, donde emerge una fábrica y sus fantasmas de algodón.

El rostro familiar de una tía desencadena los terrores infantiles en "Hadas por hechiceras: estrategias del horror en Delfina Carreaga". Son trece cuentos que se recorren como círculos infernales donde "lo fantástico sirve para que los personajes se asomen a otras posibilidades de existencia... mundos imposibles que son también crisoles para ver pequeños instantes de iluminación"

Un buen guía debe ser capaz de cautivar a su audiencia mientras presenta la variedad de recursos para descubrir los enigmas, la destreza inadvertida de aquello que se refiere y para transitar por el complejo paisaje que nos recuerda la angustia-inquietud cósmica, permanente en el espíritu atormentado por sus propios límites.

El guía devela aquello que es invisible al lector común y que ha de ser herramienta para potenciar el gozo, que en este caso, se viste de provocación, de temblor que nos muestra que aún podemos sorprendernos. El guía es el "ejecutor" maestro del programa de visitas, es quien desnuda ante el lector las razones para tomar la ruta sugerida, pero que a la vez, como diría Poe, es firme en su propósito crítico, valiente, severo y absolutamente justo con amigos y enemigos.

Los tres autores del volumen, cuando nos presentan el texto "Macarena Huicochea: de las blasfemias a las caricias", trazan los límites entre lo extraño, lo maravilloso y lo fantástico. En los ensayos anteriores nos habían mostrado con lucidez de qué modo las ficciones echan mano del costumbrismo o de la historia cotidiana para bordar entre lo conocido la atmósfera de lo inasible; en este

caso, nos deslindan las tres modalidades del género fantástico. Podemos valorar la pericia de la autora que las trenza para "anular las fronteras entre lo animado y lo inanimado, la vida y la muerte, la realidad y la ficción" o cómo "La autora toma prestadas ideas recurrentes de mitos provenientes de distintos orígenes para brindar sus propias versiones de la creación del ser humano, de la búsqueda del origen y la divinidad, del eterno retorno" y opta por el conocido entorno de lo mesoamericano.

En "El umbral de lo fantástico en Virginia del Río" se nos lleva por el camino del lenguaje que se distingue por "construir paradigmas de realidad altamente téticos" en el entorno de los cuentos de hadas entre ángeles y mariposas que se entrometen en situaciones contemporáneas.

"Representación de lo real y lo irreal en la narrativa de Alberto Chimal" supone la travesía por "una conspiración para romper nuestras certezas sobre el mundo". Los autores de la guía traen consigo el mapa correcto para no perdernos, a diferencia del explorador Horacio Kustos, personaje de Chimal, que en el relato "Polo" explica y despliega un mapamundi ante una conmovida empleada de papelería para sumarla a su aventura por el Polo Sur, lo que supone una línea que traiciona tiempo y espacio.

Finalmente, nos dicen los tres guías que "La monstruosidad de lo cotidiano: Medidas extremas de Amelia Suárez" es el momento crítico, caótico donde las relaciones disfuncionales terminan por quebrantar hasta los cimientos del ser, relatos donde se confunden *animus* y *ánima* en la disolución absoluta de la racionalidad.

La literatura fantástica ha existido desde siempre. Si bien los orígenes de la vertiente fantástica en nuestro país provienen de las leyendas orales que tocaban el tema de los aparecidos, los tres críticos nos llevan por territorios de lo contemporáneo y de lo fantástico local que nuestros escritores han sabido ver en la ciudad moderna. Ciudad que pareciera racional y descreída, pero que alberga en sus entrañas presencias y atmósferas ignotas que se entretejen y disimulan entre las evidencias históricas o en el comedor de una familia mexiquense.

Todo viaje es la invitación a otro, en una ruta que obedece a los caprichos del viajero. Lo fantástico es un trayecto muy visitado desde la niñez, el camino es fácil y quizás es una forma de permanecer en el cuento de hadas, de refrescar el miedo a los relatos de fantasmas que compartíamos en las fogatas familiares. Desde la infancia encontramos fascinante la frontera insólita y nebulosa que separa lo que llamamos real de las comarcas que se sitúan entre los sueños, los deseos, los temores, en fin, el territorio al que se llega por el tranvía de la imaginación.

El presente volumen crítico nos lleva por una travesía que nos permite estar ante la crítica talentosa de otros mundos, en un museo bien dispuesto donde los textos valen por sí mismos,

aunque la constelación bien dispuesta de las obras es también un acto creativo.

A Maricruz Castro Ricalde, Alejandra Sánchez Velásquez y Carlos Zermelo Vargas les gusta evocar cuentos que provocan el miedo. Sólo hay un clima posible mientras se transita por sus análisis: la noche fría con una luna inmensa que reina sobre el negro impenetrable. Puedo decir que me he vuelto una viajera frecuente gracias a sus críticas, en las que descubro dos invitaciones a la lectura: la que supone el descubrimiento mismo, el puro placer de la lectura, la del turista que se asombra y se conmueve; la segunda, supone el viaje del reconocimiento, las claves casi arqueológicas para ayudarnos a encontrar tesoros, excavar en lo profundo de las ficciones que nos muestran.

A través de sus líneas críticas se descubre la semblanza y crónica de tres décadas de cuento fantástico en nuestro Estado. Perfilan un inquietante viaje que nos convoca a zarpar por asombrosas narraciones.

Canto malabar y otros poemas

[Elsa Cross. *Canto malabar y otros poemas*.
Mexico: La Otra / Universidad Autónoma de
Nuevo León, col. « Temblor de Cielo », 2012.
150 p.]

Paul-Henri Giraud
Université Lille 3
p.h.giraud@orange.fr

Le livre dont il est ici question pourrait sembler, à première vue, être la réédition d'un ouvrage paru sous le même titre en 1994 dans la collection « Lecturas Mexicanas » du Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) du gouvernement mexicain. En fait, cet ouvrage est un peu différent : si le livre de 1994 associait les recueils *Pasaje de fuego* (1981), *Baniano* (1986) et *Canto malabar* (1987), celui de 2012 s'ouvre sur *Baniano*, se poursuit avec *Canto malabar* et se termine sur un opuscule postérieur, *Visiones del niño Râm* (2004). Il s'agit donc à nouveau d'un triptyque mais avec en son centre, cette fois-ci, *Canto malabar* ; comme si ce long poème, débordant d'amour mystique, s'inscrivait dans une sorte de rituel dont *Baniano* serait l'introït et *Visiones del niño Râm* le prolongement ou l'écho.

Une autre nouveauté de cette publication est le précieux « Épilogue » où Elsa Cross nous livre le sens profond de ses poèmes :

Quando estos libros aparecieron por primera vez, uno de los aspectos que más llamó la atención fue su relación con la India. Sin embargo, la India es aquí un elemento incidental. No hay la intención de hacerla presente de manera directa, pues aunque es inevitable que muchos de los símbolos de su cultura hayan emergido en estas páginas, el tema principal es un viaje interior. [p. 137]

Le « voyage intérieur » dont ces textes se veulent la trace balbutiante et toujours insuffisante n'en fut pas moins occasionné, chez la poète, par un voyage bien réel : son premier séjour en Inde, en 1978, « d'où a surgi *Baniano* », livre écrit entre 1978 et 1980, et par sa rencontre avec la spiritualité hindouiste du Siddha Yoga qui, aujourd'hui encore, sous le triple patronage de Bhagavân Nityananda, Baba Muktananda et Gurumayi Chidvilasananda, irrigue sa vie et son écriture.

Or l'écriture, justement, est assez différente d'un recueil à l'autre de ce triptyque. Si *Baniano* est constitué d'une série de textes en vers échelonnés, à la manière des poèmes indiens d'Octavio Paz, *Canto malabar*, écrit entre 1982 et 1985, est un seul long poème en sept parties, elles-mêmes formées de laisses polymétriques d'une respiration à la fois plus ample et plus sobre, où l'intériorité dirige et tresse une foison d'images. *Baniano*, dans l'enthousiasme de la découverte, multipliait les exergues (de Saint John Perse, Sor Juana Inés de la Cruz, Valéry, Nietzsche, Pound, Rilke), les dédicaces (à Rubén Bonifaz Nuño, à Marie-José et Octavio Paz) et les réminiscences (de Paz, Valéry, Claudel, Jean de la Croix et d'autres auteurs sans doute) ; on pourrait penser que la *néophyte* qu'était Elsa Cross — au sens religieux du terme — avait encore besoin de ces appuis spirituels et poétiques venus de l'Occident pour pénétrer l'Orient (ici représenté par les déités hindouistes des titres et des poèmes, mais aussi par une épigraphe de Swami

Muktananda) et pour ne pas succomber à l'éblouissement mais continuer d'avancer, et d'écrire. *Canto malabar*, en revanche, s'appuie sur une seule exergue liminaire, empruntée cette fois aux *Hymnes à la nuit* de Novalis : « Un rêve rompt nos amarres et nous plonge dans le sein du père ». Rompant, donc, la plupart des amarres qui attachaient la poète au connu, au lu, à l'Occident, ou aux attrait chatoyants d'une versification et d'une mise en page non dépourvues d'effets, *Canto malabar* se hisse à la hauteur d'une union transformante et libératrice. Empruntant quelquefois la forme de l'anaphore ou de la litanie, son lyrisme célèbre une passion paisible, où le je « se perd » dans l'infini :

Mi ser se pierde en ti
y en la raíz de tu nombre se libera.

Canto malabar, VII, p. 121

Le regard, intérieur ou intériorisé, le vide et la pléthore, la sobriété et l'« ivresse », le « nectar », l'« ambrosie » et la surabondance visuelle et rythmique — plus que la soif et la sécheresse — forment les veines de ces deux recueils, conçus, semble-t-il, dans un état proche de l'illumination. Mais leur richesse même n'est que le revers de la radicale insuffisance de tout langage ou de tout rite. Les vrais « fruits » ne sont pas visibles ; le véritable « saut » se fait dans le silence :

Y más allá de los cantos,
más allá de los frutos del sacrificio
queda abierto el pasaje.

"Yajña", II, in *Baniano*, p. 31

Assez différentes sont les vingt-cinq brèves « estampes » (p. 125) poétiques qui forment le troisième volet, *Visiones del niño Râm*. Ces « scènes si nettes » (*ibid.*) sont écrites les yeux résolument ouverts, la réalité phénoménale devenant le reflet de l'esprit qui habite l'enfant, ce « voyant » appelé à une vie de sainteté. Comme le locuteur de ces poèmes, le lecteur est invité à voir en toute chose le reflet du divin. Après *Baniano* et *Canto malabar*, les vers plus brefs, les harmoniques plus simples, la facture plus naïve de cette suite d'images permettent un retour en douceur à un monde plus familier, et pourtant merveilleux, fait de fragments de nature et de vie quotidienne. L'hypothèse du mal n'y affleure que pour se dissoudre dans la fraternité universelle, dans l'abîme très pur d'un « regard vert » :

Sentado sobre la tierra
juegas con dos pequeñas cobras.
Se enredan a tus brazos,
se yerguen hacia ti.

Alguien te llama.
Las cobras se deslizan
 entre la hierba
y tu mirada es verde.

Visiones del niño Râm, 8, p. 129

Entretien

**“Ha cambiado mucho el
país y he cambiado
mucho yo”,
entrevista con
Leonardo Padura***

Paula García Talaván
Université Paris Sorbonne
talavanpaula@hotmail.com



▲
Leonardo Padura en el salón de su casa,
La Habana, Cuba, septiembre de 2012.

Leonardo Padura (La Habana, 1955), máximo exponente de la narrativa neopolicial cubana, es autor de la conocida serie de novelas protagonizadas por el teniente Mario Conde —ex teniente en las narraciones más recientes— y localizadas en La Habana. Novelas en las que la importancia del enigma del policial tradicional se diluye, y lo fundamental es la profunda reflexión crítica que se hace

sobre la realidad cubana. Nos referimos a la tetralogía "Las cuatro estaciones" —compuesta por *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de Cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998)— y a las novelas que le siguen: *Adiós, Hemingway* (2001), *La neblina del ayer* (2005) y *La cola de la serpiente* (2011). Actualmente, Padura está dando los últimos retoques a su próxima novela y, dentro de poco, nos sorprenderá con una nueva historia en la que Conde se verá otra vez implicado. Antes, escribió *Fiebre de caballos* (1988) y, además, tiene publicadas *La novela de mi vida* (2002) y *El hombre que amaba a los perros* (2009), dos narraciones en las que Padura agudiza la labor de revisión crítica de la historia oficial de Cuba característica de toda su obra. También es ensayista, crítico y guionista en varios documentales y largometrajes, como *El viaje más largo*, *Esta es mi alma*, *Una historia de amor*, *Yo soy, del son a la salsa*, *Malabana* y *Siete días en La Habana*. Ejerce el periodismo desde 1980 y, como tal, ha trabajado en *El Caimán Barbudo*, en *Juventud Rebelde* y en la *Gaceta de Cuba*. En la actualidad, publica periódicamente en la agencia de noticias IPS (*Inter Press Service*).

Padura reconoce ser un escritor disciplinado. La mayor parte del año, la pasa en La Habana, escribiendo en la tranquilidad de su casa de toda la vida, situada en el barrio de Mantilla. Pero, como escritor, tiene que atender a otras muchas exigencias profesionales —entrevistas, conferencias, viajes y presentaciones, entre otras— que le obligan, de vez en cuando, a entrar en un periodo de actividad desbordante. En estos días, se prepara para viajar a Europa con su esposa, Lucía. Ayer, por la mañana, colaboró en un programa para la televisión cubana y, por la tarde, participó en el acto de presentación de su próxima novela, hizo una lectura de algunos fragmentos y conversó con los asistentes. Hoy, un día antes de emprender el viaje, atiende amablemente a esta entrevista. Me recibe en su casa, con un café. Son las cuatro de la tarde y, con la ventana abierta y, de fondo, el bullicio propio de las calles de esta ciudad, iniciamos un encuentro de casi dos horas, en el que

Padura me habla, con sencillez y franqueza, de su obra, de la obra de otros autores, de su vida como escritor, de la vida del cubano y de Cuba. Terminada la conversación, y a pesar de la gran cantidad de cosas que, como me cuenta, aún le quedan por hacer antes de viajar, me acompaña a la calle para indicarme dónde debo coger el carro que me llevará a Centro Habana. Yo, emocionada con las nuevas pistas que este encuentro me ha proporcionado para seguir leyendo su obra, me monto en un “jeep” y me voy alejando de Mantilla, repasando en mi memoria pasajes de esta entrevista.

PG: Buenos días, Leonardo. Si le parece bien, vamos a comenzar contextualizando su obra y su figura como escritor. Jorge Fornet habla de “los narradores del desencanto” para referirse a los escritores cubanos que, en los años noventa, comienzan a contar el proceso de la Revolución desde un nuevo punto de vista mucho más crítico, y lo incluye a usted dentro de este grupo. A su juicio, ¿qué rasgos los identifican como escritores de la misma generación? Y, si se da el caso, ¿con cuál de estos escritores siente una mayor afinidad?

