

Les ATELIERS du SAL

**Numéro 4
2014**

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 Campa, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Maricruz Castro Ricalde, Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca

Elsa Cross, UNAM

Alai Garcia Diniz, Universidade Federal de Santa Catarina

Antonio Fernández Ferrer, Universidad de Alcalá

Paul-Henri Giraud, Université Charles de Gaulle Lille III

Javier Gómez-Montero, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel 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

Pol Popovic Karic, Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey

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

László Scholz, Université Eötvös Loránd

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

Jessica Belmar, Université Paris-Sorbonne

Laurence Breysse-Chanet, Université Paris-Sorbonne

Marisella Buitrago, Université Paris-Sorbonne

Gerardo Centenera, Université Paris-Sorbonne

Jérôme Dulou, 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 Perdigón, Université Paris-Sorbonne

Camilo Vargas, Université Paris-Sorbonne

Amel Zaidi, Université Paris-Sorbonne

Table des matières

Présentation	5
Articles	8
<i>Ecritures plurielles: voyages temporels</i>	10
<i>Susanna Regazzoni</i> El camino de los recuerdos: Silvina Ocampo y Matilde Sánchez	12
<i>Margherita Cannavacciuolo</i> Implantar el recuerdo: discontinuidades entre tiempo y memoria en <i>Arrecife</i> de Juan Villoro	23
<i>Gloria Julieta Zarco</i> Notas para una escritura plural del exilio. A propósito de dos películas de Fernando Solanas	38
<i>Ecritures plurielles: réécritures du pouvoir</i>	49
<i>Ana Sánchez Acevedo</i> El recetario indigesto de Rodrigo García	51
<i>Jessica Belmar</i> El espacio ficcional de Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: espacio del poder y de la violencia	68
<i>Giulia De Sarlo</i> Desde dentro, desde fuera: transculturación lingüística y enfrentamiento con la historia en la narrativa de Junot Díaz y Rita Indiana Hernández	80
<i>Amel Zaïdi</i> El poder de la literatura: reescritura de una Historia oficial. Leonardo Padura y la Nueva Novela Histórica	93
<i>Ecritures plurielles: bifurcations entre le texte et l'image</i>	101
<i>Monique Plâa</i> Rivera y Neruda, frescos en convergencia	103
<i>Juan M. Berdeja Acevedo</i> Écfrasis, analogía, erotismo: <i>Elogio de la madrastra</i> de Mario Vargas Llosa	116

Mélanges	129
<i>Rocío Oviedo Pérez de Tudela</i>	
Rubén Darío: panamericanismo y lenguaje	131
<i>Javier Gómez-Montero</i>	
Polis o Megacity – Pesadilla y deseo. Modelos de (i)legibilidad literaria de la ciudad entre Europa y América	143
<i>Manuel Guedán Vidal</i>	
Imbricaciones entre cultura de masas e identidad en el contexto latinoamericano: Manuel Puig y Alberto Fuguet	171
<i>Nuria Brufau Alvira</i>	
Así habló Penélope: un poemario universal del siglo XXI	180
<i>Camilo A. Vargas Pardo</i>	
¿Curupira: personaje o espanto? Encantos y estrategias del descentramiento	192
Comptes-Rendus	212
<i>Clara Lucía Calvo</i>	
La autonomía de ideas y la desobediencia: nuevos matices en la representación romántica de la mujer hispanoamericana del siglo XIX	214
<i>Ivonne Sánchez</i>	
De sabores literarios	219
<i>Adriana Beltrán del Río Sousa</i>	
Un hallazgo literario	225
<i>Marcella Ruggiero</i>	
Voces de la marginalidad	229
<i>Jonathan Gutiérrez</i>	
En torno a Luisa Valenzuela	234
<i>Ramiro Sanchiz</i>	
La condición fractal	238
Entretien	243
<i>Natalia González Gottdiener</i>	
Entrevista a Vicente Rojo con motivo del Libro-Maleta Octavio Paz / Marcel Duchamp	245
Création	258
<i>Carlos Henderson</i>	
Poemas	260
<i>Rosalba Campra</i>	
Microficciones	263

Presentación

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

Presentación

En el presente número de *Les Ateliers du SAL* publicamos los trabajos presentados en algunos de los eventos científicos (seminarios, jornadas de estudio) organizados por el SAL en colaboración con los grupos de investigación de la Università Ca' Foscari Venezia, de la Universidad de Sevilla y de El Colegio de México.

Mantenemos la misma estructura que en los números anteriores, con una primera parte de *dossiers* sobre los diferentes temas abordados en las manifestaciones científicas antes citadas, a la que se añaden los artículos de la sección miscelánea. De igual manera presentamos una sección de reseñas, otra con una entrevista a un artista contemporáneo y por último la sección de textos de creación inéditos.

El primer *dossier* consta de una serie de artículos sobre la escritura plural y los viajes temporales, que propone un pertinente examen de los viajes del recuerdo en la obra de Silvina Ocampo y Matilde Sánchez (Regazzoni); una reflexión sobre las discontinuidades del tiempo y de la memoria en la reciente novela de Juan Villoro (Cannavacciuolo); y un estudio de la escritura plural del exilio en el cine de Fernando Solanas (Zarco).

Un segundo *dossier* examina el tema de la pluralidad en las escrituras y reescrituras del poder, con un primer análisis sobre la obra de Rodrigo García (Sánchez Acevedo); un estudio sobre la escritura del espacio del poder y de la violencia en Bolaño (Belmar); las particularidades del poder y la transculturación lingüística en la obra de Junot Díaz y Rita Indiana (De Sarlo); y los matices de la reescritura de la historia en la prosa de Padura (Zaïdi).

En el último *dossier* presentamos dos artículos sobre las escrituras plurales y las bifurcaciones entre el texto y la imagen. El primero plantea con agudeza la convergencia entre los frescos históricos de Diego Rivera y Pablo Neruda (Plâa); el segundo analiza las peculiaridades de la écfrasis en *Elogio de la madrastra* de Vargas Llosa.

La sección miscelánea propone un lúcido estudio sobre el panamericanismo y el lenguaje en Darío (Oviedo Pérez de Tudela); un análisis de los modelos de (i)legibilidad literaria de la ciudad en la obra de poetas mexicanos contemporáneos (Gómez Montero); las imbricaciones culturales y de la identidad en Puig y Fuguet

(Guedán Vidal); una reflexión sobre la universalidad de la poesía de Tino Villanueva y de su traducción (Brufau); y un estudio sobre la identidad de Curupira en diversas narrativas latinoamericanas.

En la sección de las reseñas presentamos notas críticas de libros de reciente publicación: Susanna Regazzoni, (editora), *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX* (Calvo); Rita de Maeseneer. *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo xix y el Periodo Especial* (Sánchez); *Irradiador: Revista de vanguardia. Edición Facsimilar*, Presentación de Evodio Escalante y Serge Fauchereau (Beltrán del Río); Federica Rocco, *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina* (Ruggiero); Pol Popovic Karic, Fidel Chávez, *Luisa Valenzuela. Perspectivas críticas / Ensayos inéditos*. (Gutiérrez); y Jesús Montoya Juárez, *Mario Levrero para armar – Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo* (Sanchiz).

Tenemos el gran honor de publicar una entrevista a Vicente Rojo (Gottdiener), en la que el destacado pintor, escultor y diseñador gráfico nos habla del Libro-Maleta *Octavio Paz / Marcel Duchamp* que realizó en colaboración con el poeta mexicano.

Por último, tenemos el gusto de incluir en la sección de creación dos poemas inéditos de Carlos Henderson; y tres lúcidas y agudas microficciones de Rosalba Campra, de muy próxima publicación

Nuevamente expreso mi profundo agradecimiento a los colegas de los comités de redacción y científico por sus pacientes y minuciosas lecturas y observaciones. De igual manera, agradezco al joven y siempre dinámico equipo editorial su entusiasmo y dedicación en la realización de este nuevo número que nos permite seguir compartiendo nuestra pasión plural por la escritura literaria.

ERI

Articles

**Ecritures plurielles :
voyages temporels**

El camino de los recuerdos: Silvina Ocampo y Matilde Sánchez

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

Las Memorias son un síntoma de complacencia en la vida. No basta con haberla vivido, sino que gusta repasarla. Recordar es hacer pasar de nuevo el río antiguo por el cauce cordial. Es dar palmadas en el lomo a la existencia pronta a partir. Las Memorias son el resultado de una DELECTATIO MOROSA en el gran pecado de vivir.