LP: Respecto a la narrativa del desencanto, esta es un proceso que se concreta en los noventa pero que hay que entender en la evolución literaria cubana desde los años setenta. Ese es un periodo condicionado por la aplicación de una política cultural marcada por la ortodoxia propia de un país socialista —se trató incluso de establecer un realismo socialista en Cuba—, y esa política vino acompañada de una serie de medidas contra las manifestaciones y las personalidades de unos escritores importantes que fueron marginados durante ese periodo. Los casos más notables fueron Lezama Lima y Virgilio Piñera, que mueren a finales de la década del setenta, estando en ese ostracismo, en esa muerte civil, como la llamó Antón Arrufat. Ese es el momento en que mi generación empieza a publicar sus primeros libros, la época en que Senel Paz publica su primer libro de cuentos; también, está Miguel Mejides... Pero sobre todo, es en los años ochenta cuando mi generación se da a conocer, empieza a tener un papel activo dentro del contexto literario cubano. Primero, de manera bastante visible, en la poesía; menos en la narrativa, aunque creo que la narrativa fue la que marcó realmente esa intención de que existiera una nueva manera de expresar la realidad desde un punto de vista que trataba de alejarse de los grandes temas sociales y de la épica revolucionaria y entrara más en las preocupaciones del individuo. Las preocupaciones, las frustraciones, los problemas de las personas empezaron a ser el centro de la atención de estos escritores. Incluso en un momento fuimos calificados o, más bien, acusados, de ser intimistas por esa relación que establecíamos con la persona y no con la épica social, como se había pretendido

en los años setenta. Esta generación crece en los años ochenta, publica sus libros —ahí aparecen los nombres de Reinaldo Montero, Luis Manuel García, Eliseo Alberto, Arturo Arango, Francisco López Sacha— y, en conjunto, pretende, de manera casi expresa, evidente, esa distinción entre política y literatura que había sido violada o forzada en la década anterior. Pero llegan los años noventa, y es el momento en el que esta generación empieza ya a tener la posibilidad de publicar sus primeras obras importantes. Comienza la crisis en Cuba, se desintegra la Unión Soviética; inmediatamente, desaparece el papel en Cuba y empiezan a producirse una serie de procesos de origen muy económico pero de manifestaciones que afectan toda la vida del individuo y van cambiando el contexto cubano. En el caso específico de la literatura, ocurren dos fenómenos que fueron muy importantes. Por un lado, está el éxodo masivo de importantes figuras de la literatura cubana, de todas las generaciones. Se fueron desde viejos escritores cubanos —el historiador Manuel Moreno Friginals, por ejemplo, se va de Cuba en un momento en el que estaba escribiendo algunos de sus libros más importantes—, figuras de la generación intermedia —el caso de Jesús Díaz, Norberto Fuentes— y de la nuestra, que era la más joven en aquellos momentos, aunque ya empezaba a haber noticias de los que en algún momento fueron llamados "Novísimos". Eso significó una pérdida en la densidad de la cultura cubana porque, en Cuba, ya sabes que cuando un escritor se va del país, con mucha dificultad puede volver a publicar, sobre todo en aquella época. En estos momentos se ha distendido bastante esa situación. Y, por otro lado, al ser imposible que los autores publiquen sus libros directamente con las editoriales cubanas, puesto que no había papel, empieza una necesidad de buscar otras alternativas para la publicación. La primera que se practica con mucha intensidad es enviar a concursos literarios y luego intentar encontrar editores fuera de Cuba, algo que había sido imposible, casi prohibido, hasta ese momento. Ese espacio entre el aparato de producción industrial del Estado y el creador fue un espacio que se llenó de libertad. Al escribir no directamente para el editor cubano, para la editorial cubana, es decir, para una institución que pertenecía y representaba los intereses del Estado cubano, el escritor empieza a asumir la literatura de una forma distinta, y lo hace con esa mayor libertad que se practica en esos años. Y ahí empieza a aparecer esta literatura del desencanto, que tiene además, como elemento de carácter social, histórico, que la ayuda a conformarse, la misma situación que se estaba viviendo en Cuba, de carencias absolutas, y el conocimiento por primera vez de qué cosa había sido el socialismo en la Europa del Este, en la Unión Soviética. Muy tímido conocimiento, pero conocimiento. Y se crea una literatura bastante crítica, bastante indagatoria, con respecto a lo que era la sociedad cubana y a lo que había sido el

destino del individuo en la sociedad cubana. Hubo también esa intención de hacer la crónica de lo que habían sido esos años. Esto ocurre en la literatura, en el teatro, también en el cine — en el cine de manera muy evidente con películas como *Fresa y chocolate*, con las de Fernando Pérez: *Madagascar*; después, *Suite Habana*— y, en conjunto, crean una percepción de la realidad a través del arte completamente diferente a la que había existido en los setenta y mucho más coherente y profunda de la que se había intentado comenzar a realizar en los años ochenta. En este grupo de escritores, por supuesto, hubo siempre una comunicación. Yo tengo relaciones de cercanía en mi trabajo, y personalmente, con escritores como Senel Paz, Eliseo Alberto Diego, Arturo Arango. Creo que en sus obras y en las mías hay una intención bastante similar y son, entre otros con los que también mantengo relación, algunos de los escritores con los que, de manera más notable, se pudiera ver esa cercanía. Creo que habría que añadir el caso de Abilio Estévez, que, a pesar de que tiene toda una estética, una manera de entender y de asumir la literatura, diferente a la mía en cuanto a la relación con el texto, creo que con relación a la realidad, tenemos una percepción bastante similar.

PG: Siento que esta actitud literaria crítica tiene una continuidad en los autores cubanos que siguen a su generación, pero de una manera quizás menos reflexiva y más agresiva. ¿Qué opinión le merece a usted esta nueva generación de escritores?

LP: Los “Novísimos” tienen la ventaja de que parten de una situación en la cual han adelantado un paso hacia esa posibilidad de una literatura crítica, que es el paso que tuvimos que dar nosotros en los ochenta. Ellos están más adelantados porque nosotros, un poco, fuimos explorando ese camino. Cuando estos escritores empiezan a publicar algunos cuentos, algunas novelas, hubo una gran expectación sobre lo que podían producir. Creo que después esa expectación no se ha cumplido con la misma fuerza con que se prometió en aquellos momentos. Hay escritores que sí han hecho obras importantes. Es el caso de Ena Lucía Portela, que si no es más conocida, más activa, se debe a que tiene problemas de salud que le impiden tener esa presencia que es tan importante para el escritor contemporáneo a la hora de poder promover su trabajo. Pero, en general, creo que la mayoría de estos escritores no supo o no tuvo la posibilidad —en fin, hay ahí muchas razones que pudieran explicarlo— de cumplir con esa expectativa, de levantar el vuelo de la manera en que prometían. Y ya son escritores que andan por encima de los cuarenta años, es decir, no son ni mucho menos jóvenes escritores, pero en general no hay una obra con la densidad que se esperaba.

PG: Volviendo la vista atrás, ¿qué lecturas le han dejado una huella imborrable y le han acompañado en su proceso de formación como escritor?

LP: Creo que hay dos sistemas literarios, por llamarlos de alguna manera, que tienen mucha importancia en mi formación como escritor. Por una parte, la novela norteamericana del siglo XX, de la generación perdida hacia acá: Hemingway, Faulkner, Dos Passos, Fitzgerald, Carson McCullers. Después, los más recientes, John Updike, Salinger, Norman Mailer. En fin, una gran cantidad de escritores, entre los que también habría que ubicar a los dos grandes maestros de la novela negra: Dashiell Hammett y Raymond Chandler. A estos escritores yo los descubro en la época en la que estoy en la universidad. Los leo con mucha avidez y, en el momento en el que ya yo empiezo a pretender ser escritor, son una presencia muy importante que está sobre mis hombros como una forma de entender lo literario. Y, por otra parte, en esos años en que yo estudiaba en la universidad y todavía no sabía que pretendía ser escritor y ya empezaba, después, a pensar en pretender serlo, leí mucha literatura en lengua española, fundamentalmente de autores latinoamericanos. Es la época en la que se leían los autores del "boom": Vargas Llosa, García Márquez, Cortázar. También, Carpentier, Rulfo —que son un poco anteriores, pero que también entran en este sistema—, así como Bryce Echenique, Fernando del Paso. Estos escritores, que trabajaban en mi propia lengua, me ayudaron a perfilar una posibilidad de tratamiento del idioma. Además eran mucho más revolucionarios en las estructuras que los norteamericanos. Los escritores norteamericanos me enseñaron cómo contar una historia; los latinoamericanos, cómo estructurarla. Y, en ese proceso, pero ya en los años ochenta, vino el descubrimiento de otro autor de lengua española, que fue definitivo en mi percepción de lo que podía ser un tipo de novela policiaca: Manuel Vázquez Montalbán. Un autor que, al principio, resultó una decepción, porque empecé a leerlo mal —empecé a leerlo de una manera en la que me faltaban referencias, porque lo primero que leí fue una novela que se llamaba *El balneario*, que no se desarrollaba en Barcelona, el personaje era Pepe Carvalho pero ni siquiera estaban sus amigos—, pero que después tuve la oportunidad de leer a partir del año 1988, en que asisto a la Primera Semana Negra de Gijón como periodista. Y fue la revelación del posible tipo de literatura policial que yo pudiera escribir si podía escribir literatura policial. Porque Vázquez Montalbán hace una fusión entre novela social, novela de contexto, novela de revelación de una realidad específica —la Transición española— con la novela policial, a través de personajes en los cuales había siempre como un juego con la literatura y con la realidad, que me dieron la pista para una posible novela policiaca. Cuando yo, a finales del ochen-

ta y nueve, principios del noventa, empiezo a escribir *Pasado Perfecto*, la huella de Vázquez Montalbán fue decisiva a la hora de escoger el modo en que iba a escribir esas novelas.

PG: Detengámonos un momento en la literatura policial. Su producción policial es punto de referencia obligado a la hora de hablar de este tipo de literatura en la Cuba contemporánea. Pero usted es también ensayista y, como tal, escribió "Modernidad y Posmodernidad: la novela policial iberoamericana" en 1999, donde habla ya de neopolicial iberoamericano, estableciendo un nexo entre la literatura policial escrita actualmente, en español y en portugués, a uno y otro lado del Atlántico. Entiendo que el origen de esta clase de narrativa está relacionado con una experiencia histórica y con unas necesidades estéticas similares por parte de los escritores. Por ello, querría saber si, en su opinión, la línea que ustedes han iniciado tendrá una continuidad.

LP: Pienso que ha habido una continuidad, sobre todo, a través del desarrollo del elemento social en este tipo de literatura. Incluso, muchas veces, desaparece el elemento policial y queda solo el elemento social, a través de una literatura urbana, citadina, en la que se reflejan los problemas de la violencia, la corrupción, puntualmente, el problema del narcotráfico, el miedo ciudadano, que son tan importantes en los contextos latinoamericanos de los últimos veinte años. Esta novela neopolicial tiene antecedentes bastante remotos porque creo que sus primeros cultores fueron, de un lado, Rubem Fonseca, el novelista brasileño que en los años sesenta publica sus primeros textos con estas características y, por otro lado, un escritor que no pertenece al idioma pero que, sin embargo, tuvo una gran influencia: Leonardo Sciascia, con sus novelas sicilianas policiacas sobre la mafia y sobre el sistema de vida en un territorio en el que realmente quien gobierna es la mafia o una mafia. Y creo que Leonardo Sciascia entró en la relación con los escritores latinoamericanos posteriores, sobre todo, a través de Vázquez Montalbán, que asume esta literatura. Este neopolicial latinoamericano empieza en lo fundamental a publicarse como un corpus de literatura policial sobre todo en los años setenta, cuando se publican novelas en Cuba, en México, en Argentina, poco después en Chile, algo en Uruguay, algo en Colombia, y en España. Es la época en que Vázquez Montalbán empieza a publicar sus primeras novelas, y poco después Andreu Martín y Juan Madrid. Y tienen una comunicación muy grande — entre ellas, como literatura, y entre ellos, como escritores—, por la visión social y política que está detrás de estas novelas, en las cuales cada vez menos importancia van teniendo las estructuras,

el sentido de la novela policial, con respecto a la preocupación social o política que se expresa en ellas. Son novelas en las que lo que va quedando al final es la intención de que sean novelas más que las características tradicionales de una novelística policial. Yo pienso que mis libros pertenecen plenamente a esta tendencia. Cuando empiezo a escribir *Pasado perfecto* y, ya después, cuando sigo escribiendo las primeras piezas de la tetralogía, tuve la intención de escribir un tipo de novela policial cubana, que fuera muy cubana, pero que no se pareciera en nada a la novela policial cubana anterior, a la que me había antecedido. Y empecé a tratar de hacer esta literatura de un carácter social, profundizando en el conocimiento de un momento, de una época, de las contradicciones de unos personajes que tienen un peso generacional muy fuerte. Son gente de mi generación, Conde y el grupo de amigos del que él se rodea. Esto me permitió una mayor libertad a la hora de poder desarrollar los argumentos, al punto que ya, después, en una novela como *La neblina del ayer*, en la que se sabe desde el principio que se está leyendo una novela policial, el elemento del crimen, que por lo general participa de cualquier obra de este tipo, no aparece hasta la mitad de la historia y, sin embargo, está esa atmósfera, esa intención de escribir una novela policial, porque ya las estructuras y los cánones habituales son absolutamente prescindibles y lo que queda es esta intención de hacer este tipo de novelas, más de carácter social. Incluso, creo que hay escritores más recientes en los cuales ni siquiera existe la investigación propiamente dicha, sobre todo, en grupos de escritores colombianos, como Jorge Franco, Mendoza, Gamboa, y, sin embargo, siguen siendo parte de esta tendencia, de este cuerpo de la nueva novela policial iberoamericana.

PG: Continuando con este tema, usted mismo ha dicho que sus novelas más que policiales son novelas "de carácter policial". Si tenemos en cuenta que, en las novelas neopoliciales, se combinan distintos tipos de discurso, se experimenta con los cánones del género y se introducen reflexiones metaficcionales, ¿podríamos decir que la novela neopolicial es una narración híbrida o transgenérica?

LP: Sí, se puede decir con toda tranquilidad porque creo que es un tipo de literatura que se aprovecha de todas las estrategias de la posmodernidad. Acude a formas de la literatura popular, tiene una gran cercanía con el cine, unas estructuras que a veces son más cinematográficas que literarias. Una película como *Pulp Fiction* tal parece que es una novela del neopolicial iberoamericano, como novelas del neopolicial iberoamericano parecen versiones de *Pulp Fiction* en cuanto a la estructura y la intención de los creadores. Es una novela que ya no respeta códigos sino que impone un

elemento importante: la intención literaria. Si la novela policial anterior a los años sesenta fue un tipo de literatura que se aferró a lo genérico, porque estaba constreñida por lo genérico, y que, salvo excepciones muy notables, como es el caso de Hammett, Chandler o Cain, podía llegar a niveles de alta literatura, en los escritores de la tendencia neopolicial y en otros contemporáneos que están bastante cercanos a ella —sobre todo escritores del área mediterránea, del sur de Francia, como Izzo, o como Márkaris, el griego, o escritores italianos como Camilleri—, hay esa intención de hacer literatura dentro de una novela policial que puede violar y romper los códigos del género.

PG: Usted es consciente de que su narrativa supone una transgresión genérica total, tanto formal como temática, con respecto al policial que venía escribiéndose en Cuba desde la década de los setenta. Por una parte, rompe absolutamente con las estructuras fijas de este tipo de novela pero, por otra, viola además muchos tabúes del régimen, como la homosexualidad, la represión cultural ejercida por el Estado sobre los intelectuales en los años setenta, la prostitución, la droga, la corrupción de los altos mandos, el desencanto ante la falta de perspectivas. ¿Cree que hay sectores de la sociedad cubana que entienden su literatura como una amenaza?

LP: Posiblemente sí, aunque nadie me lo ha dicho. Es un tipo de novela que revela una realidad que no es la realidad que se promueve desde las estructuras oficiales del país. Pero lo más importante es que ha habido una gran masa de lectores que sí se ha identificado con esa visión de la realidad cubana que hay en mis novelas, que ha tenido una relación de cercanía y de reconocimiento de estas obras como una expresión de lo que ha sido la vida en Cuba en estos últimos cincuenta años y de lo que está siendo la vida en Cuba ahora mismo. Y eso ha sido lo más importante. No la suspicacia de unos, sino la aceptación de otros, gracias a los cuales he tenido un reconocimiento por mi trabajo que me enorgullece mucho, porque creo que, fundamentalmente, es un tipo de novela en la que —aunque para mí es muy importante que tengan una difusión internacional— yo trato de comunicarme con un lector cubano y de reflexionar sobre lo que han sido las experiencias de todos nosotros a lo largo de estos años de una manera propia de la literatura, no de la política. No soy político ni me interesa hacer política con mis novelas, sino me interesa que ellas tengan una comunicación social desde una posición ciudadana, una posición civil, que es la que tengo y la que practico.

PG: Me gustaría indagar un poco en el personaje de Mario Conde, en ciertos detalles que afectan directamente a su intimidad y a su manera de ver el mundo. Empecemos hablando de música. En las novelas de la serie, por un lado, aparecen Frank Domínguez, Bola de Nieve, Benny Moré, Olga Guillot y Vicentico Valdés, entre otros muchos representantes de la música cubana, y por otro lado, está el emocionado fragmento que se repite en buena parte de las conversaciones entre Conde y Carlos el Flaco: "—¿Los Beatles? / —¿Chicago? / —¿Fórmula V? / —¿Los Pasos? / —¿Credence? / —Anjá, Credence." ¿Qué significan estos dos ambientes musicales para Conde?

LP: Sí, hay dos ambientes sonoros, dos bandas sonoras, en las novelas de Mario Conde. Una tiene que ver con el universo de la música cubana y otra, con el de la música pop y rock de los sesenta, setenta sobre todo. La música cubana que escuchábamos cuando, en mi generación, éramos adolescentes y jóvenes estaba marcada por la posibilidad de escuchar un determinado tipo de música que nos ofrecía la radio cubana. En esos años, estaba muy limitada y, en algunos casos, hasta prohibida, la programación de música en inglés, y se repetía una y otra vez la música cubana o los grupos que llegaban de la España franquista, como Fórmula V, Los Pasos, los Mustang, que eran los grupos que más nos gustaban en aquel momento porque tenían que ver con una sonoridad cercana al rock, pero eran bastantes deficientes en cuanto a su calidad musical. Entonces, hubo un proceso de saturación o de rechazo con respecto a la música cubana y de búsqueda de esa otra música que resultaba mal vista o prohibida por las esferas oficiales, y nos hicimos aficionados absolutos de Beatles, Rollings, Credence, Blood, Sweat & Tears, Led Zeppelin. Se crearon ahí como dos universos que apenas se comunicaban, aunque tenían una comunicación anterior. De todas maneras, el conocimiento de la música cubana y de la mitología de estos músicos cubanos ha sido un aprendizaje muy importante para mí, porque me ha permitido entender una relación cultural de las más importantes que existen en Cuba. Creo que la música cubana es un complejo cultural absolutamente imprescindible para entender el ser cubano, igual que lo es el béisbol, algo sobre lo que estoy escribiendo ahora mismo. Creo que son dos universos sin los cuales no se puede entender qué cosa es ser cubano, ni se puede expresar lo que es ser cubano. Sin embargo, el gusto auditivo y la pertenencia cultural con respecto a la música rock de los años sesenta y setenta es algo que también ha permanecido, y Mario Conde y sus amigos, en esta especie de ciudad sitiada en que se han encerrado, se han encallado también con esa música. Siguen oyéndola con un sentido casi antropológico, por decirlo de alguna manera, porque es

como una señal de identidad de la cual no quieren desprenderse, ya que significaría desprenderse de los últimos vestigios de su juventud. Ahí está basada esa relación que se hace repetitiva de una novela en otra. Es un diálogo que está calcado en las siete novelas de Mario Conde, con respecto a qué música van a oír en un momento determinado, y siempre terminan oyendo la misma música y haciendo los mismos comentarios.

PG: ¿Cuánto le gusta a Mario Conde el béisbol?

LP: Mario Conde, como casi todos los cubanos, tiene una relación visceral y genética con la pelota. Yo creo que a mí me gusta más la pelota que a Mario Conde, pero él igual tiene esa relación puesto que es inevitable en una persona que nació y creció en Cuba, que se educó en Cuba y vivió en la realidad cubana, no tener una relación con el béisbol. El béisbol es una de las señales de identidad cubana y, cada vez que alguien me dice: "Pero, bueno, el béisbol es un deporte norteamericano", le digo: "Sí, pero también el fútbol americano, que es norteamericano, o el rugby, que es inglés, se trataron de practicar en Cuba y con ninguno de los dos pasó absolutamente nada". Se practicaron en un círculo reducidísimo de personas y nunca pasó absolutamente nada. Sin embargo, la pelota llega a Cuba en el año 1850 y, en los años setenta y ochenta del siglo XIX, ya se jugaba prácticamente en todo el país, por todos los estratos sociales, por todos los grupos étnicos. Incluso, en el año 1889, se escribe la primera historia del béisbol en Cuba, prácticamente veinticinco o treinta años después de haberse jugado los primeros partidos. Y, en esa historia, ya se habla de que el arraigo que ha logrado la pelota en Cuba es un arraigo firme y de que se practica en toda la isla por infinidad de clubes. Lo dice el historiador Wenceslao Gálvez, que también había sido jugador de béisbol. Y esa relación se ha mantenido. No es concebible un personaje propio o que trate de ser representativo de una realidad cubana que no tenga una relación más o menos cercana con la pelota y, en el caso de Mario Conde, más que cercana, como te decía, es un poco genética y visceral.

PG: Conde no ha participado en la guerra de Angola, pero su amigo Carlos, sí, y usted, también. ¿Qué sentimiento le produce a Conde recordar este hecho? ¿Qué queda en la memoria del cubano sobre la participación del país en esta guerra?

LP: En la memoria cubana queda poco porque, sobre todo, creo que los cubanos asumieron su presencia en Angola como algo inevitable, no como una decisión propia. Yo recuerdo que, a principios de los ochenta, yo estaba tratando de escribir un relato

sobre algo que pasaba en Angola, un personaje que había estado en la guerra, y fui a hablar con varios amigos míos y a tratar de entender qué había sido Angola en aquellos momentos y qué habían visto ellos del país. Y prácticamente no sabían nada ni habían visto nada. Era como un paso del cual ellos habían dado el salto sin mirar hacia atrás y no querían volver a mirar hacia atrás. En mi caso, yo estuve allí entre 1985 y 1986, doce meses, un año justo, trabajando como periodista y sentí esa misma sensación, aunque, por mi propio trabajo, por mi propia manera de organizar el pensamiento y entender lo que debo hacer con ese pensamiento, sí he mantenido una memoria de lo que fueron esos años. Cuando empiezo a escribir las novelas de Mario Conde, creo que una de las muescas que tiene mi generación es haber participado en la guerra de Angola, o haber sido parte de la presencia cubana allí, de una forma o de otra. Y, por eso, decidí hacer del personaje de Carlos una persona en la que esa muesca había llegado a algo más que a una huella espiritual o a una necesidad de olvidar una contingencia de su vida, y lo hago con la herida de guerra que le ha provocado una invalidez definitiva. Lo que ocurre es que, mientras escribía la novela, me di cuenta de que si un hombre como Carlos asumía esa experiencia con una carga de pesimismo, iba a ser fatal para el personaje. Y lo que hice fue que le transferí a Conde el pesimismo con respecto a lo que había pasado en Angola, lo que había significado Angola para la vida cubana, y le dejé a Carlos solamente el optimismo vital que lo caracteriza. De todas maneras, las razones de la política y de la geopolítica dicen que la guerra de Angola, en la que los cubanos estuvimos envueltos alrededor de trece o catorce años —ha sido la guerra más larga de la historia de Cuba—, fue al final una victoria en esos términos, políticos y geopolíticos, porque, evitando que cambiara el sistema en Angola, se llegó a provocar la independencia de Namibia y esto, a la larga, fue un elemento que influyó decisivamente en la eliminación del apartheid en Sudáfrica. Elementos históricos que son realmente muy importantes, pero que, en relación a lo que fue la vida de las personas que participaron allí, no guardan una proporción con la experiencia de haber participado en una guerra. Una guerra que, por cierto, no fue especialmente cruenta en cuanto a muertes por parte de los cubanos, aunque sí fue especialmente dolorosa como experiencia espiritual, como experiencia de vida.

PG: Otros motivos recurrentes en las novelas, y que ocupan la mente de Conde, son el tema de las migraciones —marcharse o quedarse en Cuba— y el tema del desarraigo, ¿cómo vive el cubano esta realidad llena de ausencias?

LP: La cultura cubana tiene doscientos años de historia, el resto es un poco la prehistoria, porque el sentimiento de cubanía surge

con un grupo de poetas, pensadores, novelistas del primer tercio del siglo XIX. Desde entonces, el exilio ha sido una constante en la vida cubana y en la vida de la cultura nacional. Por ejemplo, tres de las figuras más importantes de ese momento, José María Heredia, el Padre Félix Varela y el novelista Cirilo Villaverde, vivieron una parte importante de su vida en el exilio. Los tres murieron en el exilio fuera de la isla: uno, en México; otro, en San Agustín, Florida; y el otro, en Nueva York. Martí vivió una época de su vida en el exilio. Es evidente que la cultura cubana ha tenido mucha relación con este tema de vivir dentro o vivir fuera, de estar cerca o estar lejos. Eso que es tan visible en los actores principales de la literatura cubana es una condición que se ha reproducido en toda la sociedad o que es propia de toda la sociedad cubana hasta el presente. A partir del año 1959, se produce un gran éxodo de personas de Cuba y se marca una separación entre los cubanos que viven dentro y viven fuera, que fue bastante rígida durante muchos años. En estos momentos la situación es bastante menos dramática de lo que fue en aquella época y, aunque ha habido ese desarraigo de un grupo de cubanos, creo que, en general, el sentimiento de pertenencia se ha preservado y siguen sintiéndose cubanos. Pero a nivel individual, a nivel familiar, las personas y las familias se han quebrado por esa distancia. La mayoría de mis primos, por parte materna o paterna, viven fuera de Cuba, en los Estados Unidos, específicamente. Eso ha significado para mi familia como una escisión, hemos perdido toda una serie de referentes que estaban en nuestra memoria, en nuestros afectos, en nuestras relaciones. Yo veo a esas personas una vez cada dos años o, a veces, más tiempo. Incluso mi hermano más pequeño también emigró hace doce o trece años y creo que no hay ningún cubano que no tenga una relación con lo que ha sido la experiencia del exilio, por haberla vivido él o por haberla vivido alguien cercano a él, desde la época de Heredia.

PG: Conde expía algunos de sus fantasmas en *Adiós, Hemingway*, acentúa su carácter reflexivo en *La neblina del ayer*, deja la policía para dedicarse a la compra-venta de libros y se va acercando poco a poco a lo que él quiere ser. En la novela que está terminando, ¿cómo se presenta Conde?, ¿qué le queda de su instinto policial y cuáles son ahora sus principales preocupaciones?

LP: Bueno, con lo que hablé en la lectura que hice ayer ya tendrás una idea más cercana de qué cosa es esa novela en la que aparece Mario Conde. Son tres historias. En una de ellas, Mario Conde actúa como "oidor" de una historia, a la cual él después ayuda a dar solución. En otra no participa y en otra es un personaje importante porque investiga la desaparición de una joven que pertenece

a una de las tribus urbanas de la actualidad: los *emos*. En este sentido, Conde, como tú bien dices, se va acercando cada vez más a lo que quiere ser él, lo que pasa es que él no está seguro de qué cosa quiere ser. Aunque al menos está seguro de lo que no quiere ser y una de las cosas que él no quería ser era policía. Yo lo obligué a ser policía durante cuatro novelas, hasta que al final de *Paisaje de otoño*, la que cerraba el ciclo de "Las cuatro estaciones", Mario Conde deja la policía. Ahora, en esta última novela que estoy escribiendo, el gran conflicto de Mario Conde tiene que ver con que le ha hablado a la mujer con la que tiene una relación desde hace mucho tiempo, de la que estuvo enamorado cuando era un joven estudiante universitario, de la posibilidad de casarse. Y cuando cobra conciencia de lo que eso significa para él, empieza a buscar una solución para escapar elegantemente del problema en el que él mismo se ha metido. Muchas veces, para Mario Conde, estos conflictos personales o del grupo al que pertenece —su relación con Carlos, con Tamara, las conversaciones con Candito— son mucho más importantes que las investigaciones que está haciendo. Las investigaciones, en estas últimas novelas, a veces, un poco le caen en la cabeza, pero siempre hay una intención en ellas. En el caso de *Adiós, Hemingway*, yo utilizo a Mario Conde para exorcizar el estado de una relación que yo tenía con respecto a Hemingway, con su literatura y, sobre todo, con la persona que fue Hemingway, y me valgo del Conde para resolver ese problema que tenía ya hacía algunos años. Y en esta novela más reciente, hay como una intención de que Mario Conde constate el estado de la sociedad cubana, sobre todo a nivel de la juventud.

PG: Abordando ahora otra de sus facetas profesionales, en todas sus novelas veo presente al Padura periodista, sobre todo al de los largos reportajes de investigación. ¿Hasta qué punto se sirve usted de su labor periodística para escribir sus textos literarios?

LP: Entre el periodismo y la literatura yo marco una barrera muy nítida en cuanto a las intenciones que tienen una y otra manifestación. El periodismo ocupa un espacio, tiene una forma de comunicarse, una plataforma sobre la cual se difunde, y la literatura asume otras responsabilidades completamente diferentes. Aunque no hago distinciones en cuanto a lenguaje y responsabilidad del escritor y del periodista. Desde que comencé a trabajar en el periódico *Juventud Rebelde* y empecé a hacer los largos reportajes en que realizaba investigaciones históricas de la cultura cubana, la historia no oficial y la cultura perdida, empecé a hacer un experimento de utilizar, para escribir periodismo, un lenguaje más propio de la literatura, en una época en que me fue muy difícil escribir literatura, al punto de que, durante seis años, prácticamente no hice nada, después

de haber escrito mi primera novela y mi primer libro de cuentos. Yo he seguido practicando el periodismo y he seguido tratando de encontrar, a través del periodismo, las posibles visiones de cada momento de la realidad cubana, con la intención de que sea una comunicación inmediata. Mientras, he tratado de hacer con la literatura —valiéndome muchas veces de las experiencias que me da el periodismo, pero en unas reflexiones que tienen un carácter mucho más profundo— también una crónica de la realidad cubana, pero con una perspectiva histórica, estética, conceptual, diferente a la del periodismo, porque no se pueden confundir sus alcances y sus modos de expresar la realidad, en cuanto a la visión de la misma que tienen una y otra manera de escritura. Pero lo que sí trato es de hacer tanto el uno como el otro con la misma dignidad, con el mismo empeño y seriedad. Porque, en una pequeña crónica, a veces tú puedes expresar una visión de una realidad que es imposible que forme parte de una novela por muchas razones. Y, en la novela, entro en reflexiones que en el periodismo, por sus características, por su espacio, por su forma de circular, no resultan apropiadas y sí resultan más propias de la novela.