José Ortega y Gasset (589)

El tema del viaje en la literatura de los siglos XX/XXI presenta una amplia y muy variada posibilidad de narración que va desde el deseo de aventura, pasando por el móvil del descubrimiento, la necesidad de las migraciones y el desgarrón del exilio, hasta la búsqueda de una zona de ensueño y la fuga del dolor; se trata de un sujeto que cobra relevancia en el relato que posibilita.

Lo que me interesa con respecto a nuestra época es que el relato de viaje ya no se realiza sólo en el espacio sino también en el tiempo, a través de un itinerario que es narrado en función de los avatares existenciales de los personajes¹. El trayecto se hace en la interioridad del individuo, gracias a una serie de emociones y sentimientos que a menudo se acompañan de una sensación de angustia que caracteriza la percepción de la existencia y la relación con lo/el otro en la época moderna. Se escribe el recuerdo para fijarlo, para que ese recuerdo ya no cambie con el tiempo y sosiegue al que quiere recordarlo una y otra vez.

En esta ocasión, deseo estudiar a dos autoras argentinas que presentan recorridos distintos y al mismo tiempo complementarios: el del viaje interior y el del viaje exterior, para alcanzar la misma meta.

1. El viaje de la infancia de Silvina Ocampo

Sólo quiso escribir, porque escribir, además de ser "el viaje más lindo", es un acto de amor². Silvina Ocampo (Buenos Aires, 1903-1993) es autora de *Viaje olvidado* (1937), una de sus primeras publicaciones, compuesta por una serie de cuentos, que tratan del primer viaje del individuo durante el nacimiento; el que cumple la niña/o desde el vientre materno hacia el mundo exterior³. Otro

1 || El viaje a través del tiempo es un concepto de desplazamiento hacia adelante o atrás en diferentes puntos del tiempo, así como lo hacemos en el espacio. Adicionalmente, algunas interpretaciones de viaje en el tiempo sugieren la posibilidad de viajes entre realidades o universos paralelos: http://es.wikipedia.org/wiki/Viaje_a_trav%C3%A9s_del_tiempo. Consultado el 15/03/2013.

2 || Axel Díaz Maimone, "Silvina Ocampo, cruelmente apasionada".

3 || En 1937 apareció *Viaje olvidado*, libro que reúne los primeros cuentos de Silvina Ocampo. Los relatos provienen de recuerdos de la infancia de la autora transportados "a una dimensión onírica", como dijo Enrique Pezzoni (195), o "recuerdos enmascarados de sueños; sueños de la especie de los que soñamos con los ojos abiertos", según Victoria Ocampo (120), donde la escritora saca de su vida cotidiana, los argumentos y los personajes.

texto que, de alguna forma, se relaciona con el tema en cuestión, es "Autobiografía de Irene" (1948), un relato sobre la primera parte de la existencia que, una vez más, insiste en los recuerdos de una niña y su conflictiva relación con su familia que, en su circularidad, desmiente la progresión que supone la autobiografía. También el libro que deseo analizar, *Inventiones del recuerdo*, un escrito en verso libre, hallado entre sus papeles después de la muerte de la autora, trata del mismo tema. La edición definitiva del texto (2006) es el resultado de una minuciosa investigación entre varias versiones y borradores en verso y en prosa, con títulos distintos, material resumido en dos versiones independientes del mismo que, como explica el curador del archivo de Silvina Ocampo, Ernesto Montequin, en la presentación, confluyen en la obra final (182)⁴.

Se trata de un libro compuesto de fragmentos, escritos a lo largo de unos treinta años; los primeros, alrededor de 1960, los últimos alrededor de 1987 que, de forma ambigua, puede inscribirse en el género autobiográfico. Como pasa con los más famosos *Cuadernos de infancia* de Norah Lange, (1937), no se trata de una autobiografía clásica en los términos que propone Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1991), puesto que es un relato retrospectivo, una versión reflexiva, desde el presente de la escritura de un yo adulto, sobre el pasado ya intocado de la primera parte de la existencia. Natalia Biancotto la define como una autobiografía en fuga y señala que "se define en la fuga del personaje: hay autobiografía en tanto que hay construcción de una imagen de sí que el relato presenta como el relato de una nena en fuga. Como la foto de Silvina Ocampo tapándose la cara con las manos, un cuadro que la muestra y la oculta" (3). De la misma forma, en *Inventiones del Recuerdo*, se relata que la protagonista, jugando al escondite, "se tapó la cara con las manos, como si llorara, / apoyándose contra la ventana / para que los transeúntes se apiadaran de ella / [...] Como si sus manos hubieran sido transparentes, / vio la escena. / (El lector sospechará que espiaba entre los dedos, / como cuando jugaba a la escondida)" (125). La escritura autobiográfica es un campo discursivo poblado por fuerzas distintas: por un lado, consiste en un proceso de autoinvención; por el otro, implica un autor que escribe su vida y que, al mismo tiempo, resulta ser el lector de la vida escrita, desdoblándose y haciendo otro de sí mismo.

Silvina Ocampo explica la clave de lectura de esta obra en una entrevista de 1979, donde confiesa que se trata de su infancia, historia escrita en un primer momento en versos y después

4 || Ernesto Montequin es el editor del libro, escribe la nota preliminar y la nota al texto final donde presenta las claves para la lectura.

en prosa y, definitivamente, publicada en su primera versión y comenta:

Podré olvidar muchas experiencias de la vida, pero no la de la infancia. Siempre recuerdo aquel verso que dice: ¡Oh, infancia! ¡Oh, mi amiga! Y lo que importa en él es lo que no se dice. Nuestra infancia es ciertamente nuestra amiga, pero nosotros no fuimos amigos de nuestra infancia porque entonces no existíamos como somos ahora. Aquel ser desvalido que fuimos a veces nos conmueve porque nadie pudo comprenderlo del todo, salvo nosotros... que todavía no estábamos a su lado (Viola, "Conjurios contra el tiempo").

Algunos de los episodios narrados en el texto figuran en otros de sus poemas y cuentos y esto remite a la literatura autobiográfica como un banco de pruebas que presenta frases, pensamientos, episodios que después encontrarán una plasmación más concreta en relatos y libros. En particular, *Invenciones del recuerdo* resulta ser un laboratorio de donde la autora saca motivos y experimenta estrategias narrativas que sucesivamente se integran en sus relatos.

Lo anterior puede aplicarse a lo que escribe Maurice Blanchot (*Le livre à venir*, 1959) a propósito de los diarios de un escritor, es decir, que: "[ils] constituent les traces anonymes, obscures, du livre qui cherche à se réaliser" (278), especialmente en esta ocasión donde se pueden rastrear versiones previas de relatos como "El pecado mortal" de *Las Invitadas* (Silvina Ocampo, 1961). Además, a pesar de que las descripciones –de personas, de objetos, de sentimientos– suelen ser precisas, la mayor parte de los nombres o referencias reales son cambiados o desdibujados, hasta la transformación de su hermana Clara, muerta a los doce años de diabetes infantil, que se transforma en Gabriel en *Invenciones del recuerdo*. La madre es otra de las figuras mencionadas y la gran casa familiar es uno de los ambientes predominantes de la memoria.

Para entender la época y situarse en los lugares donde los hechos transcurrieron, que se refieren al tiempo y al espacio de la narración, conviene recordar los personajes que protagonizan el libro y recordar algunos datos de la biografía de Silvina Ocampo. La escritora nació el 28 de julio de 1903 en la casa de Viamonte 550, frente a la iglesia y convento Las Catalinas, sus padres fueron Manuel Silvino Ocampo (1860-1930), arquitecto e ingeniero, y Ramona Aguirre (1866-1935), ambos nacidos en familias importantes del patriarcado argentino. Silvina era la menor de cinco hermanas: Victoria (1890-1979), Angélica (1891-1980), Francisca (1894-1967), Rosa (1896-1968) y Clara (1898-1911), a este propósito es famosa la confesión donde declara que, por ser la menor de todas, se había sentido "la etcétera de la familia" (Ocampo, *Invenciones del recuerdo* 9). De la misma manera

son importantes los lugares donde los Ocampo transcurren su existencia, se trata de tres grandes casas que se sitúan entre las calles Florida, Viamonte, Tucumán y Lavalle, en el corazón de la capital. Son edificios conectados entre sí por aberturas y patios interiores, un conjunto imponente con unos veinticuatro balcones. La existencia de la familia transcurre también en la quinta de San Isidro y en la estancia situada en Pergamino, en el norte de la provincia de Buenos Aires. Igualmente es necesario evocar el viaje a París de 1908, las estancias veraniegas en el Hotel du Palais, en Biarritz, el regreso a Buenos Aires en 1911 y la citada muerte de la hermana en el mismo año. Datos todos que se encuentran en el libro transformados por los procedimientos de la invención del recuerdo y donde lo escrito –según Ernesto Montequín–: “tiene la secreta coherencia narrativa que sólo puede dar una destreza poética infalible” (Ocampo, *Inventiones del recuerdo* 8).

Como los relatos que fundan su fantástico, de la misma manera, en esta ocasión, Silvina Ocampo privilegia la perspectiva de la infancia, precisamente los primeros años, y rememora esa soledad, el malestar de ese sujeto autobiográfico, incómodo con su alrededor, aislado en una casa demasiado habitada, demasiado activa. El texto refleja la citada desazón en la alteración de elementos autobiográficos, la descripción exacta de los paisajes y esa especie de esbozo narrativo que aparece también en varios poemas suyos.

Inventiones del recuerdo se desarrolla a través de una larga narración en versos libres, separada en partes por tres asteriscos, a través de la primera persona de una voz narradora que refiere la historia de una niña, que es la protagonista. La voz narradora es necesaria para seleccionar y organizar el discurso y para ofrecer una versión reflexiva, desde el presente de la escritura de un adulto que describe el pasado de los primeros años de vida de la menor que fue, mientras que la elección del verso es más bien una suerte de “verso no verso” entrecortado, ajeno al lirismo fácil, suspendido en un vaivén genérico que, al coartar todo intento de estabilizarse ya del lado de la poesía, ya de la prosa, desconcierta y acompaña a la tradicional nota de ambigüedad y malestar que caracteriza su narración⁵.

Este desdoblamiento formal recalca el extrañamiento que produce esta dicción oscilante, que escinde al sujeto enunciante del sujeto enunciado ya empleado por Borges en su famoso “Borges y yo” (*El hacedor*, 1960). El texto está escrito en primera persona

5 || Dicha elección la explica la misma autora al declarar que: “En Byron yo he encontrado que muchos de sus versos pareados no sufren monotonía, porque está el relato y probablemente él se ha dejado llevar por el verso porque lo ayudaba a escribir una cosa tan importante como el *Don Juan*, que tiene un argumento muy importante y lo que él tenía que decir era más importante todavía”, (Moreno, “El fin de la inocencia”).

pero esa primera persona no es protagonista sino narradora, un yo acampañado por incertidumbres que se muestra ocultándose. Este desvío narrativo puede subrayar el constante trabajo de distanciamiento al que recurre la autora para volver contable lo que no se puede contar.

La primera voz no protagonista establece los escenarios de la memoria ("Tengo que describir la casa natal / para dar mayor relieve a los recuerdos") pero luego delega la representación no al yo que fue, sino a un ella distanciada, extrañada por el uso de la tercera persona. Es un recuerdo discontinuo, asistemático y desplazado: "La cronología no existe en el tiempo del recuerdo" (28) o "El recuerdo está lleno de desmayos / [...] La gama de confusiones es infinita" (37). Se trata del mismo cambio de pronombres que se encuentra también en ciertos relatos de Silvina como el ya citado "El pecado mortal" –donde un yo habla al tú que fue–, que provoca y perturba a la vez, dificultando la capacidad del lector de reconocer a los personajes. De esta forma el sujeto de *Invenções...* se exhibe distanciado de su entorno, incluso del grupo más inmediato, el de su propia familia. Un yo que narra, un ella narrada y un ellos en el que se distinguen una madre y un padre "sombrió y severo" que constituyen los actores principales del relato de un núcleo familiar bastante desunido, que expresa un acercamiento selectivo y parcial a la verdad.

Hay además tías y tíos distantes, a veces ridículos, con nombres cambiados. Dato notable: las hermanas de la autora brillan por su ausencia, salvo en pasajeras menciones indiferentes y anónimas (como la clase de dibujo que toman "sus hermanas"; o "su hermana" que toca el piano y la hermana que le censura un dibujo). El único miembro de la familia a quien se nombra (y a quien es fácil identificar) aparece con nombre y sexo cambiados, disfrazado, como hubiera dicho peyorativamente Victoria: se trata de la ya citada hermana Clara, muerta joven que se transforma en un hermano llamado Gabriel.

No hay una secuencia cronológica puesto que, como afirma la voz narradora, "Lo que falta en los recuerdos de la infancia es la continuidad: / son como tarjetas postales sin fecha que cambiamos caprichosamente de lugar." (111), sin embargo se puede pensar que los recuerdos relatados empiezan a los cuatro años ("no tenía siquiera cuatro años" (24)) y avanzan a través de su primera comunión hasta llegar al final de la infancia, cuando un joven de quince años la llama por primera vez señorita "–Señorita– gritó –¿Puedo pasar a tomar agua? –¿Señorita?–", pensó. Era la primera vez que le decían señorita." (176). El momento coincide con el encuentro con el otro y la pasión del primer amor, absoluto y total ("¡Y volver a verlo, señor Dios!" (177)) con el descubrimiento de su necesidad de mirar lo que 'no se debe mirar' acompañado por "[...] aquel terror de irse al infierno a veces," (174) y el placer de

expresar esa mirada a través del arte, antes el dibujo y mucho después la escritura.

En varias ocasiones se ha escrito del empleo narrativo de la perspectiva infantil en los relatos de Silvina Ocampo, se trata de la mirada de una niña que supera convenciones y mira directamente provocando efectos cómicos y puntos de vista sorprendentes, en esta ocasión relativos a su propia familia. A este propósito, es necesario destacar –como señala Dolores M. Comas de Guembe– “que esta primera etapa de la vida alimenta toda la vida del hombre” (*Los recuerdos de infancia: una forma literaria autobiográfica*. Norah Lange, Eduardo González Vocos Lescano, Victoria Ocampo, 2007 35). O como indica Giorgio Agamben:

Il vero luogo dell'esperienza non può essere nella parola né nella lingua, ma nello spazio fra essi. Per questo ho cercato di definire come *in-fanzia* dell'uomo il luogo di un'esperienza originaria. Non si tratta dell'infanzia, in senso stretto ma piuttosto della traccia che l'infanzia dell'uomo lascia nel linguaggio stesso, cioè di quella scissione fra lingua e parola che caratterizza in modo esclusivo il linguaggio umano (46).

Una vez más, el blanco de Silvina Ocampo se fija en el mundo prohibido, que en *Invenciones del recuerdo*, como en otros textos, remite a lo obscuro, en el sentido de que está fuera de escena y no se puede mostrar (y se mira precisamente a través del agujero de la cerradura como en “El pecado mortal”), como lo sucio constituido aquí por el mundo de los mendigos y lo escabroso que caracteriza el episodio relativo al sirviente Chango (que se encuentra también en el citado relato “El pecado mortal” de las *Invitadas*) y al despertar sexual. Porque es en el afuera del centro y de las buenas maneras donde las categorías estallan y el sentimiento de culpa se amplía como un motivo no resuelto. Como señala Adriana Astutti, Silvina Ocampo: “Es, en la historia de la literatura argentina, todavía una excéntrica: “Me siento una escritora extranjera, y me gusta” dice. Alguien que está siempre un poco fuera de lugar, un vago etcétera, que construye una voz sin semblante en la tradición: de todas las Ocampo, la menor” (181).

En efecto, desde un comienzo, la escritura de Silvina Ocampo es fruto del desvío con respecto de la convención y de la norma. Es, literalmente, una escritura que está fuera de lugar, en una zona marginal que implica un estatuto abierto. *Invenciones del recuerdo* retoma dicho desplazamiento y lo lleva dentro de su familia y en su misma existencia. La elección de la modalidad lírica, además, favorece e intensifica el impulso del recuerdo a través del cual la escritora quiere definir y autodefinirse. Se trata de un yo / ella en diálogo con un tú interior, al cual se le pregunta quién fui para saber quien soy.