PG: Tanto el Padura escritor como el periodista han experimentado una evolución en su trabajo. ¿Podría hablarnos de cómo ha cambiado su manera de hacer periodismo desde que empezó a colaborar en *El Caimán Barbudo* hasta hoy?

LP: Ha cambiado mucho porque también ha cambiado mucho el país y he cambiado mucho yo. No es lo mismo hacer periodismo cultural en una revista de principios de los años ochenta, o hacerlo para un periódico diario en esos propios años ochenta, que el tipo de periodismo que he estado haciendo después a través de la agencia *IPS*, que es la que difunde mis trabajos. En el periodismo, siempre, cuando uno pertenece a una redacción y cuando uno vive del periodismo, tiene que acatar ciertas reglas que están en la estructura de la publicación para la cual uno trabaja. Las revistas y periódicos en que yo trabajé aquí en Cuba, por supuesto, pertenecían al Estado cubano y reflejaban los intereses de ese Estado. Yo trataba de ser lo más creativo posible y tuve una gran libertad —lo puedo decir con absoluta seguridad— en el periodismo que hice por ejemplo en *Juventud Rebelde*, donde yo escogía los temas, las dimensiones del trabajo, el tipo de lenguaje y el momento en que lo iba a publicar. Tenía una gran libertad en ese sentido. Pero ya, después, en los noventa, cuando empiezo a colaborar con *IPS*, y hasta ahora, he hecho un periodismo que no ha tenido el peso de la redacción y me ha dado una libertad absoluta a la hora de poder escribir sobre los temas que he querido y sobre las maneras en que he querido interpretar la realidad cubana. Yo, como periodista, he tenido la gran suerte de que trabajé en *El*

Caimán Barbudo en los ochenta, cuando era la revista cultural más importante en Cuba. En *Juventud Rebelde*, cuando fue el periódico más buscado y leído. Después, a principios de los noventa, fui el jefe de redacción de la *Gaceta de Cuba*, cuando se convirtió en la revista cultural más importante y, después, en estos años de *IPS*, con esta libertad, he podido seguir haciendo el periodismo que a mí me interesa escribir, sobre todo en el terreno de la crónica. Creo que uno de mis orgullos como periodista es haber podido trascender la fatalidad que acompaña al periodismo, que es su inmediatez, y, como periodista, tengo como seis libros publicados: *El alma en el terreno*, *El viaje más largo*, *Conversaciones en La Habana*, *Los rostros de la salsa*, *Entre dos siglos* y *La memoria y el olvido*. Eso es bastante raro en el oficio periodístico, en el cual, como se sabe, lo que se escribe hoy es superado por lo que se escribe mañana y, sin embargo, esos trabajos han permanecido, al punto de que alguno de esos libros, veinte años después de escritos, siguen siendo reeditados, siguen siendo republicados. Este año se van a reeditar *El alma en el terreno* y *El viaje más largo*. Fuera de Cuba se han publicado algunos de estos libros. Y me es muy satisfactorio haber podido hacer ese tipo de periodismo, en el cual, de alguna manera, el posible lector encuentra una referencia cultural, histórica, social, sobre lo que fue, ha sido y es Cuba.

PG: Hablando de la presencia de otras artes en sus novelas, me parece que la pintura y el cine se manifiestan, no solamente a partir de las referencias a obras o a artistas, sino como parte de la propia estrategia narrativa. En su opinión, ¿de qué manera estas artes incursionan en su obra literaria?

LP: Sí. La pintura sobre todo, por la relación de cercanía que he tenido con un grupo de pintores. He colaborado incluso trabajando con ellos para catálogos, para exposiciones, para libros. Ese dibujo que está ahí [señala un cuadro colgado en la pared] pertenece al libro de Ajubel, que es una versión dibujada de *Robinson Crusoe*. Escribí el *posfacio* del libro y trabajé bastante con él en el concepto de ese traslado de un clásico de la literatura a la pintura. De Arturo Montoto, que es un pintor con el que tengo una relación muy estrecha, su visualidad me ha permitido tener una perspectiva diferente de La Habana. En el caso de Fabelo, que es otro de esos pintores con los que tengo cercanía, la visión de personajes y de formas de representar me ha enseñado a ver los colores de la ciudad, a tener una mirada de la realidad cubana en términos gráficos muy importante. Y en el caso del cine, ha sido una colaboración participativa, en cuanto a que he escrito guiones para algunos documentales y películas, pero siempre teniendo en cuenta que el oficio de escribir un guion no es, para nada, un oficio propio de la literatura, en cuanto a que tiene la condición

fundamental de que es un acto de servicio. Tú escribes la historia que el productor y el director quieren hacer como película y tienes que ponerte en función de esa intención, de esa necesidad o exigencia de quienes te pagan por hacer un determinado tipo de trabajo. Por eso casi nunca trabajo solo. En el cine, puedo admitir trabajar con otra persona, algo que sería imposible para mí en el caso de la literatura. Nadie pudiera escribir conmigo, a pesar de que, como escritor, soy muy dependiente de mis lectores y de las sugerencias que me hacen, que casi siempre tengo en cuenta. Porque un lector que te advierte sobre algún problema que él detecta en una novela es algo que uno tiene que tener en cuenta y yo lo tengo siempre muy en cuenta. Pero, en definitiva, la decisión es mía. En el caso del cine, la decisión es de los productores. Por ejemplo, hace poco, en el trabajo en *Siete días en La Habana*, fue un combate épico tratar de convencer a algunos directores de que había soluciones que podían ser más apropiadas para el conflicto de los personajes y las historias. Pero en ocasiones ellos lo veían de otra manera y terminaban imponiendo su criterio. En un punto de las discusiones —mi esposa, Lucía López Coll, participó en ese trabajo de escritura aunque a mí me tocaban las discusiones más que a ella—, yo terminaba por ceder y decir: "Bueno, perfecto. Tú lo que quieres es que el personaje haga esto. Bueno, pues yo te escribo esto que tú quieres que haga el personaje, que actúe de esta manera, porque, en definitiva, eres el director y es tu obra". Algo que no es posible pensar en la literatura, donde yo llego a establecer una negociación con editores y lectores escogidos, siempre a partir de las sugerencias que ellos me hacen o cuando me crean la duda con respecto a lo que yo he escrito. A partir de esa creación de una duda, yo trato de buscar una solución más acertada. Pero, en el cine, no. En el cine tienes que hacer esa función por la cual un productor o un director de cine te pagan.

PG: Insistiendo en la relación de su obra literaria con el cine pero, ahora, desde el punto de vista de la adaptación cinematográfica, sé que hay algunos productores interesados en llevar sus novelas a la gran pantalla. ¿Podría hablarnos de esos proyectos?

LP: Hay varios proyectos en movimiento. El más adelantado es hacer una versión para el cine de *El hombre que amaba a los perros* con un productor francés. Hay, por otra parte, un productor alemán muy importante, que está interesado en hacer las novelas de Mario Conde, y se están negociando las opciones y los derechos en este momento. En este último caso todavía el concepto de las películas no existe, solo se piensa que se puede hacer, de las primeras cuatro novelas, una serie de ocho capítulos, con cuatro episodios, en dos partes. Ahora, dentro de poco, me voy a encon-

trar con ellos en España o en Francia para decidir un poco cuál va a ser el estilo. He estado pensando en esto. El problema es que no quiero participar en los guiones, en ninguna de las dos, y eso significa una complicación. Y, por otra parte, un director francés muy importante, Laurent Cantet, me pidió que hiciéramos una película que está inspirada en un pasaje de *La novela de mi vida*. No se van a utilizar los personajes, ni la anécdota de la novela, sino que se va a partir de esa idea que a él le surgió en determinada secuencia de la novela. Y en este caso sí voy a trabajar el guion con él, porque es mucho más libre que una adaptación de una de mis novelas, en la cual siento un poco de temor al hacerlo. En el caso de *El hombre que amaba a los perros*, realmente, no sabría escribir un guion para el cine de esa novela. Y, en el caso de las novelas de Mario Conde, sería un trabajo que me llevaría dos años y no quiero, en estos momentos de mi trabajo como escritor, dedicarle dos años a escribir los guiones. El cine me ha funcionado sobre todo, y en esta última etapa especialmente, como una alternativa para separar una novela de otra. Yo soy un trabajador obsesivo-compulsivo, necesito estar escribiendo siempre y, cuando termino de escribir una novela, empiezo a escribir ensayo o a escribir cine o a hacer algo hasta que comienzo la próxima novela. Y el hecho de empezar a escribir ahora este guion con Cantet me va a servir para separarme de la novela que casi he terminado. Por lo tanto, me sirve para llenar el tiempo entre terminar esta novela, publicarla y quizás comenzar la siguiente. Porque no me gusta, y siento que no es apropiado, terminar una novela y, de inmediato, comenzar otra porque, las dos veces que lo intenté, me di cuenta de que estaba escribiendo la misma novela que había terminado, con otros personajes, pero era la misma. Entonces, el cine me llena ese espacio, igual que el ensayo. Ahora, yo acabo de escribir un ensayo sobre "Revolución, utopía y libertad en *El siglo de las luces*", estoy terminando de escribir un ensayo sobre identidad y béisbol en Cuba, llenando este espacio hasta tanto comience a trabajar con Cantet y, después que termine con Cantet, espero poder comenzar una nueva novela.

PG: Ayer, en la lectura de fragmentos de su próxima novela, los lectores declararon en varias ocasiones que les resultaba complicado encontrar sus libros en Cuba. Sin embargo, usted ha afirmado más de una vez que todos han circulado allí libremente. Mi pregunta es entonces, ¿cómo funciona el mercado editorial en Cuba y cómo llegan los libros cubanos y extranjeros a manos del lector cubano?

LP: Sobre eso, te puedo pasar un artículo que he escrito sobre el mercado del libro en Cuba, sobre la inexistencia de un mercado del libro. Justamente el problema de cómo circula la literatura en

Cuba está condicionado por que no existe un mercado del libro. Este es un país donde se publican libros, se venden libros, la gente lee libros escritos y publicados en Cuba, pero no existe el concepto del mercado. Por lo tanto, la relación que se establece entre el escritor, la publicación y la lectura de una obra es singular y está completamente deformada. Las editoriales publican lo que pueden publicar, de acuerdo a la cantidad de papel que tienen y a lo que ellos deciden publicar. Pero no existe el mecanismo promocional, editorial, económico, mediante el cual un libro que tenga una cierta aceptación por parte del lector pueda volver a ser publicado y llegue a todos los lectores. Los caminos por los que los libros se encuentran con las personas siempre son bastante enrevesados. No es la relación normal de ir a una librería y comprar el libro que tú quieres comprar porque alguien te lo recomendó o porque tú sigues a ese autor o leíste una crítica determinada de ese libro sino que influyen elementos muy diversos en cuanto a la posibilidad de tener acceso a una literatura.

PG: En todo caso, algunas de sus obras, como, por ejemplo, su primera novela o ciertos libros de cuentos, no son fáciles de encontrar ni en Cuba, ni en el extranjero, ni en los *stocks* de venta *on-line*. Sabemos que se ha reeditado parte de su obra periodística y nos ha contado que se van a reeditar otras dos obras. ¿Hay más proyectos de reedición?

LP: Siempre hay proyectos de reedición. A veces ocurre de manera un poco aleatoria, dependiendo de los intereses de determinadas editoriales. En el caso de mis libros publicados en España, se están reeditando constantemente —ya hay alguna novela que anda por la undécima edición— porque es como funciona el mercado del libro, es lo normal en el mercado del libro. *La neblina del ayer* ya anda por la décima edición y no sé por qué edición andará ahora *El hombre que amaba a los perros*. Entonces, el resto de esos libros de carácter periodístico o algún que otro libro de cuentos, que no están incluidos en el catálogo de Tusquets, dependen de muchísimos factores. Hay ahora una editorial que quiere publicar libros destinados al turismo que visita Cuba, de una calidad y cualidad diferentes a lo que habitualmente se publica para ese mercado, y venderlos a bajo precio. Y ellos me han pedido un par de libros, por ejemplo. Así, van saliendo, por distintas editoriales, por distintas vías, alguno de estos libros, lo cual los mantiene vivos. Y en España, bueno, fundamentalmente, están estas novelas que sí se siguen publicando. Publicar otras cosas en España sería un riesgo muy grande con respecto al mercado y, mientras no gane el Príncipe de Asturias o el Premio Nobel, creo que no me lo van publicar.

PG: Me interesa mucho el tema de la recepción de su obra. Conozco el éxito que esta tiene tanto en Cuba como en Europa, pero me gustaría saber cómo está funcionando su difusión en otros países latinoamericanos.

LP: Hay una serie de elementos que a veces afectan la manera en que circulan los libros en América Latina. El tema de la distribución del libro español es muy complicado porque depende del precio, que es bastante elevado con respecto a la economía latinoamericana —ahora se ha convertido también en muy elevado con respecto a una economía española—, y tiene que ver a veces con la capacidad de los distribuidores locales. Por ejemplo, en Puerto Rico, funciona muy bien la distribución, se lee mucho. Hay muy pocas librerías pero hay una librería, en San Juan, que por sí sola hace la labor de una cadena de librerías y eso significa que, cuando vendo mil quinientos ejemplares en España, vendo quinientos en Puerto Rico, lo cual es muchísimo proporcionalmente. En otros países no ocurre igual y, a veces, los libros demoran muchísimo en llegar. Ahora, la editorial Tusquets le ha vendido la circulación, la comercialización de los libros, al grupo Planeta, que tiene una estructura ya montada para hacer esta parte del negocio editorial, y creo que va a funcionar mucho mejor en América Latina. Además, en el caso de Argentina y de México, hay sucursales de Tusquets que publican los libros, los distribuyen, y allí hay una mayor circulación. Sobre todo en Argentina, a pesar de que en México se venden bien los libros. Pero en México, la cantidad que se vende, para que se considere una buena venta con respecto a la cantidad de habitantes, es una proporción ridícula. Por lo tanto, es una circulación, y un conocimiento, muy aleatorio pero que se ha ido asentando de año en año.

PG: Pasemos a hablar de la recepción crítica. Como ya hiciera en varias oportunidades en *El Caimán Barbudo* en los años ochenta, usted lamenta la ausencia de una crítica literaria en Cuba en una entrevista publicada por *IPS* en 2005, alegando que, mientras en España, Francia, Portugal o Italia, la aparición de *La novela de mi vida* había generado gran cantidad de opiniones, entrevistas y reportajes, en la isla no se había escrito apenas nada sobre ella. ¿Ha cambiado eso tras la publicación de *El hombre que amaba los perros*?

LP: No. Creo que la situación de la crítica en Cuba, por diferentes razones, que van desde el propio oficio, la formación del crítico, hasta razones de tipo económico, no tiene un peso en cuanto a la recepción y al entendimiento de la obra literaria. Es muy difícil pensar que alguien puede, por oficio, dedicar cuatro días o cinco

días a leer un libro, dos días a escribir una crítica y que, después, le paguen cien pesos cubanos, que son cuatro CUC, cinco dólares. Eso desalienta por completo a la crítica, además, hay cada vez menos espacios. Los periódicos no publican crítica literaria —los periódicos no publican casi nada y, entre otras cosas, no publican crítica literaria—. Y eso hace que no tenga ningún peso. He ganado el Premio de la crítica, con el libro sobre Carpentier; con tres de las novelas de Conde, son cuatro veces; con el libro de cuentos, cinco; con *La novela de mi vida*, seis; con *El hombre que amaba los perros*, siete. Posiblemente me quede alguno, pero el premio, que un poco canoniza los libros que se van publicando en el país, lo he ganado siete u ocho veces con ensayos, con cuentos, con novelas policiacas, con novelas de carácter histórico. En más de una ocasión, he ganado el Premio de la crítica sin tener una sola crítica escrita en ninguna de ellas, lo cual es un contrasentido, pero expresa de manera bastante evidente el estado de la crítica en Cuba y, también, la actitud del crítico a la hora de calzar con su nombre un comentario con respecto a alguno de mis libros, lo cual le haría, de alguna manera, tomar partido con respecto a lo que dice ese libro. Si va a hablar mal, no habría ningún problema, pero si va a hablar bien de él, significaría una toma de posición con respecto a lo que dice ese libro y, a veces, los críticos prefieren no correr ese riesgo. Pero, sobre todo, creo que lo que funciona es el poco interés por practicar un oficio que tiene muchas responsabilidades y pocas gratificaciones, incluso económicas.

PG: Refiriéndonos a otro tipo de crítica, he encontrado algunos blogs en Internet en los que se le hacen críticas, a veces, verdaderamente lamentables. También he visto que usted ha respondido a algunas de ellas. ¿Es usted un escritor familiarizado con los nuevos medios de comunicación, las redes sociales, los blogs, o se mantiene al margen de esa vorágine informativa y de opiniones espontáneas?

LP: Me mantengo bastante al margen por muchas razones. La primera es que el Internet que yo tengo es pre-moderno y con su lentitud me resulta prácticamente imposible entrar en el sistema y estar leyendo tanto. Segundo, no tengo tiempo. La democratización de Internet también ha implicado su banalización y cuesta mucho trabajo poder saber dónde vas a leer algo interesante. Lo utilizo únicamente para buscar referencias muy específicas, tanto cuando estoy en Cuba como cuando estoy fuera y tengo acceso a un Internet normal. Además, por otra parte, fundamentalmente en los últimos años, he leído muchísimo, haciendo investigaciones para poder escribir mis novelas o mis ensayos. Eso ya me implica leer una literatura en específico y no me da tiempo a dedicar un espacio de mi trabajo a leer estos blogs. La relación que he tenido

con algunos periódicos, o periódicos en Internet, más que con blogs, ha sido bastante traumática, porque ocurre un fenómeno que es complicado de entender, no tanto de explicar pero sí de entender, de una cierta animadversión por parte de algunos escritores que viven fuera de Cuba con respecto a los escritores que vivimos dentro. Escritores que viven fuera de Cuba, que conocen la realidad cubana, que vivieron en la realidad cubana, que participaron de ella y que, de pronto, cuando están fuera, expresan una visión de la realidad y de las personas que viven en Cuba que puede llegar a ser completamente distorsionada, que ellos saben que no es la realidad, pero que la tratan de hacer pasar como si fuera la realidad, sobre todo respecto a las personas. Y eso me molesta bastante porque se establece una relación de enfrentamiento, de la cual los únicos beneficiarios son las fuerzas más oscuras de la sociedad cubana, tanto dentro como fuera de Cuba. A veces un escritor que vive fuera acusa a un escritor que vive en la isla, que puedo ser yo o puede ser otro cualquiera, como ha ocurrido en muchas ocasiones con algún representante de la política cultural cubana o un miembro de la seguridad del Estado incluso. Está diciendo algo que sabe que es una mentira y que no hace otra cosa que beneficiar a la política cultural cubana y a la seguridad del Estado cubana, que se frotan las manos y dicen: "Qué bueno que se estén fajando entre ellos y se estén desgastando entre ellos". Yo trato de no responder nunca a estas provocaciones, pero hay momentos en que siento que sí tengo que hacerlo porque la verdad tiene que tener algún peso. Hay un elemento que funciona también en todo ese proceso: es el grado de realización que han tenido algunas de estas personas, para las cuales, resulta bastante molesto que otros tengan un grado de realización diferente o superior, o un reconocimiento diferente o superior del que ellos han conseguido, y convierten el ataque en una forma de compensación de esa falta de realización o de reconocimiento. Eso, en buen castellano, se llama envidia y, en términos cubanos, es una enfermedad congénita que sufre este país desde sus orígenes. Desde la época de Heredia está presente y, por eso, escribí un artículo hace poco que se llamaba "Los profesionales del odio", donde me remontaba a lo que había significado el odio y la envidia para la vida de Heredia, los ataques que había recibido por esas razones, en una época tan remota como los años 1830, pero tan cercana en cuanto a términos históricos, y que se mantiene casi de la misma manera hoy que en aquella época.

PG: En estos momentos de transformaciones y de redefiniciones en Cuba, ¿qué espacio e importancia se le está dando a la cultura?

LP: Creo que el espacio es más o menos el mismo, lo que pasa es que se está intentando reformular económicamente la proyección de la cultura. No sé cómo se va a reformular. Lo que ocurre es que el grado de independencia de los creadores ha aumentado muchísimo. Esta democratización de Internet de que te hablaba permite que cualquiera publique un libro y lo haga circular. La democratización y el abaratamiento de los recursos para hacer cine ha permitido que existan incluso productoras independientes que están haciendo documentales y hasta películas de ficción dentro de Cuba, algo que era impensable hace diez o quince años. Ha permitido que los escritores cubanos participen del mercado del libro, los pintores, del mercado del arte, y se ha perdido el centro. Yo recuerdo que, en los años ochenta, cuando yo hice mucha crítica literaria, podía tener el mapa de lo que estaba ocurriendo en la literatura cubana frente a mí y entender por dónde se iba moviendo cada escritor, cada obra, cada tendencia, cada intento de escapar de un sistema establecido y de hacer algo diferente. Hoy me resulta imposible. Cuando me preguntan por el estado de la literatura cubana, no puedo responder porque realmente desconozco cuál es el estado de la cultura cubana como para dar una respuesta responsable. Leo algunos autores cubanos y, de manera esporádica, a veces de manera aleatoria, busco los autores que me interesan, pero no siempre los encuentro. Y la dispersión con respecto a la literatura y a otras artes es tan grande que, por ejemplo, no tengo ni idea de qué cosa pueden estar pintando algunos de los pintores cubanos más importantes de estos momentos, algunos de los cuales incluso son mis amigos. No sé qué están haciendo determinados actores cubanos, con los cuales incluso, también, he tenido relación de amistad y me interesa el trabajo que han hecho. Porque están algunos trabajando en España, en Colombia, en México, otros en Miami. En fin que la diáspora y la posibilidad de nuevas formas o nuevos soportes para realizar el trabajo literario, cinematográfico o gráfico han hecho que sea muy difícil poder tener una visión de conjunto de lo que está ocurriendo en la creación y en el contexto de la cultura cubana.

PG: El desencanto experimentado por los miembros de toda su generación y que vemos reflejado en todas sus novelas ¿se está apaciguando o aumenta con el transcurso de los acontecimientos?

LP: Creo que el desencanto se ha convertido en una parte tan integrada de la sensibilidad de los creadores cubanos, sobre todo de mi generación y de la generación que nos sigue, que es un elemento más que integra su percepción de la realidad. Creo que a este desencanto se le han sumado sentimientos como la desesperación, el agotamiento o la tristeza con respecto a lo que está

ocurriendo en Cuba, a lo que puede ocurrir en Cuba en un futuro, incluso, con respecto a lo que está ocurriendo en el mundo, lo que pudiera ocurrir en el mundo en un futuro. Yo me siento muy triste, justamente es la palabra, cuando miro a mi alrededor y veo qué está ocurriendo con la cultura, con las sociedades en que vivimos y que han sido nuestro referente, con lo que está ocurriendo en Cuba y con lo que va a ocurrir en Cuba, que son el medio natural en el que uno se desarrolla. Y, por lo tanto, ya el desencanto perdió aquella preponderancia para convertirse en una parte más de ese sentimiento colectivo que tal vez pudiéramos llamar "de frustración". Pienso que más que haber ahora una cultura del desencanto hay una cultura de la frustración y que se está expresando incluso en la literatura, en las artes plásticas, en el teatro, en el cine y en la propia percepción de la realidad nacional y global.

PG: Para terminar, Leonardo, ¿podría contarnos qué actividades le ocupan en este momento?

LP: Muchas, muchas. No te puedes imaginar la cantidad de responsabilidades que lo van a uno cercando y que van determinando el tiempo con el que uno cuenta. Hay un elemento muy importante en el trabajo del escritor en estos momentos, que es la promoción de su trabajo. Eso me lleva, prácticamente, entre la tercera o la cuarta parte de mi año de trabajo. Yo me paso tres o cuatro meses fuera de Cuba, haciendo presentaciones de libros, participando en congresos, haciendo conferencias, dando entrevistas, y eso es una parte importante del trabajo, que yo hago con toda la responsabilidad. Pero significa que invierto, como te digo, una tercera o cuarta parte de mi año de trabajo en esa función. Yo he tratado de organizar el trabajo dejando siempre las mañanas para escribir. Cuando estoy aquí en Cuba, trato de escribir todas las mañanas —es la única manera de la cual puedo escribir y continuar mi trabajo— y de hacer, por las tardes, otras actividades de carácter promocional o social con respecto a mis libros y una parte de mi vida normal, cotidiana, que a veces se me complica muchísimo. Yo, por ejemplo, tengo necesidad de hacer ejercicio físico diariamente por el problema de espalda que tengo y, a veces, de los siete días de la semana, tengo tres en los que me resulta imposible hacerlos por esos compromisos sociales o promocionales. Sigo escribiendo mis novelas, sigo haciendo ensayos, sigo haciendo periodismo, trabajo en algunas cosas para el cine, participo, en ocasiones, de actividades literarias en Cuba —a veces, mucho más fuera de Cuba, porque es parte del trabajo— y trato de dedicar un tiempo necesario a la lectura, que cada vez se me reduce más. La compensación es poder dedicar dos o tres noches a la semana a ver cine, que es algo que me interesa mucho. Me he hecho de un equipo que se llama HD Player, que es como un

disco duro externo, en el que tengo gran cantidad de películas y, de esa forma, me mantengo al tanto de lo que va ocurriendo en el cine, también con gran tristeza: hace poco, con mucha esperanza de poder ver una buena película, busqué la última película de Polanski, *Carnage*, y, cuando empecé a verla, a los quince minutos le dije a Lucía: "Yo no sigo viendo esto porque no tiene sentido, no me interesa lo que piensan estos cuatro personajes que ha puesto Polanski en una película". Un director como Polanski nada más y nada menos, al cual le tengo una admiración infinita... Además, trato de poder dedicar un espacio a pensar qué cosa está ocurriendo en este país y, a eso, el periodismo me ayuda bastante, me obliga a hacerlo en estas dos crónicas mensuales que escribo, pero a veces me cuesta trabajo por la propia cantidad de compromisos que a uno se le van creando. Ayer fue un día, así, típico de la locura: primero, una entrevista en la televisión. Después, la cita contigo. Después, una gestión burocrática. En fin, que se convierte en una cadena de compromisos que a veces puede resultar bastante agobiante y que uno tiene que entender que es parte también del trabajo, y hacerlo de esa manera. Lo que significa también que dedicas menos tiempo a escribir y a leer.

Création

Poemas

Álvaro Salvador
alvaro@ugr.es

UNA MUJER ESPERA EN EL ANDÉN

(Cantata para dos voces)

esperando en el andén
Una mujer está
de una estación vacía.

(José Manuel Caballero Bonald)

Apareció aquí por la mañana.
¿Estás seguro?
Sí.
Hay quien dice que fue la noche anterior.
La noche anterior o la mañana siguiente. Lo cierto es que apareció aquí sin que
/nada ni nadie la anunciara.

Dicen que vino de muy lejos.
De muy lejos, sí...
Nadie la conocía.
Al parecer, no.
Dicen que vino hasta el pueblo buscando a un hombre.
Dicen tantas cosas...
¿Tú no lo crees?
Dicen tantas cosas...
Dicen que vino aquí para matar a un hombre...
Dicen tantas cosas.
¡Y lo mató!
¡No digas eso! ¡Nadie lo sabe!
Muchos saben que vino aquí buscando a un hombre...
Quizá, puede ser, pero nunca se supo para qué.
Quien busca a un hombre lo suele encontrar.
Sobre todo si quien lo busca es una mujer.
¿Sabes quién era él?
Creo que nadie lo supo nunca.
¿Y tú tampoco...?
Nadie lo supo nunca
Dicen también que era muy guapa.
Que parecía una estrella de cine.
Bien vestida, elegante.
Me aseguraron que se cubría con un abrigo y unos guantes muy caros.
De los que nunca se habían visto hasta entonces en el pueblo.
Y un sombrero. El sombrero fue lo que más llamó la atención.
¿Tú lo viste?
Dicen que era un sombrero de fieltro como los sombreros tirolese, pero más
/pequeño, más delicado...

Al parecer era muy alta.
Muy esbelta.
Como una estrella de cine
Con sus tacones altos, altos...
Y sus medias de cristal.
Seguramente las primeras medias de cristal que se vieron en este lugar.
Seguramente.
Dicen que vino a buscar a un hombre.
Dicen tantas cosas... También dicen que vino hasta aquí huyendo de algo.
O de alguien.

O de alguien.
De un hombre.
¿De quién, si no...?
Podía huir de sí misma.
De una parte de sí misma.
Hay quien dice que ella era de aquí...
Que ella estaba regresando a su casa.
Como una hija pródiga.
¿De quién?
No se sabe. Hay quien dice que sus padres habían muerto.
Que su familia había desaparecido.
Hay quien dice que vino a recoger una herencia.
Que su pasado estaba envuelto en una maldición.
Todos murieron en aquella guerra.
Todos murieron cuando los invasores incendiaron su casa.
Según cuentan los más viejos, nadie de la familia escapó.
Nadie.
Algunos aseguran que ella era un fantasma.
Una pobre muerta que regresó para vengar a su familia.
Para aterrorizar por la noche a los que denunciaron a sus padres.
Dicen que vino a buscar a un hombre.
Pero, muchos la vieron.
Sí, muchos aseguran que la vieron con su melena rubia sobre los hombros,
fumando y riendo en la taberna, la noche anterior
La vieron con su vestido sastre de tweed, los labios rojos como cerezas.
Un traje de hombre para una hermosa mujer.
Un traje de hombre para buscar a un hombre traidor.
Hasta el amanecer estuvo ahí sentada, en el banco de la estación.
Fumando un cigarrillo tras otro.
Desvanecido el fuego del cabello, los ojos como manchas, sin rastro de carmín.
Nadie sabe lo que esperaba ahí sentada hasta el amanecer.
Ni un solo tren pasó en toda la noche.
Ningún tren circulaba por las noches en aquellos años.
Y ella lo debía saber.
¡O no! ¿Por qué lo había de saber?
Pero estuvo ahí sentada hasta el amanecer.
Con la mirada fija, clavada en un punto de la oscuridad. No se sabe a dónde,
/no se sabe a quién.