2. Los recortes autobiográficos en el espacio del viaje de Matilde Sánchez⁶

En *La canción de las ciudades* el viaje funciona como un material estrechamente relacionado con la historia de una vida. El libro se construye a través de ocho capítulos titulados con topónimos y fechas ("Ámsterdam, 79"; "Alicante, 84"; "Berlín, 86"; "Cracovia, 86"; "Canelones, 94"; "Pirovano, 94"; "Ushuaia, 96"; "La Habana, 97") que remiten a distintos viajes a ciudades europeas y americanas que empiezan en Ámsterdam en 1979 y acaban en La Habana en 1997. Se trata de una serie de relatos autónomos que, sin embargo, pueden relacionarse en un orden cronológico alrededor de una yo que puede coincidir con la protagonista y la autora.

Una primera persona narradora, en el presente de la escritura, recuerda los años de juventud y formación a través de una serie de encuentros y experiencias hechas en distintas ciudades del mundo. Se trata de un tiempo pasado a diversos niveles; el antepreterito del acontecimiento junto con el pasado del recuerdo que contribuyen a una serie de juegos supratemporales y que, retomando el célebre íncipit marquesiano, se resumen en la siguiente frase: "Muchos años después, en septiembre de 1993, las impresiones holandesas regresaron brevemente." (33)

Cada recorrido remite a un topos del género, el primero, Amsterdam es el momento del amor y el viaje del 'descubrimiento' americano de una joven pareja que repite al revés la celebre hazaña colombina y choca con una serie de banalidades que caracterizan al otro, que sigue desconocido:

Nos imaginaban descendientes de hacendados o buscadores de oro, hijos de nazis que regenteaban burdeles en los puertos atlánticos, cuando no nos suponían criados en escuelas do samba. Proyectaban sus fantasmas de exotismo, el pasado de su propio país. El primer secreto que Europa nos entregaba era su vasta, absoluta, radical indiferencia (21).

Son los años de la peor dictadura argentina y la narradora se encuentra con los exiliados que a miles viajan a Europa. A este propósito, otro tópico que se repite es el de los argentinos exiliados que: "Cultivaban la identidad como sólo se hace en el destierro,

6 || Matilde Sánchez nació en Buenos Aires en 1958. Es traductora y desde 1982 ha desarrollado una intensa actividad en el periodismo, dirigió el suplemento "Cultura" y "Nación" del diario *Clarín* de Buenos Aires. Es autora de *Historias de vida*, una biografía de Hebe de Bonafini (1985), de la antología comentada de la obra narrativa de Silvina Ocampo *Las reglas del secreto* y participó en dos libros iconográficos: *Evita, imágenes de una pasión* y *Sueño rebelde* -sobre el Che Guevara-, que fueron traducidos a decenas de idiomas. Ha publicado también *La ingratitud* (1990), *El Dock* (1993) y *El deperdicio* (Alfaguara, 2007).

instalados de lleno en el patetismo. Llevaban una doble vida, vivían desdoblados allí y al otro lado del océano, exiliados" (31).

El segundo relato "Alicante, 84", presenta el viaje de la narradora con su pareja a España para acompañar la vuelta de sus padres al país natal después de la emigración a Argentina. Se trata del regreso imposible, frustrado, en busca de un pasado desaparecido de un matrimonio anciano. "Y ocurrió que ninguno de los dos era ya español [...] eran los desplazados de una España quimérica, ornamentada por décadas de lejanía" (41). Alicante es un relato familiar de una familia anterior a la narradora, quien, excluida de los pormenores del relato paterno, intenta ajustarlos a su manera. "Canelones" es el relato de una comedia turística y una excursión por el bando oriental en Uruguay.

En *La canción de las ciudades*, Ámsterdam como Alicante, Ushuaia, La Habana, etc, corresponden a un modelo que es el resultado del recuerdo de la narradora, las historias se suceden de ese modo, y la escritura se adapta a las experiencias que le han dado lugar. Cada episodio, cada visita al extranjero, es sin duda un recorte autobiográfico que arrastra consigo un estado personal, una estética, un humor y una recepción intensa o difusa del escenario ajeno (a veces las dos cosas), experiencia que después se traduce en material sacado de la propia vida y destinado a la escritura.

Con el pretexto del viaje, se construye una escritura en la que la experiencia personal, que es simultáneamente viaje, vida y escritura, compone un libro de relatos y al mismo tiempo una novela de ficción que, una vez más, es un ejemplo sobre las posibilidades de la literatura. Esas posibilidades se relacionan con las experiencias de una existencia que lentamente edifican su propio espesor y cobran forma y belleza presentando el mapa que constituye un sujeto. También en *La canción de las ciudades* el viaje es un invento, una construcción arbitraria de un lugar en el momento en el que la escritura lleva a cabo la tarea de funcionar como espacio analógico del mundo⁷.

3. La veracidad de una identidad

Los textos presentados se caracterizan por diferentes discursos autorreferidos y se centran en la búsqueda del pasado, arrebatándolo al olvido para dar forma al presente y a la íntima veracidad de una identidad. Se asiste a un proceso de auto invención que implica un autor que escribe su vida y se desdobra en otro de sí mismo. Esto se alcanza a través de los caminos del recuerdo que pervive en la escritura para llegar al encuentro consigo misma y aceptar el quien soy hoy a través de la que fui ayer. Silvina Ocampo y Matilde Sánchez emprenden un viaje a través del recuerdo y de la

7 || Cf. Matilde Sánchez, "Mapa familiar".

conciencia realizando el encuentro con el mundo interior y sellando esa unidad que es la misma vida.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Infancia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Giulio Einaudi Editore, 2001.
- Astutti, Adriana. "Escribir como (cómo) una mujer: Victoria y Silvina Ocampo". *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2011.
- Biancotto, Natalia. "Entorno al nombre (im)proprio: las autobiografías de Silvina y Victoria Ocampo". *Actas del II Congreso Internacional "Cuestiones crítica"*. Rosario (2007), 1-8. En <http://www.celarg.org/publicaciones/index.php>. Consultado el 30/3/2013.
- Blanchot, Maurice. "Le journal intime et le récit". *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959.
- Borges, Jorge Luis. "Borges y yo". *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Comas de Guembe, Dolores M. *Los recuerdos de infancia: una forma literaria autobiográfica*. Norah Lange, Eduardo González Vocos Lescano, Victoria Ocampo. Mendoza: Editorial de la Universidad de Cuyo, 2007.
- Díaz Maimone, Axel. "Silvina Ocampo, cruelmente apasionada". En <http://silvinaocampoetraseimagenes.blogspot.fr/2010/07/silvina-ocampo-cruelmente-apasionada.html>. Consultado el 30/05/2014
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1991.
- Mancini, Adriana. *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2003.
- Mohillo, Sylvia. "Sola, en la casa de la memoria", LA NACION - NUEVA YORK, 2006. En http://www.lacantonal.com.ar/Talleres/Oralidad/sobreS_O.html. Consultado el 30/3/2013.
- Moreno, María. *El fin de la inocencia*, en <http://www.lacantonal.com.ar/Talleres/Oralidad/El%20fin%20de%20la%20inocencia.htm>. Consultado el 30/3/2013.
- Ocampo, Silvina. *Viaje olvidado. Cuentos completos I*. Buenos Aires: Emecé, 2000.
- _____. *Invencciones del recuerdo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2006.
- Ocampo, Victoria. "Viaje Olvidado". SUR 35 (Buenos Aires, junio de 1937): 119-120.
- Pezzoni, Enrique. *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986.
- Ortega y Gasset, José. "Sobre unas Memorias". *Obras Completas III* (1917-1928). 4ª ed. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Sánchez, Matilde. "Mapa familiar". En <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/16/e-01301d.htm>. Consultado el 30/05/2014.
- Viola, Liliana. "Conjuros contra el tiempo". *Página/12*, viernes, 26 de mayo de 2006. En <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-2679-2006-05-26.html>. Consultado el 29/05/2014.

Implantar el recuerdo: discontinuidades entre tiempo y memoria en *Arrecife* de Juan Villoro*

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

La memoria, parafraseando a Paul Ricoeur, se configura como una instancia de relación con el pasado, a la vez que la cuestión que despierta es la relacionada con su *eikón*, imagen que se da como presencia de una cosa ausente marcada con el sello de lo anterior¹. A partir de estas dos premisas, el presente estudio analiza en la novela *Arrecife* (2012) del escritor mexicano Juan Villoro (1954) cómo la escritura se construye a partir del vacío memorial del protagonista y del consecuente cortocircuito temporal que dicha ausencia implica. Esto da lugar a una doble problemática: por un lado, la relación conflictiva entre el sujeto y su pasado y, por el otro, las cuestiones relativas a su representación. La falta de recuerdos que el personaje sufre a raíz de su vida de excesos determina la ruptura del vínculo original con la conciencia histórica del pasado, la cual reside en la memoria, así como la falta de un horizonte de espera indispensable para la orientación del sujeto en el tiempo. Al mismo tiempo, además de la ausencia del referente memorial, el texto vuelve a problematizar la cuestión relativa a la relación entre memoria e imaginación en la representación del recuerdo, puesto que las imágenes mnémicas en la conciencia del personaje se configuran como un implante reconstruido por su amigo de

*El presente estudio constituye una segunda versión del artículo "Repoblar el recuerdo: fracturas temporales en *Arrecife* de Juan Villoro", *Rassegna Iberistica*, 99-110, Roma, Bulzoni, pp. 141-156.

El problema de la representación mnémica está ligado desde sus orígenes a la cuestión de cómo distinguir los recuerdos verdaderos de los imaginarios. Platón había observado que la memoria requiere de la imaginación y de técnicas miméticas para volver presente lo representado. Esta cercanía entre memoria e imaginación, sin embargo, dificultaba la distinción entre la representación auténtica del engaño. Aristóteles produjo un avance al incorporar el componente temporal a la cuestión de la correcta conservación del recuerdo. Dicha incorporación estableció las pautas generales de la aporía de la representación histórica o de la presencia de lo ausente: cómo es posible que se tenga una afección presente de algo ausente. Para solucionar esta dificultad, el Estagirita incorpora la categoría de alteridad a las consideraciones platónicas acerca de la memoria. El recuerdo sería, de este modo, dos cosas a la vez: una imagen en sí misma, a la que denominará *phántasma*, y una representación de otra cosa (*eikón*). Con todo, esta distinción conceptual dentro de la imagen no logró resolver la aporía señalada sino restringirla al segundo de sus componentes. La cuestión siguió pendiente a lo largo de la historia de la filosofía, como lo manifiesta especialmente la obra de Kant y de Husserl. El creador de la fenomenología, para señalar un caso, observó que desde un punto de vista temporal la memoria puede ser asociada con la fantasía en el sentido de que ninguno de los dos objetos intencionados existe. Sin embargo, en la medida en que aquella presenta nuevamente algo que ha sido, debe ser considerada como una modificación *sui generis* de la percepción. En *Ideas I* señaló que los recuerdos pertenecen a un mundo de la experiencia común, mientras que la imaginación se encuentra libre de esta experiencia, es irreal. En el siglo XX, la tradición filosófica sobre el tema ha sido recogida y reelaborada entre otros por Paul Ricoeur (2003), quien encuentra una síntesis resolutoria de los problemas planteados, introduciendo la temporalidad como criterio de distinción de la memoria y eliminando el de adecuación entre recuerdo y hecho del pasado.

infancia, quien le va proveyendo los recuerdos de su pasado. El paso sucesivo viene a ser la reflexión acerca de la arquitectura concéntrica de la novela, puesto que el personaje, cuya conciencia del pasado mutilada lo cautiva en un eterno presente, habita un espacio submoderno saturado de futuro, insertado a su vez dentro de un espacio nacional que se configura como una acumulación de pasado².

La acción de *Arrecife* se desarrolla en La Pirámide, complejo hotelero imaginario de capital británico cerca del pueblo de Kukulcán en el Caribe mexicano. Su director, el norteamericano Mario Müller, se encarga de "satisfacer los impulsos violentos que sienten muchas personas", montando programas de entretenimiento que tienen que ver con el peligro y el turismo extremo; mientras que Antonio Góngora, su amigo de infancia y narrador de la historia, trabaja como musicalizador de los peces en el acuario. Los dos personajes formaron parte años antes del grupo de rock Los Extraditables, época durante la cual los excesos con las drogas ahora provocan a Tony lagunas de memoria que Mario le ayuda a rellenar. Aunque con la aparición en el acuario del cadáver de Ginger Oldenville, un buzo norteamericano del complejo turístico, el texto muestra rasgos de un policial, el asesinato y el tema del narcotráfico juegan un papel secundario, permaneciendo como elementos de trasfondo.

La línea principal del dispositivo narrativo se articula, en cambio, alrededor de dos ejes interconectados; la discontinuidad memorial del protagonista —y su consecuente desorientación temporal y ontológica— y la interrelación contrastiva entre recuerdos personales y recuerdos brindados por algún otro.

El vínculo original que el sujeto tiene con el pasado reside en la memoria, puesto que, según señala Ricœur, esta es del pasado, y este pasado es el de las impresiones personales. Desde este punto de vista, la memoria garantiza la continuidad temporal de la persona y con ello permite remontar sin desavenencia del presente hasta los acontecimientos más remotos de la niñez:

Los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios, por otro, la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución

2 || Antes de adentrarse en el análisis propuesto, es oportuno delimitar el ámbito de trabajo. Lejos de pretender abarcar los varios y complejos aspectos que caracterizan el articulado tema de la memoria, y de su relación con el tiempo y la imaginación, el presente estudio se circunscribe a los efectos que las faltas de memoria tienen en la conciencia histórica del sujeto dentro de un contexto submoderno, y a las estrategias de su representación ficcional considerando como punto de referencia fundamental los logros alcanzados por los estudios de Paul Ricoeur (*La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* y *La memoria, la historia, el olvido*).

de continuidad, este movimiento (*La memoria, la historia, el olvido* 129).

Los huecos en la memoria producen en Antonio el quiebre de aquella continuidad temporal entre el pasado recordado y el presente del que habla el filósofo francés, provocando la pérdida del sentido de ubicación en el paso del tiempo dependiente de la instancia memorial: "[...] orientación de doble sentido, del pasado hacia el futuro, por impulso hacia atrás en cierto modo, según la flecha del tiempo del cambio, y también del futuro hacia el pasado, según el movimiento inverso de tránsito de la espera hacia el recuerdo, a través del presente vivo" (*La memoria, la historia, el olvido* 130). La ausencia de recuerdos hace que la memoria del narrador se caracterice por ser una "colección de olvidos" que "no inspira confianza" (Villoro, 118), y donde los años pasados "[...] se habían convertido para mí en una neblina, una penuria sin sustancia o sin otra sustancia que desconfiar de mis memorias (¿era eso un recuerdo o un *flash-back* ácido?)" (44). No poseer recuerdos equivale para Antonio a no tener sedimentación interior del tiempo, lo cual determina que el pasado se perciba a través de una marca física: "Desde hacía años, el pasado era para mí la época en que me temblaban las manos" (162).

Siguiendo a Ricoeur, la memoria de las "cosas" y la memoria de uno mismo coinciden; ahí el sujeto se encuentra también a sí mismo, se acuerda de sí mismo, de lo que hizo, cuándo y dónde y qué impresión sintió cuando lo hacía. En la novela, en cambio, el protagonista manifiesta cierto malestar existencial por el hecho de haber sobrevivido a sus recuerdos y por el choque con la realidad: "Mi dicha hubiera sido perfecta en caso de morir sin conocer el saldo del placer. Pero me dañé y sobreviví. Pasé años dedicado a enterarme de lo que costaba todo eso. Hablé cada vez menos. La realidad era el precio de lo que había gastado" (53). Mientras que frente a una colección de objetos raros de una colega del *resort*, Antonio afirma: "—Aquí *Lost & Found* se llama Objetos Perdidos [...] Los gringos son más optimistas: creen que las cosas se encuentran. —Me quedo con las que me dicen algo. Su armario era como mi memoria: piezas sueltas, partes de algo" (116).

La memoria, además, se caracteriza por constituir algo radicalmente singular: "mis recuerdos no son los vuestros. En cuanto mía la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada" (*La memoria, la historia, el olvido* 128). La individualidad del recuerdo es una ley desatendida en *Arrecife*; la memoria de Antonio no solo deja de ser patrimonio individual, transformándose en algo compartido con el amigo, sino que se convierte también en un producto doblemente artificial, puesto que es Mario quien provee a Tony las anécdotas relativas a su pasado. El proceso imaginativo implicado, por lo tanto, se desdobra, en cuanto la

figuración del recuerdo está a cargo no solo de quién recuerda, sino también de otro sujeto. En el texto se lee: "A Mario le gustaba repasar el pasado conmigo, contarme lo que había olvidado" (44) y, más adelante, el narrador define al amigo como un "entrenador de mi memoria" (52):

En las madrugadas me ponía en contacto con historias perdidas. Me miraba con sus irritados ojos de insomne y pedía que repitiera lo que había dicho para cerciorarse de que mis nuevas memorias se fijaran. Yo había olvidado los detalles que olvida un drogadicto, es decir, las escenas vergonzosas que justifican la forma en que te miran los demás [...] Le interesaban [...] anécdotas, nombres de personas, el modelo de un auto, una canción de King Crimston, datos precisos para restaurar mi mente como un cuadro que se ilumina por números. Muchas cosas me parecían ajenas. [...] Mario me proveía de recuerdos, con metódica paciencia (52-53).