Muchos la vieron esa noche ahí sentada.
Sí muchos pasaron por ahí esa noche y la vieron inmóvil, como un fantasma.
Era fiesta y mucha gente atravesó la estación cuando regresaban de la romería.
Alguien me contó que la había visto mientras hacía el amor con su novia.
A mí me lo contaron también, pero decían que era una prostituta.
Novia o prostituta, él estaba a horcajadas sobre ella...
Poseyéndola por detrás mientras ella miraba a la mujer sentada en el banco del
andén.
Estaban muy cerca.
Apenas unos metros. Sólo los separaban las vías del tren.
Ella no parecía verles, absorta en sus pensamientos.
Hasta que la chica gimió y la mujer pareció reparar en ellos.
Dicen que les clavó la mirada con tanta intensidad que la pareja no pudo resistir
la turbación
y se desahogaron los dos antes de tiempo.
Al parecer la chica contó que le había sonreído.
Como una mala mujer.
Eso dijeron también.

Que era una mala mujer.
Una mala mujer que había venido en busca de un hombre.
Para vengarse de él.
Para matarlo.
La vieron beber y bailar la noche anterior en la taberna.
Hay quien dice que la oyeron incluso cantar después de medianoche.
Cantar con descaro canciones picantes.
Hasta emborracharse con los parroquianos.
Como una mala mujer.
Como una mala mujer.
A la mañana siguiente desapareció.
Nadie la vio subir al tren de las diez cuarenta, el único tren que pasó por aquí
aquella semana.
Pero desapareció.
Nadie la vio abordar ningún autobús ni caminar por la carretera polvorienta.
Había llegado la mañana anterior o la noche anterior y al día siguiente
desapareció.
Los pastores que sacaban sus cabras al clarear el día no la vieron pasar.
El cartero y el buhonero que madrugaron ese día no se toparon con ella.
Así que desapareció.
Después de permanecer toda la noche en silencio, inmóvil, sentada en ese
/banco del andén de la estación...
Desapareció.
Nadie volvió a verla.
Dicen que vino al pueblo a buscar a un hombre para vengarse, para matarlo.
Una mujer tan hermosa, tan distinguida, tan superior.
Una mala mujer.
Que llegó una mañana o una noche y estuvo ahí sentada sin moverse, con la
mirada fija, esperando no se sabe qué.
Ya nunca podrá irse porque no sabe nadie que está aquí.

CONTRA USURA

El viejo Ezra era un poeta, sólo un poeta, un poeta excepcional, un poeta judío, un poeta experimental, un poeta exótico, un poeta oriental, sólo un poeta, un poeta estadounidense, un poeta italiano, un poeta revolucionario, solamente un poeta, uno de los mejores poetas de su tiempo.

Il miglior fabbro del mundo, le escribió Thomas, dedicándole su obra inmortal, Thomas Stearns, el estadounidense británico, el protestante católico, el genio que siempre creyó en él, en su inmenso talento.

Pero al final de su vida, el viejo poeta Ezra, genial y delicadísimo, refinado y cultísimo, comprometido con su tiempo, fue detenido, humillado y encarcelado, obligado a vivir en una jaula, a la vista de todos, como un animal.

No fueron los tiranos torturadores ni los genocidas asesinos quienes encarcelaron al viejo Ezra como a un animal, no fueron los salvajes enloquecidos, ni los bárbaros ignorantes los que asaltaron su casa, confiscaron sus escritos y destruyeron sus obras, no. Sus propios compatriotas, los defensores de la democracia, los paladines de los valores de Occidente fueron
(*With usura hath no man a house a good stone...*)

quienes lo persiguieron, lo enjaularon, lo torturaron, lo dieron por loco
(*with usura*

hath no man a painted paradise on his church wall...),

lo encerraron finalmente en un manicomio como a un vegetal, Washington D.C., Santa Isabel, donde rumiara los últimos años de su vida

(*with usura, sin against nature, is thy bread ever more of stale rags, is thy bread dry as paper...*).

El viejo Ezra no creía en El Capitalismo
(*with usura is no clear demarcation...*)

y cometió el error de combatirlo, el error de combatirlo con los peores aliados
(USURA IS A MURRAIN, USURA...).

El viejo y delicado Ezra, el poeta finísimo, *il miglior fabbro*, se equivocó de pleitesía, quiso adivinar en el estírcol de su demonio
(*usura slayeth the child in the womb...*)

la salvación del mundo, la salvación del arte y la belleza.

No supo ver que los cadáveres sentados al banquete eran cadáveres invitados por la Usura.

Medio siglo más tarde,
nuevos Mussolinis esperan en las agencias,
escudriñando sus espejos líquidos tras los mostradores,
nuevos Mussolinis se esconden parapetados tras los montones de papel moneda,
porque temen —o desean—
que los poetas rompan las puertas de los bancos:
CONTRA USURA.

SIERPE

Entre las formas que van hacia la sierpe...
(Federico García Lorca.)

Bajo el parral,
indolente te abismas en el libro.
La mañana está en calma,
no hace frío, ni calor,
no se oye nada...
En el azul del cielo
dos nubes muy pequeñas
atestiguan felices
la hermosura del día.

Te adentras, sin sentir,
en la maleza
del tiempo tan distinto
que el libro te promete
en cada línea.
No hace frío ni calor,
no ocurre nada...

De improviso,
por encima de páginas y símbolos,
ella se alza curiosa, exploradora,
indiferente a ti,
a la bondad del día,
a tus sueños de siempre:
SSSS....
la serpiente.

Todos éramos hijos, **fragmento de novela**

María Rosa Lojo
mrlojo@gmail.com

[La historia transcurre en la Argentina, en los comienzos de la década de 1970. Un grupo de alumnas del colegio del *Sacré Coeur*, en la sede de Castelar (donde enseñó la hermana Léonie Duquet), preparan la representación de la obra *Todos eran mis hijos* (*All my sons*), de Arthur Miller, junto con otros alumnos del colegio de curas de enfrente, en el marco de la efervescencia política contra la dictadura militar y el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. La narración se desarrolla desde la perspectiva de una alumna: Rosa, a quien una estudiante norteamericana de intercambio ha puesto el apodo de *Freak* (castellanizado, Frik).]

V

—Este país está al borde de una guerra civil —había dicho su madre, doña Ana, una sobremesa de domingo, dos años atrás—. Así empezaron las cosas en España.

—Sí, pero al revés —había contestado su padre. Aquí los civiles se levantan contra un gobierno militar. Allí algunos militares se levantaron contra un gobierno elegido por el pueblo.

Acababa de suceder lo que enseguida llamarían "el Cordobazo": obreros, estudiantes, sindicalistas, gente del común, unidos y alzados masivamente contra la policía del régimen, en la ciudad de Córdoba. Frik se alegró de que el tío Adolfo no hubiese regresado todavía de ningún viaje. De lo contrario hubiera dicho que, después de todo, el general Onganía era mejor que la avanzada comunista lanzada sobre América Latina por Fidel Castro. Su padre habría contestado que en el país no hacía falta ningún Castro para que la gente quisiera quitarse de encima a los militares. Y la pequeña fiesta del almuerzo hubiera muerto, sofocada bajo un silencio espeso.

Sus padres cambiaron pronto de tema. La Argentina les interesaba poco, pensaba Frik muchas veces, aunque habían levantado sobre ella una casa y habían tenido dos hijos. Quizá porque sobre la pampa nada duraba, porque el viento del sur se lo llevaba todo, aun lo más sólido, como si se tratase de espejismos. O porque nada era real ni permanente fuera del único lugar donde todavía quedaba alguien que pudiese reconocerlos tal como eran antes del gran tránsito que los había convertido en otros.

El año siguiente le traería a su madre nuevos motivos de alarma. La radio había anunciado primero el secuestro y luego la ejecución de Pedro Eugenio Aramburu. Esta vez no era el pueblo rebelde que marchaba como para tomar la Bastilla, sino un grupo, hasta entonces desconocido, que decía actuar en su representación: los Montoneros. Tenían sus argumentos: para muchos argentinos —acaso para la oculta mayoría de ellos— el general Aramburu era el asesino de un sueño colectivo, y sobre todo, era el ladrón de un

cuerpo sagrado, tanto más importante que la momia imperial de alguna remota e igualmente saqueada tumba egipcia.

Frik nunca había visto una foto o una estampa de Eva, la Desaparecida, en su casa o en las casas de sus amigas y compañeras. Estaban prohibidas, pero la razón no era esa. Ni sus padres, ni por lo general los padres de la clase media comerciante o profesional que enviaba a sus hijos al colegio al *Sacré Coeur* de Magdalena Sofía Barat, simpatizaban con el peronismo.

"Los 'compañeros' pasaron de visita por el taller" —solía contar Antonio— "¿Pero cómo no ha puesto los retratos de la Señora y del General?" "Si soy gallego, les digo, si ni siquiera voto". "No importa, compañero, insistieron. Cualquier buen trabajador tiene que mostrar en su lugar de trabajo las fotos de Evita y del General Perón". "Y ese fue el precio que pagué para que me habilitaran oficialmente el negocio. Dentro de todo salió barato" —se reía— "Peor lo hubiera pasado en España, en la cárcel o cantando *Cara al sol*. Perón se parecía a Franco, pero no lo suficiente. Menos mal. Era un comediante que sabía meterse al pueblo en el bolsillo." "Pero muy simpático" —acotaba doña Ana— "Tenía una hermosa sonrisa". Aunque callaba, ante su marido, la opinión de que también era un buen mozo, sobre todo con el uniforme puesto.

Antonio —pensaría Frik— consideraba, como lo solían hacer todos los socialistas, europeos o no, que Perón había comprado a los desposeídos con populismo folklórico y dádivas paternalistas, en vez de hacerlos conscientes de su propia fuerza. La distancia, con todo, le permitía la broma, lo había preservado del odio que, en cambio, aún atormentaba a otros. Algunos de ellos habían votado por el país culto, desarrollado y europeo que veían proyectarse en Illia o en Frondizi. Un país donde el más oscuro de los cabecitas negras podría ser blanqueado por los efectos de una educación ilustrada que lo haría abandonar automáticamente el culto jovial o supersticioso de San Perón y de la Jefa Espiritual de los argentinos. Los más brutalmente conservadores entendían más bien que era inútil desperdiciar esfuerzos educativos sobre los cabecitas peronistas o los cabecitas, a secas, ya que eran irredimibles o incorregibles, como alguna celebridad literaria no se privaría de dictaminar.

Sin embargo, en los últimos tiempos, Eva y Perón habían vuelto. Se hablaba de ellos —*sotto voce* o claramente— en lugares increíbles. Como en los colegios religiosos donde sus nombres, desde años atrás, estaban proscritos. Y con esos nombres habían llegado también conductas y apariencias antes inverosímiles. Los hábitos monjiles eran cada vez más sencillos desde el último Concilio, hasta que, simplemente, dejaron de usarse, aunque la grisura de las ropas, la longitud de las faldas y los mocasines chatos o los zapatos acordonados seguían identificando a las religiosas como una marca de fábrica. Algunas conservaban también un

corto velo (a la manera en que los curas llevaban el cuello *clergy*) sobre el pelo escondido.

Lo peor no era eso, con todo, para los padres francamente alarmados de muchas alumnas. El plantel directivo había dejado de vivir en la residencia conventual integrada a la escuela. Creían que su verdadero lugar ya no estaba detrás de los muros, ni solo frente a las aulas, consagradas exclusivamente a jovencitas que no habían pasado nunca hambre ni frío, que no pertenecían a la estirpe de los pobres entre los pobres, de los condenados de la tierra.

También los uniformes de las alumnas se habían simplificado, para felicidad de Frik. Las polleras tenían menos tablas y se habían borrado las alforzas de las blusas. Los guantes blancos ya casi no se veían, pero las monjas seguían siendo inflexibles con los toques de *rouge*, las medias de nylon, el desaliño o los peinados artificiosos. Y eso ya no tenía que ver con el ingenuo puritanismo de Sor Túnica. La Orden detestaba (y había detestado siempre) la frivolidad, y también la anarquía y el capricho.

Frik recordaba su escuela primaria como una época de riguroso disciplinamiento. Más allá de algunas laterales similitudes, no era ni carcelario ni castrense, sino más bien algo parecido al entrenamiento de los atletas. Su objetivo era promover en las alumnas sobre todo dos cualidades: la voluntad y la resistencia. Tantos años más tarde, aspirando junto a Lulú el olor a especias en *El Gato Negro*, Frik se preguntaría si acaso esa disciplina, entonces odiada por una niña imaginativa, no era, ya hecha carne, lo que la había salvado en las mayores catástrofes y desgarramientos de su vida, aunque hubiese abandonado desde la adolescencia sus formas exteriores, empezando por la caligrafía.

Angulosa, obstinada, esforzada, picuda, la cursiva del *Sacré Coeur* estimulaba (según su madre doña Ana, que había seguido estudios grafológicos) rasgos de carácter juzgados por la sociedad como poco femeninos: iniciativa, dominio, autocontrol, potencia. La educación, en lo intelectual, iba pareja: los exámenes no se llamaban así: exámenes, evaluaciones, pruebas, sino "competencias", y las había variadas: de lenguaje, de matemáticas, de historia, de religión. En un lapso señalado por tiempos estrictos de partida y de llegada, las aspirantes a atletas tenían que dar lo mejor de sí, exceder su propia marca y la marca de las demás. La vida misma era una lucha y una carrera de obstáculos. No estaba permitido, durante su corto o largo trayecto, "rebajarse a lágrima o reproche". Así eran las reglas. Se las aceptaba de entrada, con lucidez. Se las cumplía luego, con estoicismo, y a veces con cierto regusto triunfante.

Adiestradas y fortalecidas como boxeadores de élite para resistir los golpes de la adversidad, las alumnas del *Sacré Coeur* no habían sido autorizadas para tirar la toalla y no conocerían —

dentro de la escuela, al menos— ninguna educación sentimental. La autoindulgencia tampoco figuraba en el programa. No eran el centro del mundo y estaban colmadas de deberes, puesto que ya les habían sido dados, graciosamente, derechos que para otros eran inaccesibles. Por cada hoja de papel desperdiciada, o cada lápiz abusado por el sacapuntas, se les recordaba que millones de niños en la redondez de la tierra, no habían pisado jamás una escuela, y ni siquiera comían diariamente. Para esos niños se pedían contribuciones y oraciones, se juntaban y se vendían diarios, destinados a los centros misionales que la Sociedad del Sagrado Corazón sostenía y que la revista *Mitte me* ("Envíame"), mostraba en diversos puntos del planeta.

También en los últimos años esas misiones se habían vuelto más cercanas. Tenían nombres identificables, en las provincias argentinas, y algunas voluntarias de los cursos superiores iban en el verano para hacer visitas de trabajo. Ya no se hablaba de las criaturas menesterosas de la India o de la China, sino de las que habitaban en el llamado "cordón de pobreza" del Gran Buenos Aires, en las barriadas sin recursos o en las villas miseria no tan distantes de los chalets ajardinados y pulcros de Castelar o Ituzaingó. Grupos mixtos, del colegio y de la parroquia, habían ido a esas villas, para llevar donaciones o solo para hablar de las necesidades, expectativas y deseos de sus habitantes, sin pedirles a cambio sumisión pastoral.

El *Sacré Coeur*, sin embargo, aun en su versión suburbana y bonaerense, casi siempre había estado y seguía estando gobernado por aristócratas. Desde las Ayerza o las Pereyra Iraola hasta la última rectora, una uruguaya con acento de Pocitos, baja y morocha, que se ganaría por eso (Lulú mediante), el apodo de Poroto Negro. Otros (adultos y sin ningún ánimo jocoso) la acusarían, poco más tarde, de pertenecer a la guerrilla tupamara en el país oriental.

De alguna manera —pensaría Frik— eran empecinadas disidentes de la misma clase que las había forjado con la esperanza de que se convirtieran en damas de sociedad y madres fecundas, perpetuasen sus valores y sus costumbres y disfrutaran sus privilegios. O a lo sumo, para que, detrás de una reja o en la paz de una capilla, les abriesen a fuerza de plegarias un lugar en el Cielo a quienes quedaban del otro lado, en el torbellino de ese mundo que para ellos sería siempre menos áspero. Pero el Señor Jesús, al que veneraban en los altares, vendría a llevárselas con otros propósitos, como un ladrón inoportuno e invulnerable, contra el que no cabían sanciones. Para devolverlas a la agitación y a la desigualdad de la intemperie, para que caminasen sin medias por los inviernos helados de Famatina, o durmiesen en ranchos comidos por la lluvia y partiesen el pan con los miserables. Todas, aun las más encumbradas, aceptarían y buscarían esos destinos

después que el cónclave de los obispos en Medellín declarase la opción por los pobres.

—*Fue a partir de entonces—dijo Lulú.*

—*A partir de entonces, ¿qué?*

—*Cuando empezó la guerra.*

VI

La inclusión de la obra de Miller en las actividades del año duplicó el programa de Literatura, contra lo que habían esperado las alumnas menos afectas a la materia. No sólo había que ocuparse de los autores argentinos ya establecidos en la currícula por la señorita Elena, desde José Hernández hasta Borges. A ellos se agregaban Miller y su obra prolijamente desmenuzada.

—Empecemos por el principio. ¿Quién había leído algo de Arthur Miller antes de que propusiéramos este drama para representarlo?

No hubo respuesta.

—Pongámoslo de otro modo. ¿Alguien había oído hablar de Arthur Miller?

Varias manos se levantaron. La señorita Elena señaló a Lulú.

—Vi artículos sobre él y Marilyn Monroe en algunas revistas.

—En casa estuvieron hablando de eso cuando mataron a Kennedy —siguió Frik—.

—Miller estuvo casado con Marilyn Monroe. Pero se habían divorciado antes de que ella muriera. *Todos eran mis hijos* (*All my sons*, en inglés) se estrenó en 1947. Marilyn recién estaba en sus comienzos y ni siquiera se conocían. Esta obra fue el primer éxito realmente importante de Miller, que ganó con ella el Premio Pulitzer y el Premio de la Crítica. Después vendrían otros, como *La muerte de un viajante*, y *Las brujas de Salem*. Pero *Todos eran mis hijos* representó su consolidación como dramaturgo, la entrada por la puerta grande, el aplauso del público y de los especialistas. Todas han leído ya el texto. ¿Por qué les parece que tuvo ese impacto?

—La guerra había terminado hacía poco. Las familias habían tenido que mandar a sus hijos, y algunos también fueron como voluntarios. Muchos murieron pero otros hicieron buenos negocios, incluso a costa de los suyos. La obra tiene que haber resultado muy conmovedora.

—Buen resumen, Andrea. El tema era de por sí atractivo y cercano, desde luego. Yo añadiría algo, que tiene que ver con el arte de Miller y con su concepción de la sociedad norteamericana. Sus escenarios y sus personajes resultan plenamente identificables para los espectadores, como parte de su propio contexto y de sus vidas. Los Keller pueden ser los vecinos de cualquiera. Son los vecinos de al lado, en un barrio tranquilo de los suburbios, como este donde ustedes viven. ¿Por qué es importante esto? Porque Joe Keller, el fabricante que ha sido capaz de mandar una partida

de piezas defectuosas para los aviones, en plena guerra, ya que no hay tiempo de hacer otras, y no quiere perder su lugar en el mercado, no es un conspirador, un espía ni tampoco un monstruo. Es alguien como los otros. Y más aún, ha sido, hasta entonces, un modelo de ciudadano triunfador. Un *self made man*, alguien que se ha hecho a sí mismo con trabajo duro, audacia y algo de suerte. Un modelo al que la sociedad premia cuando las cosas van bien, al que todos quisieran imitar. ¿Por qué eso es precisamente tan terrible?

—Porque entonces no haría falta ser un criminal para cometer un delito así. Otra persona como él, respetada y con éxito, podría hacer lo mismo en una situación parecida.

—¿Y qué nos quiere decir Miller de esta manera? A ver, sí, Silvia.

—Que Keller es culpable, pero que el sistema en el que viven produce personas de esta clase.

—Personas que fallan como las piezas de los aviones.

—Bien observado, Rosa. ¿Y por qué fallan?

—Porque sus valores están equivocados. Porque les importa más el dinero y el poder que su país o sus propios hijos.

—Me gusta eso. Es cierto, está implícito en la obra. Pero Miller, que sabe construir personajes densos, no elimina los sentimientos de Keller. Ni sus conflictos. Keller también quiere realmente a sus hijos. En este sentido, es una víctima. Y para poder tolerar la atrocidad que ha cometido, se refugia tras la idea de que Larry no piloteó ese tipo de aviones, los que usaban las piezas defectuosas, y por lo tanto se saca de encima el peso de su muerte. Al final nos enteraremos de que no importa si Larry iba o no en un avión de esa clase porque él tiene toda la conciencia que a su padre le falta, y prefiere inmolarse en el combate cuando se entera de que Joe y su socio están presos por la cuestión de las piezas. Se sacrifica por solidaridad con sus compañeros y asume el lugar de la culpa que su padre ha negado. Cuando Keller sabe esto, por la carta que guarda la novia de Larry, ya no tiene refugio, no hay más excusas, ni frente a sí mismo ni frente a los suyos. Y también él, entonces, prefiere el suicidio.

Después de la clase, Lulú, Frik, Silvia y Andrea consiguieron permiso para ir a la escuela de enfrente y bajar al salón donde se representaría la obra. Desprendía un olor mezclado de cemento y humedad, como si fuera al mismo tiempo nuevo y viejo. El conserje no les dejó encender todas las luces, por cuestiones de ahorro, y sólo pudieron usar las que daban directamente sobre el escenario. Les pareció un galpón abandonado, al que costaba imaginar lleno de público. Lulú suspiró.

—Por más caverna platónica y sentido teatral que el cura nos quiera meter en la cabeza, esto es un asco. Nuestro salón es mucho mejor. Lo que quiere es llevarse todo el crédito.

—Lo de la caverna platónica lo dijo Pancho Visconti—, objetó Silvia.

—Da igual. Es el alumno favorito del padre Juan. Deben de estar los dos complotados.

—Bueno, dejá de quejarte Lulú. Las cosas ya no se pueden cambiar. Ahora hay que trabajar sobre el terreno.

Silvia no actuaba, pero era la escenógrafa. Midió el escenario a lo ancho y a lo largo.

—Es más o menos como el del Sagrado Corazón. Pero no hay trampa para el apuntador. O ustedes se estudian bien los papeles o ponemos a alguien en uno de los costados, escondido atrás de una maceta con un ficus. Se puede agregar. Total, estamos en un patio.

Sacó un papel.

—Todo lo que figura en la lista se consigue, salvo eso del incinerador de hojas. ¿Quién vio uno por acá? Estos yanquis. Se especializan en inventar pavadas.

—La gente se las compra, por eso hacen plata.

—Así será, Lulú. Para mí, viven malgastando. Bueno. Hay que decidir lo de la ropa. Podemos actualizarla, o elegir una versión de época, tipo años cuarenta.

—Ni hablar. Yo voto por los años cuarenta. Era mucho más elegante. Nos podemos hacer un peinado banana, usar flores en el vestido, traje sastre con solapas, talle de avispa con cinturón ajustado...

—En todo caso eso lo usaría Kate Keller el domingo a la tarde, cuando se arregla para salir. Tu personaje lleva un vestido, Andrea. Además, Ann es mucho más joven que Kate y tendría que parecer algo más informal.

—Pero en la obra dice que el vestido le costó tres semanas de sueldo. Y viene de Nueva York, donde debe de estar lo mejor de la moda.

—¿Y de dónde vas a sacar un modelo así?

—Hay cosas divinas en el ropero de mamá, hasta el traje del casamiento por civil. Papá nunca las tiró ni las regaló. Yo ahora tengo su altura y las mismas medidas.

Andrea era huérfana de madre desde muy chica. Frik había visto alguna vez ese ropero. Hasta el vestido de novia estaba colgado allí, intacto. Acomodados al pie, dentro de una caja para sombreros, dormían el velo, la corona y el soporte del ramo. Silvia no dijo nada. Tampoco ella tenía madre, pero el padre se había vuelto a casar, dando muestras de sentido común —opinaron los demás—. ¿De qué otra manera podría habérselas arreglado un hombre solo con seis hijos? Eran las épocas de la novicia rebelde y el capitán Trapp. Todo —hasta los duelos inconclusos y las familias disfuncionales— parecía fácil y armonioso bajo el sonido de la música.

Frik calló también, cavilosa. Aunque doña Ana estaba viva, no veía cómo solucionar su propio problema de vestuario. Su madre no conservaba ropa de los años cuarenta, y, así lo hubiese hecho, ella, mucho más baja y de caderas menudas, no hubiera podido usarla. Tampoco la ropa de la madre de Andrea (dado el caso de que esta quisiera prestársela) iba a quedarle bien. Se arreglaría con su vestido de verano más ajustado, alargándole unos centímetros al ruedo tal vez con un volado o una puntilla. Un chal negro y una vuelta de perlas de fantasía le otorgarían luego una decorosa seriedad de persona mayor.

Al salir, hacía casi frío. El otoño reclamaba su propio tiempo. Dentro de poco habrían caído las últimas rosas demoradas y en los árboles no quedaría una sola hoja. Estarían esparcidas en la calle y en las veredas, ambarinas y crocantes, con la consistencia y el color de barquillos, listas para crujir bajo los pies. Los jardineros que trabajaban en las quintas, o los mismos dueños de casa, las amontonarían en las esquinas y, sin necesidad de ningún incinerador, les prenderían fuego. Las pequeñas hogueras esparcirían pronto su aroma profundo por todos los recovecos del aire. Ese sería siempre para Frik el olor del hogar ancestral y de un pasado perdido para la memoria humana. En esos momentos era ella y no era ella, no era nadie y lo era todo. Despojada de su pequeña historia, de su nombre propio, atravesada por una rara iluminación crepuscular, salía por un instante de la rueda infinita de las vidas, fuera del tiempo. Se veía vivir, extraña entre extraños, en un mundo incomprensible que solo a los ciegos podía parecerles sin enigmas, normal y rutinario.

Herejes,* fragmento de novela

Leonardo Padura

Citation recommandée : Padura, Leonardo. "*Herejes*, fragmento". *Les Ateliers du SAL* 1-2 (2012): 355-363.

* Fragmento inédito de la novela *Herejes* que será publicada próximamente por la editorial Tusquets.

—¿Mario Conde?

Apenas le llegó la pregunta del mastodonte con coleta, Conde comenzó a sacar sus cuentas: hacía años no le pegaba los tarros a nadie, sus negocios de libros habían sido todo lo limpios que podían ser los negocios, nada más le debía dinero a Yoyi... y hacía demasiado tiempo había dejado de ser policía para que alguien viniese ahora con una vendetta. Cuando sumó a sus prevenciones la entonación más ilusionada que agresiva de la pregunta, y le agregó la expresión de la cara del hombre, estuvo un poco más seguro de que el desconocido, al menos, no parecía traer intenciones de matarlo o caerle a palos.

—Sí, dígame...

El hombre se había levantado de uno de los sillones viejos y mal pintados que el Conde tenía en el portal de su casa y que, pese a su lamentable estado, el ex policía había encadenado entre sí y luego a una columna, para dificultar la intención de que fuesen cambiados de lugar. En la penumbra, solo quebrada por la luminaria del alumbrado público —el último bombillo colocado por Conde en su portal había sido cambiado a otra lámpara ignota una noche en que, demasiado borracho para pensar en bombillos, había olvidado recogerlo— pudo hacer un primer retrato del desconocido. Se trataba de un hombre alto, unos seis pies, pasados los cuarenta años y también la cifra de kilogramos que le debían corresponder a su estructura. Llevaba el pelo, más bien escaso en la zona frontal, recogido en la nuca en forma de compensatoria coleta, y cuando Conde estuvo más próximo a él y logró distinguir la palidez rosada de la piel y la calidad de la ropa, formalmente casual, pudo estimar que se trataba de alguien procedente de allende los mares. Cualquiera de los siete mares.

—Mucho gusto, Elías Kaminsky —dijo el forastero, trató de sonreír, y extendió la mano derecha hacia el Conde.

Convencido por el calor y la suavidad de aquella manaza envolvente de que no se trataba de un posible agresor, el ex policía había puesto en marcha su herrumbrienta computadora mental para tratar de imaginar la razón de que, casi a medianoche, un extranjero, sin duda desconocido, lo esperara en el oscuro portal de su casa. ¿Tenía razón el Yoyi y allí estaba, frente a él, un buscador de libros raros? Tenía pinta, concluyó y puso cara de desinteresado en cualquier negocio, como le recomendara la sabiduría mercantil del Palomo.

—¿Me dijo que su nombre es...? —Conde trató de empezar a aclararse la mente, por fortuna para él no demasiado enturbiada por el alcohol gracias al shock alimenticio propiciado por la vieja Josefina.

—Elías, Elías Kaminsky... Oiga, disculpe que lo haya esperado aquí... y a esta hora... mire... —el hombre, que se expresaba en un español muy neutro, intentó sonreír, al parecer embarazado

por la situación y decidió si lo más inteligente no resultaría poner de inmediato su mejor carta en la mesa—. Yo soy el amigo de su amigo Andrés, el médico, el que vive en Miami...

Con aquellas palabras las tensiones remanentes del Conde cedieron como por ensalmo. Tenía que ser un buscador de libros viejos enviado por su amigo. ¿Yoyi sabía algo y por eso estuvo haciéndose el de los presentimientos?

—Sí, ya, claro, algo me dijo... —mintió Conde, que desde hacía dos o tres meses no tenía comunicación alguna con Andrés.

—Menos mal. Bueno, su amigo le manda recuerdos y... —hurgó en el bolsillo también casual de su camisa (de Guess, logró identificarla Conde)— y le escribió esta carta.

Conde tomó el sobre. Hacía años no recibía una carta de Andrés y sintió impaciencia por leerla. Algún motivo extraordinario debía de haber empujado al amigo para que se hubiese sentado a escribir pues, como tratamiento profiláctico contra las acechanzas arteras de la nostalgia, desde que se radicara en Miami el médico había decidido mantener una relación cautelosa con un pasado demasiado entrañable y, por tanto, pernicioso para la mejor salud del presente. Solo dos veces al año quebraba el silencio y se revolcaba en la morriña: las noches del día del cumpleaños de Carlos y la del 31 de diciembre, cuando llamaba a la casa del Flaco, sabiendo que sus amigos estarían reunidos, tomando rones y facturando pérdidas, incluida la suya, concretada hacía ya veinte años cuando, como advertía el bolero, Andrés se fue para no volver.

Aunque sí había dicho adiós.

—Su amigo Andrés trabaja en el hogar geriátrico donde estuvieron mis padres varios años, hasta que murieron —volvió a hablar el hombre cuando vio cómo Conde doblaba el sobre y lo guardaba en su pequeño bolsillo—. Tuvo una relación especial con ellos. Mi madre, que murió hace unos meses...

—Lo siento.