El desajuste temporal y ontológico que el sujeto sufre no se debe solo a la fractura memorial y a la consecuente pérdida de conciencia histórica sino, también, al mecanismo de implante de recuerdos establecido por su amigo, y a las consecuentes dudas acerca de la veracidad de los mismos. Al hablar del dedo cortado de Antonio, Mario brinda la siguiente explicación:

–¿Y del dedo?, ¿te acuerdas de eso?– señaló mi muñón. No aguardó a que yo rescatara algún recuerdo. Continuó–: La costumbre viene de los samuráis. Tú tocabas con el Samurái de la Canción. En una fiesta se corrió la voz de que eras de la *yakuza*; el cacho de dedo que te falta fue una especie de password: te trataron de maravilla. En la noche te mandaron una cajita de madera laqueada con un surtido de drogas, y una sueca llegó a tu cuarto. Una rubia de locura. Cerré los ojos. Vi paredes corredizas, el *tatami* de una habitación con rastros de polvo blanco, la silueta de un árbol estampado en oro en una pared de papel de arroz, gotas de sangre que tal vez caían de mi nariz. ¿Era eso un sueño, un recuerdo o una película? (75)

Acerca de dicha anécdota el narrador comenta: "Aunque la historia de la *yakuza* me parecía apócrifa [...] ¿Era eso un sueño o un delirio que armaba con trozos de recuerdo? Prefería recuperar cosas remotas" (77). Mario y Antonio parecen constituir un díptico memorial donde, al encarnar Mario la parte de memoria que le falta al amigo, los límites ya borrosos entre memoria e imaginación se disuelven del todo. En el texto se lee: "Tal vez en forma calculada, Mario quería implantarme el falso recuerdo de la *yakuza*. Mi dedo seccionado podía tener sentido: me daba paradójica entereza. Se podía confiar en mí. ¿Qué ganaba él con eso? En la medida en que yo había sido admitido y readmitido a su vida, me comprometía a estar de su parte, tolerar sus caprichos, aceptar las pocas cosas incómodas que no había olvidado" (80). Para citar otro ejemplo, en el texto se lee: "[...] ¿Sabes de qué me acordé esta mañana?

Del día en que casi te mueres en Ecatepec. ¿te acuerdas? A veces prefería sus delirios a las cosas que habían pasado sin dejar huella en mi mente. Dije que no recordaba eso" (148).

Al mismo tiempo, lejos de representar únicamente un rasgo posmoderno, la fragmentariedad de la escritura se carga en la novela de un significado simbólico más, puesto que encarna la aporía de la representación mnémica.

En este sentido, la novela pone en escena el gran problema del tratamiento filosófico de la memoria según Ricoeur, que ha sido suponer dos criterios diferentes de distinción entre memoria e imaginación: uno externo que busca una imposible adecuación con una realidad ya no existente, y el segundo, que apunta al mantenimiento del recuerdo a lo largo del tiempo: "esta conjunción entre estimulación (externa) y semejanza (interna) permanecerá para nosotros como la cruz de toda la problemática de la memoria" (*La memoria, la historia, el olvido* 21). La adecuación entre la impresión inicial y el acontecimiento pasado, no se puede establecer, especialmente teniendo en cuenta la presencia de la imaginación tanto para memorizar como para rememorar. La memoria puede garantizar que un algo ha sucedido, pero no si la representación mnémica se adecuaba o no al acontecimiento: "[...] la memoria permanece como el guardián de la última dialéctica constitutiva de la 'paseidad' del pasado, a saber la relación entre lo 'no más' que marca el carácter cumplido, abolido, superado, y el 'haber sido' que designa el carácter originario y en este sentido indestructible" (*La memoria, la historia, el olvido* 648). Al no ser la equivalencia del recuerdo con lo acontecido un atributo definitorio de la memoria, la temporalidad se impone como criterio de distinción. Que la representación mnémica se caracterice por su aspecto temporal, significa que existe un vínculo entre la impresión inicial y la representación presente, gracias al cual la memoria garantiza que algo *fue* en cuanto aconteció.

A la luz de lo dicho, la novela ahonda en la fractura entre este referente memorial y su representación, en cuanto juega sobre la incierta concordancia del recuerdo con lo acontecido expresada por Ricoeur, haciendo de la facultad imaginativa del sujeto singular una propiedad colectiva. Utilizando una expresión de un poema de Pacheco, el personaje se aísla en un "hoy continuo", siendo atrapado en una trampa cíclica visto que se encuentra incapacitado para relacionarse significativamente con su pasado y sin esperanza para el futuro³: "Vi las flores en un jarrón, los pétalos carnosos donde las gotas brillaban como perlas. En ese momento de iluminación oriental debí entender la consistencia del tiempo: el fruto de la nada. Cada instante ocurre en el vacío. Solo cobra consistencia como anticipación o recuerdo" (90-91).

3 ||José Emilio Pacheco, "El reposo del fuego".

El vacío que constituye el presente en el que se mueve el personaje impide que se pueda llevar a cabo el intercambio entre espacio de experiencia y horizonte de espera, puesto que para Ricoeur, "el presente no es un corte en el tiempo, un momento fugaz; éste media la dialéctica entre *espacio de experiencia* y *horizonte de espera*" (*La lectura del tiempo pasado* 36). La afirmación de Sandra, compañera de trabajo de Antonio, "[...] vives en una burbuja. Una burbuja dentro del acuario" (27), permite extender la reflexión a la relación entre la discontinuidad temporal que el protagonista sufre y el espacio colectivo en el que está insertado.

Según Maurice Halbwachs (1968), la memoria está directamente relacionada a la entidad colectiva llamada grupo o sociedad. Para el sociólogo francés, lo que se denomina memoria tiene siempre un carácter social, "cualquier recuerdo, aunque sea muy personal, existe en relación con un conjunto de nociones que nos dominan más que otras, con personas, grupos, lugares, fechas, palabras y formas de lenguaje incluso con razonamientos e ideas, es decir con la vida material y moral de las sociedades que hemos formado parte" (38).

La dicotomía entre solipsismo y esfera colectiva de la memoria se concilia en las nociones de espacio de la experiencia y horizonte de espera elaboradas por Paul Ricoeur en relación con la conciencia histórica. Al respecto, señala Ricoeur "sólo puede existir espacios de la experiencia si este está proyectando en el horizonte de espera; ambos irreductibles el uno en el otro, constituyen la conciencia histórica" (*La lectura del tiempo pasado* 30). La conciencia histórica se configura, por lo tanto, como una noción dinámica que se orienta a lo largo del tiempo a través del horizonte de espera, afectando correlativamente el espacio de experiencia ya sea para enriquecerlo o para empobrecerlo. La dimensión de historicidad, de este modo, no se puede reducir a una mera cronología, puesto que el hacer memoria implica un diálogo con los tiempos en donde el pasado no se encuentra desligado del futuro sino que puede configurar el futuro –o viceversa– desde un presente vivo en el que convergen ambas memorias individual y colectiva.

El protagonista encarna un ser que no se sabe en el tiempo, es decir, que no tiene una conciencia histórica de sí mismo entendida como instancia dialógica entre los tiempos, ni un horizonte de espera. En este sentido, no parece una casualidad que la fractura en la conciencia del pasado que el sujeto sufre, y la consecuente suspensión en el vacío de un eterno presente, se dé dentro del espacio de acción de un *resort*, que responde a la tipología de los que Marc Augé (1992) define como no-lugares. Producto de la época *sobremoderna*, el complejo turístico encarna el exceso de tiempo que la caracteriza, como sobreabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo (*Los no lugares* 36).

La novela lleva al extremo este concepto, puesto que no solo las idiosincrasias de los turistas en este caso específico se borran, sino que también la relación con el tiempo queda alterada; dicho exceso de tiempo lleva a su ausencia por saturación, lo que representa la cara especular de la pérdida del sentido del tiempo y del vínculo del sujeto con el fluir temporal.

La Pirámide se describe como un espacio laberíntico; lo cual, por un lado, constituye el emblema de lo irracional interior del sujeto que la habita y, por el otro, gracias a su estructura arquitectónica, permite frecuentar la geografía de lo imaginario relacionado con la memoria caótica del protagonista: "Las tardes se habían vuelto calurosas. Yo rehuía la intemperie y caminaba por los pasillos climatizados de La Pirámide. Algunos tenían un trazo helicoidal, de rampas ascendentes, que me hacían perder la orientación. De tanto en tanto, me sentaba en uno de los sillones circulares colorados frente a los elevadores" (57).

Según Bauman, los no-lugares son espacios privados de expresiones simbólicas de identidad, de relaciones y de historia, como los aeropuertos, las autopistas, las anónimas habitaciones de hotel y los medios de transporte cuyos más habituales frequentadores son los turistas. Espacios públicos pero no civiles, desalientan la idea de vivir en ellos y borran las idiosincrasias de sus pasajeros. Independientemente del tipo de actividad que se debe hacer en los no-lugares, cualquiera que esté allí tiene que advertir como si estuviera en su casa, pero nadie debe portarse como si estuviera en su casa (Bauman 112-113). Contrariamente a dicho postulado, Antonio no se limita simplemente a estar en el *resort*, sino que lo habita, y al convertirse en su morada, el espacio se vuelve un reflejo del personaje que lo habita. En el texto se lee: "[...] no trabajábamos [...] Vivíamos en la Pirámide: el *resort* representaba La Ciudad. Estábamos aislados, al margen. Más allá de nuestros límites la vida se registraba con radares" (13).

El desfase temporal que califica el no-lugar, al mismo tiempo, se extiende a todos los habitantes del complejo turístico, cuyas vidas se caracterizan por no tener ningún horizonte de espera: "Resultaba insólito hablar del pasado en La Pirámide. Todos estábamos ahí porque algo se había jodido en otra parte. Una de las más agradables convenciones del hotel era que nadie sentía curiosidad por la vida anterior" (16). Para citar otro ejemplo, hablando del Gringo Peterson, se lee: "[...] su hijo se ahogó en el lago y su mujer murió de una intoxicación tal vez voluntaria. Su vida se convirtió en algo que ya había sucedido. Lo demás, el futuro, no existía" (33). En este sentido, en La Pirámide, el tiempo no solo deja de ser un principio de inteligibilidad sino que, más aún, no se puede inscribir en él un principio de identidad. Parafraseando a Augé, se busca el desciframiento de lo que uno es a la luz de lo que no es (32).

Por su dimensión artificial y atemporal, en un no-lugar es posible ser lo que uno quiera, acordarse de cualquier cosa, convertirse en cualquier cosa. Hablando del amigo Mario, el narrador afirma que "su verdadera y única pasión era La Pirámide, donde podía ser un Dios ordenado y caprichoso, dueño del control y del miedo. Los mundos que habíamos imaginado viendo portadas de discos de rock estaban ahí" (63).

El *resort* en que se mueven los personajes traduce aquella inmortalidad técnica de la que habla Baudrillard, y se convierte en símbolo del exilio de los personajes de la sociedad en desintegración, a la vez que representa su participación en la aniquilación que la caracteriza. De este modo, la novela apunta al poder sobre el individuo de los medios de la sociedad *sobremoderna*, poniendo en escena la intuición de Jean Baudrillard de una "huelga de los acontecimientos" en su estudio homónimo. Con este sintagma el filósofo expresa la gradual pérdida de sentido y de realidad que los acontecimientos sufren a partir de la década de los años 80, sustituidos por hechos que se conocen a través de los medios de comunicación, y ante los que el hombre se rinde por la evidencia de la imagen, de su credibilidad, que nada tiene que ver con la verdad ni con la realidad, pero sí con la simulación. "Cuanto más tratamos de volver a dar con lo real o con la referencia –dice el filósofo– más nos abismamos en la simulación" (*La ilusión del fin* 102).

Según Baudrillard, la promiscuidad universal de las imágenes por un lado hace que los eventos se precipiten en el vacío y, por el otro, determina el alejamiento de los hombres de las referencias y la pérdida de la historia, privada de su fin. Señala el filósofo: "Como no hay ningún fin concebible, ni siquiera el de la historia, no nos queda más remedio que manipular el más allá del fin, la inmortalidad técnica, sin haber pasado por la muerte, por la operación simbólica del fin" (*La ilusión del fin* 105).

En una sociedad donde los excesos de modernización vuelven innecesarios los eventos, se hace indispensable crear la ficción de que algo acontezca: "La zona estaba destinada al deterioro, pero Mario encontró una solución: un trópico con adrenalina, arañas venenosas, excursiones que creaban la ilusión de sobrevivir de milagro y la necesidad de celebrar en forma tempestuosa" (43). El rasgo distintivo de La Pirámide es el ofrecer "algo que no hayan visto los demás turistas" (62), es decir, turismo extremo a través de programas de entretenimiento que contemplan la simulación de acciones de guerrillas que permitan a los huéspedes probar la emoción de vivir un peligro y salvarse. En la novela se explica que:

La Pirámide se regía por el reposo entendido como aislamiento y la diversión entendida como riesgo. Un sitio donde las luces y la música ambiental creaban una realidad suspendida y los programas

de diversión aceleraban el pulso de la sangre. Era común ver turistas con heridas menores, aunque a veces parecíamos una estación de esquí (en los bares y en las terrazas abundaban las personas con férulas, muletas, escayolas). Las lesiones parecían incrementar el buen humor de los visitantes. Eran señas de que el riesgo existe y ha sido superado. (45)

He aquí como se llevan a lo extremo las consecuencias de la que Antonio Scurati llama la edad de la "compiuta inesperienza" (15), concepto especular de aquella "crisis de la experiencia" de la que hablaba Benjamin a propósito de la historia. La violencia se vende; la agresión, y la diversión que supone, se transforman "en algo deseable" (54) y en atracción turística. Más adelante, el narrador asiste a uno de los muchos episodios de violencia fingida característicos del complejo turístico:

En otro pasillo cuatro o cinco encapuchados cargaban a dos turistas rubias, amordazas y atadas de manos. Pataleaban y sonreían al mismo tiempo (las arrugas en sus ojos delataban diversión y sus risas podían oírse a través de los pañuelos). Fueron llevadas a una ventana. Los guerrilleros tiraron de una soga. Un arnés llegó hasta ellos. Las mujeres aceptaron salir por la ventana, atadas a los arneses. Los encapuchados las siguieron. [...] *Der Meister* habló con extraño orgullo de la maniobra. Luego aclaró que los secuestros formaban parte del programa de entretenimiento. Los huéspedes aceptaban tener sobresaltos de ese tipo. Aunque siempre había una dosis de riesgo, al final de la jornada los turistas disfrutaban de una tequila sunrise y, sobre todo, del pánico convertido en un recuerdo, un accidente digno de ser contado. (58-59)

La novela muestra una sociedad donde domina el "hiperrealismo de simulación" formulado por Baudrillard ("El éxtasis de la comunicación" 190), es decir la satelización de lo real y la elevación de la proyección y de la simulación: "lo que solía vivirse en la tierra como metáfora, como escena mental o metafórica, a partir de ahora es proyectado a la realidad, sin ninguna metáfora, en un espacio absoluto que es también el de la simulación. Significa la entrada en órbita de nuestra misma esfera privada" (*idem*). Al hablar de los logros de *La Pirámide*, Mario le dice a Tony: "– Moverse en las ciudades va a ser un trabajo para especialistas, para choferes, mendigos y repartidores de pizzas. Lo mismo va a pasar con los viajes. Los ricos comprarán sensaciones en Internet. Sólo los jodidos irán a los sitios desagradablemente reales. ¡Los aviones del futuro van a tener ratas!" (141).