—Gracias... Mi madre era cubana y mi padre polaco, pero vivió en Cuba veinte años, hasta que se fueron en 1958 —algo en la memoria más afectiva de Elías Kaminsky le provocó una leve sonrisa—. Aunque nada más vivió en Cuba esos veinte años, él decía que era judío por su origen, polaco-alemán por sus padres y su nacimiento, legalmente ciudadano norteamericano y, por todo lo demás, cubano. Porque en realidad era más cubano que otra cosa. Del partido de los comedores de frijoles negros y yuca con mojo, decía siempre...

—Entonces era mi colega... ¿Nos sentamos? —Conde indicó los sillones y, con una de sus llaves, abrió el candado que los unía como un matrimonio forzado a la convivencia, y luego procuró darles una posición más favorable para una conversación. La curiosidad por saber la razón de que aquel hombre lo buscase había borrado otra parte del desánimo que lo perseguía desde hacía semanas.

—Gracias —dijo Elías Kaminsky mientras se acomodaba—, pero no voy a molestarlo mucho, mire qué hora es...

—¿Y por qué vino a verme?

Kaminsky sacó una cajetilla de Camels y le ofreció uno a Conde, que lo rechazó con cortesía. Solo en caso de catástrofe nuclear o peligro de muerte se fumaba una de aquellas mierdas perfumadas y dulzonas. Conde, además de su filiación al Partido de los Comedores de Frijoles Negros, era un patriota nicotínico y lo demostró dándole fuego a uno de sus devastadores Criollos, negros, sin filtro.

—Supongo que Andrés le explica en la carta... Yo soy pintor, nací en Miami, y vivo ahora en Nueva York. Mis padres no soportaban el frío, y por eso tuve que dejarlos en Florida. Tenían un departamento en el hogar geriátrico donde conocieron a Andrés. A pesar del origen de ellos, es la primera vez que vengo a Cuba y... mire, la historia es un poco larga. ¿Me aceptaría que lo invitara a desayunar mañana en mi hotel y hablamos del tema? Andrés me dijo que usted era la mejor persona posible para ayudarme a saber algo de una historia relacionada con mis padres... Ah, por supuesto, yo le pagaría por su trabajo, no faltaba más...

Mientras Elías Kaminsky hablaba, Conde sintió cómo todas sus luces de alarma, hasta poco antes atenuadas, se calentaban una a una. Si Andrés se atrevía a enviarle a aquel hombre, que al parecer no buscaba libros raros, alguna razón de peso debía existir. Pero antes de tomarse un café con aquel desconocido, y mucho antes de decirle que no tenía tiempo ni ánimos para involucrarse en su historia, existían cosas que debía saber. Pero... ¿había dicho que le iba a pagar, no? ¿Cuánto? La inopia económica que lo perseguía en los últimos meses asimiló golosa la información. En cualquier caso, lo mejor, como siempre, era empezar por el principio.

—¿Me disculpa si leo la carta?

—Por supuesto. Yo estaría loco por leerla.

Conde sonrió. Abrió la puerta de su casa y lo primero que vio fue a Basura II, acostado en el sofá, justo en el único espacio que dejaban abierto varias pilas de libros. El perro, dormido y displicente, ni movió el rabo cuando Conde encendió la luz y rasgó el sobre.

"Miami, 2 de septiembre de 2007.

"Condenado:

"Falta mucho para la llamada de fin de año, pero esto no podía esperar. Sé por Dulcita, que regresó hace unos días de Cuba, que todos ustedes están bien, con menos pelos y hasta más gordos. El portador NO es mi amigo. CASI lo fueron sus padres, dos viejos superchéveres, sobre todo él, el polaco cubano. Este señor es pintor, vende bastante bien por lo que parece y heredó algunas

cosas (\$) de los padres. CREO que es buena gente. No como tú o como yo, pero más o menos.

"Lo que te va a pedir es complicado, no creo que ni tú lo puedas resolver, pero haz el intento, porque hasta yo estoy intrigado con esa historia. Además, es de las que te gustan, ya vas a ver.

"Por cierto, le dije que tú cobrabas cien dólares diarios por tu trabajo, más gastos. Eso lo aprendí en una novela de Chandler que me prestaste hace dos cojones de años. En la que había un tipo que hablaba como los personajes de Hemingway, ¿ya sabes cuál es?

"Todos mis abrazos para TODOS. Sé que la semana que viene es el cumpleaños del Conejo. Felicítalo de mi parte. Elías le lleva además un regalito mío y también unas medicinas que Jose debe tomar.

"Con amor y escualidez, tu hermano de SIEMPRE,

Andrés."

"P.S. Ah, dile a Elías que no puede dejar de contarte la historia de la foto de Orestes Miñoso...".

Conde no pudo evitar que los ojos se le humedecieran. Con los cansancios y frustraciones acumuladas, más aquel calor y la humedad del ambiente, a uno se le irritaban los ojos, se mintió sin pudor. En aquella carta, donde apenas decía nada, Andrés lo decía todo, con esos silencios y énfasis suyos, tipográficamente mayúsculos. El hecho de que se acordara del cumpleaños del Conejo varios días antes de la fecha, lo delataba: si no escribía era porque no quería ni podía, pues prefería no correr el riesgo de venirse abajo. Andrés, en la distancia física, estaba todavía demasiado cercano y, al parecer, lo estaría siempre. La tribu a la cual pertenecía desde hacía muchos años era inalienable, PER SAECULUM SECLORUM, con mayúsculas.

Dejó la carta sobre el difunto televisor ruso que no se decidía a tirar a la basura y, sintiendo el peso de la nostalgia añadida con alevosía al de sus frustraciones más desveladas y perseverantes, se dijo que lo mejor para resistir aquella inesperada conversación era sostenerla mojada en alcohol. Fue a la cocina y de la botella del ron perrero que había dejado en reserva, sirvió unas buenas porciones en sendos vasos. Solo entonces tuvo plena conciencia de su situación: ¿aquel hombre le pagaría cien dólares diarios por ayudarlo a saber algo? Casi sintió un vahído. En el mundo destartado y empobrecido en que Conde vivía, cien dólares era una fortuna. ¿Y si trabajaba cinco días? El vahído se hizo más fuerte y para controlarlo se dio un trago directamente del pico de la botella. Con los vasos en la mano y la mente desbocada de planes económicos regresó al portal.

—¿Se atreve? —le preguntó a Elías Kaminsky extendiéndole el vaso que el otro aceptó susurrando un gracias—. Es ron barato... el que yo tomo.

—No está mal —dijo el forastero luego de probarlo con cautela—. ¿Es haitiano? —preguntó con aires de catador y de inmediato extrajo otro Camel y le dio fuego.

Conde se dio un lingotazo largo y se hizo el que degustaba aquel mofuco devastador.

—Sí, debe ser haitiano... Bueno, si quiere hablamos mañana en su hotel y me cuenta los detalles... —comenzó Conde, tratando de ocultar su ansiedad por saber— pero dígame ahora qué es lo que usted cree que yo puedo ayudarlo a averiguar.

—Ya le dije, es una historia larga. Tiene mucho que ver con la vida de mi padre, Daniel Kaminsky... Para empezar, digamos que busco la pista de un cuadro, según todas las informaciones, un Rembrandt.

Conde no tuvo más remedio que sonreír. ¿Un Rembrandt, en Cuba? Años ha, cuando solía ser policía, la existencia de un Matisse lo había llevado a meterse en una dolorosa historia de pasión y odio. Y el Matisse había resultado ser más falso que el juramento de una puta... o de un policía¹. Pero la mención de un posible cuadro del maestro holandés era algo demasiado magnético para la curiosidad del Conde, cada vez más acelerada, quizás por la combustión de aquel ron tan horroroso que parecía haitiano y la promesa de un pago contundente.

—Así que un Rembrandt... ¿Cómo es esa historia y qué tiene que ver con su padre? —empujó al extraño y añadió argumentos para convencerlo—. A esta hora aquí casi no hay calor... y me queda el resto de la botella de ron.

Kaminsky vació su trago y le extendió el vaso a Conde.

—Ponga el ron en los gastos...

—Lo que voy a poner es un bombillo en la lámpara. Mejor si nos vemos bien las caras, ¿no cree?

Mientras buscaba el bombillo, una silla sobre la que encaramarse, colocaba el bulbo en el socket y por fin se hacía la luz, Conde estuvo pensando que, en realidad, él no tenía remedio. ¿Por qué coño alentaba a aquel hombre a contarle su relato filial si lo más probable era que no pudiera ayudarlo a encontrar nada? ¿Solo porque si aceptaba le iban a pagar? ¿A eso has llegado, Mario Conde?, se preguntó y prefirió, de momento, no hacer el intento de responderse.

Cuando volvió a su sillón, Elías Kaminsky sacó una fotografía del bolsillo prodigioso de su camisa casual y se la extendió al otro.

—La clave de todo puede ser esta foto.

1 || *Paisaje de otoño*, Tusquets Editores, 1998.

Se trataba de una copia reciente de una impresión antigua. El sepia original de la fotografía se había tornado gris, y se podían observar los bordes irregulares de la cartulina primigenia. En la estampa se veía una mujer, entre los veinte y los treinta años, ataviada con un vestido oscuro y sentada en una butaca de tela brocada y respaldo alto. Junto a la mujer, un niño, de unos cinco años, de pie, con una mano sobre el regazo de la señora, miraba hacia el objetivo. Por las ropas y los peinados Conde supuso que la imagen había sido tomada entre las décadas de 1920 y 1930. Ya advertido del tema, luego de observar a los personajes, Conde se concentró en un pequeño cuadro colgado tras ellos, por encima de una mesilla donde reposaba un jarrón con flores blancas. El cuadro tendría, tal vez, unos cuarenta por veinticinco centímetros, a juzgar por su relación con la cabeza de la mujer. Conde movió la cartulina, buscando la mejor iluminación para estudiar la figura enmarcada: se trataba del busto de un hombre, con el pelo abierto sobre el cráneo y caído hasta los hombros, y una barba rala y descuidada. Algo indefinible se trasmitía desde aquella imagen, sobre todo desde la mirada entre perdida y melancólica de los ojos del sujeto, y Conde se preguntó si se trataba del retrato de un hombre o de una representación de la figura de Cristo, bastante cercana a alguna que había debido ver en uno o más libros con reproducciones de pinturas de Rembrandt... ¿Un Cristo de Rembrandt en la casa de unos judíos?

—¿Este retrato es de Rembrandt? —preguntó, sin dejar de mirar la foto.

—La mujer es mi abuela, el niño es mi padre. Están en la casa donde vivieron en Cracovia... y la pintura ha sido autenticada como un Rembrandt. Se ve mejor con una lupa...

Del bolsillo casual salió ahora la lupa, con la cual Conde observó la reproducción, mientras preguntaba.

—¿Y qué tiene que ver ese Rembrandt con Cuba?

—Estuvo en Cuba. Luego salió de aquí. Y hace cuatro meses apareció en una casa de subastas de Londres para ser vendido... Salía al mercado con un precio base de cinco millones de dólares, pues más que una obra acabada parece haber sido algo así como un estudio, de los varios que hizo Rembrandt para sus grandes figuras de Cristo cuando estaba trabajando en una de sus versiones de *Peregrinos en Emaús*, la de 1648. ¿Usted sabe algo de ese tema?

Conde terminó su ron y observó otra vez la cartulina de la foto a través de la lupa, sin poder evitar la pregunta: ¿cuántos problemas de la vida de Rembrandt —bastante jodida según había leído— se hubieran podido resolver con aquellos cinco millones de dólares?

—Conozco poco... —admitió—. He visto láminas de ese cuadro... Pero si no recuerdo mal en los *Peregrinos* Cristo mira hacia arriba, ¿no?

—Así es... El caso es que esta cabeza de Cristo parece haber llegado a manos de la familia de mi padre en 1648, todo indica que en Cracovia. Pero mis abuelos, unos judíos que venían huyendo de los nazis, la trajeron a Cuba en 1939... Era como su seguro de vida. Y el cuadro llegó a Cuba. Pero ellos no. Ahora está muy claro que alguien se hizo con él... Y hace unos meses otra persona, tal vez creyendo que había llegado el momento, empezó a tratar de venderlo. Ese vendedor vive en Los Ángeles. Tiene un certificado de autenticación fechado en Berlín, en 1928, y otro de compra, autenticado por un notario, fechado aquí en La Habana, en 1940,... justo cuando mis abuelos y mi tía ya estaban en un campo de concentración en Holanda. Pero gracias a esta foto, que mi padre conservó toda la vida, yo he detenido la subasta. No le miento si le digo que no me interesa recuperar el cuadro por el valor que pueda tener, aunque no es poca cosa... Lo que sí quiero saber, y por eso estoy aquí, hablando con usted, es qué pasó con ese cuadro y con la persona que lo tenía acá en Cuba. No sé si a estas alturas será posible saber algo, pero quiero intentarlo... y para eso necesito su ayuda.

Conde había dejado de mirar la foto y observaba al recién llegado, atraído por sus palabras. ¿No le interesaban demasiado los cinco millones? Su mente, ya desbocada, había comenzado a buscar rutas para acercarse a aquella historia al parecer extraordinaria que le salía al paso. Pero, en aquel instante, no se le ocurría la menor idea: solo que necesitaba saber más.

—¿Y qué le contó su padre sobre la llegada de ese cuadro a Cuba?

—Sobre eso no me contó nada porque lo único que sabía era que sus padres lo traían en el Saint Louis.

—¿El barco famoso que llegó a La Habana cargado de judíos?

—Ese mismo... Sobre el cuadro, mi padre me habló mucho. Sobre la persona que lo tenía acá en Cuba, menos...

Conde sonrió. ¿El cansancio, el ron y su mal ánimo lo volvían más bruto o se trataba de su estado natural?

—La verdad, no entiendo muy bien... o no entiendo nada... —admitió mientras le devolvía la lupa a su interlocutor.

—Lo que quiero es que me ayude a buscar la verdad, para yo también poder entender... Mire, ahora mismo estoy agotado, y quisiera tener la mente clara para hablarle de esta historia. Pero para convencerlo de que me escuche mañana, si es que podemos vernos mañana, nada más quiero confiarle algo... Mis padres salieron de Cuba en 1958. No en el 59, ni en el 60, cuando se fueron de aquí casi todos los judíos y la gente que tenía plata, huyendo de lo que ellos sabían que sería un gobierno comunista. Estoy seguro de que esa salida de mis padres en 1958, que fue bastante precipitada, está muy relacionada con este cuadro de Rembrandt. Y desde que el cuadro volvió a aparecer para la subasta, más

que creer, estoy convencido de que esa relación de mi padre con el cuadro y su salida de Cuba en 1958 tienen una conexión que puede haber sido muy complicada...

—¿Por qué muy complicada? —preguntó Conde, ya persuadido de su anemia mental.

—Porque si pasó lo que pienso que pasó, quizás mi padre hizo algo muy grave.

Conde se sintió a punto de explotar. El tal Elías Kaminsky o era el peor contador de historias que jamás hubiese existido o era un comemierda con título y diploma. A pesar de su pintura, sus cien dólares diarios y su ropa casual.

—¿Me va a decir por fin qué fue lo que pasó y la verdad que le preocupa?

El mastodonte recuperó su vaso y bebió el fondo del ron servido por Conde. Miró a su interlocutor y al fin dijo:

—Es que no es fácil decir que uno piensa que su padre, al que siempre vio como eso, como un padre... puede haberle cortado el cuello a un hombre.