Es interesante notar cómo, al mismo tiempo, a la discontinua relación con el pasado que el protagonista y los habitantes de *La Pirámide* sufren se opone la coexistencia de distintos planos temporales que caracteriza a México, definido como un país que "se parece demasiado a sí mismo. Ofrece pasado, pasado y pasado" (62). El pasado y el legado mítico del territorio mexicano

coexisten con un presente *sobremoderno*, puesto que el mismo edificio principal del complejo turístico está inspirado en el Templo de las Inscripciones de Palenque: "Las escalinatas que desafiaban el vértigo en la fachada y sólo servían de decoración, los arcos triangulares, los bajorrelieves con glifos, las esculturas del dios Chac Mool desperdigadas en los jardines y la reiterada presencia del logotipo con las cuatro direcciones del cielo, daban a esa ciudadela de descanso el curioso aire de un sitio histórico. Un bosque subtropical enmarcaba el lugar. Su verdadera función consistía en ocultar las cercas electrificadas" (45).

En el texto aflora el sincretismo temporal que afecta la realidad mexicana. Hablando de su experiencia en la guerra de Vietnam y de las huellas psicológicas dejadas por la derrota de Estados Unidos, Peterson afirma: "Eres mexicano, Tony. Ustedes no necesitan una guerra para intoxicarse. Aquí la realidad ya está alterada" (36); más adelante, se hace referencia a las huellas de civilización maya en el mismo complejo turístico: "Juliancito, extraño chamán maya, puso la canción por tercera vez [...]" (54). Perdida su linealidad, el tiempo resulta estancado y dilatado, de manera que en el ocaso el cielo "producía uno de esos momentos sin hora definida típicos del Caribe: una luminosidad que no correspondía al horario habitual, demasiado endeble para significar un amanecer o un crepúsculo, una luz anémica, intermedia, que aguardaba un golpe de viento para definirse" (158).

A la hora de ahondar en la problemática temporal objeto del presente estudio, la reflexión que Antonio y Mario hacen acerca del calendario maya y de su previsión del fin del mundo resulta central: "Los mayas calcularon que el mundo terminaría en 2012. [...] A partir de esa fecha límite, organizaron su tiempo hacia atrás. Lo que más le cautivaba a mi amigo en su faceta de *Der Meister* era la organización del tiempo en reversa. "*Sus recuerdos estaban previstos antes de suceder*", decía en las noches de insomnio en que manteníamos encendidas las luces de su oficina y yo me llenaba de memorias sorpresivas" (65). Si la memoria vacía de Antonio remite a la ausencia de pasado, la tradición maya, en cambio, apunta a un futuro que se ha vuelto pasado, programado desde un tiempo aún más pretérito. La actividad memorial de Antonio se mueve hacia atrás, en cuanto sus recuerdos se reconstruyen desde el futuro, mientras que la del pueblo maya sufre un movimiento hacia delante, puesto que constituyen un futuro pre-organizado desde el pasado.

La novela se articula, de este modo, como un juego de espejos, puesto que la dicotomía entre veracidad del recuerdo e imaginación que sufre y denuncia el protagonista encuentra un reflejo en los episodios de violencia fingida e ilusiones de los que es teatro el complejo turístico. A su vez, el *resort* está ubicado en una zona del territorio mexicano donde pasado histórico y atemporalidad mítica

se funden y conviven en el presente. A la ruptura con el pasado personal le corresponde una sobreabundancia de futuro en un lugar producto por una sociedad tecnificada, a su vez situado en un espacio caracterizado por la coexistencia de distintas épocas. La escritura, de este modo, se articula alrededor de espacios concéntricos que representan distintas cronotopías, actuando simbólicamente como cajas de resonancias que restituyen amplificadas las problemáticas temporales del protagonista.

La recuperación del flujo temporal y la resolución de su discontinuidad se hacen posibles en la novela a través de la experiencia de la muerte. Mario, enfermo de cáncer, lleva a Tony a una base militar y le habla de su hija Irene, que tuvo con una bailarina cubana asesinada por narcotraficantes.

–¿Ves a tu hija? –La he visto, pero no sabe quién soy. No tiene caso. No quiero joderla con un papá que aparece y se muere. Tú sabes lo que significa que un padre desaparezca. Ella necesita a alguien que le dure, alguien que sepa todo de mí, alguien que sea Mario Müller –me vio a los ojos. –¿De qué hablas? –De mi mejor amigo, el que me salvó en la casa abandonada, el que tenía a la madre más cogible y más histérica de todas, el que tocó conmigo y se jodió y ahora está aquí y tiene todos mis recuerdos. –¡Ni siquiera tengo los míos, Mario! –No te subestimes. En este año te has convertido en un acumulador de memoria. Para mi hija puedes ser Antonio Góngora y Mario Müller. Te dije que quería enloquecer antes de morir. Ésta es mi locura: vas a adoptar a mi hija; es lo más cerca que ella puede estar de mí. No es necesario que mastiques hojas de arbustos; recordarás que a mí me gustaba masticarlas. (156)

Mario le pide a Antonio adoptar a la niña: “–Eres un drogadicto que veía lagartijas de colores. Te salvaste aquí. Ahora puedes salvar a una niña. Tu vida, querido Tony, tiene un propósito” (158). En la falta de presente, en un espacio intermedio sin tiempo entre un pasado incierto y un futuro posible, la futura muerte de Mario abre en la vida de Tony un horizonte de espera que antes no había, y que, para Ricoeur, constituye una de las condiciones fundamentales para el desarrollo de la memoria. El narrador reflexiona: “Mi estancia en el Caribe adquiriría otro sentido. [...] Después de tantos años lo más curioso es que él me necesitara. Le sobraban parientes; podía buscar a uno de sus hermanos, pero me eligió a mí. ¿Lo hizo para llenar mis lagunas con imágenes de su cosecha, recuerdos inducidos que yo podría transmitirle a la niña? [...] pensé que Mario no me buscaba por mis virtudes sino por mis carencias: yo no tenía otra cosa que hacer que cuidar a su hija. [...] no tener padre era mi mejor argumento para convertirme en padre” (159).

Es aquí donde empieza el rescate de la pérdida del pasado y el trastocamiento de la historia. Si Mario encarna el pasado real o ficticio de Antonio, este ahora puede convertirse en lo que él

no puede ser, es decir, su futuro: "Me haría cargo de esa niña. ¿Qué vida tendría, qué dolores, ilusiones, amantes, oficios, deseos latían en esos ojos que miraban a la cámara? La acompañaría, sería Mario Müller para ella" (183). Al encontrar a Irene, la niña le pregunta a Tony: "[...] ¿Y tú cómo te llamas? [...] –Tony, pero me dicen Mario. –¿Mario es el apodo de Tony? –A veces [...]" (230), y, más adelante, se lee: "Décadas después, *Der Meister* inventó mi paternidad" (234). La novela se cierra con la partida de Antonio, Irene y su niñera Laura rumbo a Estados Unidos: "Laura dio unos pasos hacia los bultos. Luego se detuvo y se volvió hacia mí, interrogándome con la mirada. –Estoy muerto– le dije. – ¿Otra vez? – sonrió. –Para siempre– contesté, y fui con ella" (239). La muerte de Mario Müller representa un umbral iniciático que marca la muerte simbólica de Antonio y su renacimiento a una nueva vida, caracterizada por la recuperación del sentido temporal y de la relación con el tiempo como flujo cronológico. La novela se cierra cuando el protagonista empieza a vivir, su nueva vida.

Según Martin Heidegger, experiencia fundamental para acceder al fenómeno de la temporalidad es el precursar-la-muerte, que no constituye la *ratio essendi* de la temporalidad, sino su *ratio cognoscendi*, puesto que, en palabras del mismo filósofo, "fenoménicamente se tiene la experiencia original de la temporalidad en el ser-total propio del *Dasein*, en el fenómeno del estado-de-resuelto" (*Lógica, Lecciones* 330). Esto significa que las experiencias de relación con la muerte aunque no afectan a la temporalidad, sí inciden en el modo de acceso a ella.

El desarrollo completo de la constitución temporal del ser pone de manifiesto que el advenir equivale a la proyección de la muerte como límite a partir del cual es vivida y comprendida toda otra posibilidad como precursora de ella. Como dice Heidegger, el precursar la muerte es la liberación de la existencia de su entrega a "la multiplicidad sin fin de las primeras posibilidades que se ofrecen, la posibilidades de darse por satisfecho, tomar las cosas a la ligera, rehuir los compromisos y traer al "ser ahí" a la simplicidad de su "destino individual" [...] bajo esta forma es el "ser ahí" en cuanto "ser en el mundo", abierto para "dar la bienvenida" a las circunstancias "felices" y para la crueldad de los accidentes" (*Lógica, Lecciones* 414).

La experiencia de la muerte como experiencia originaria de la finitud de la existencia le proporciona a Antonio un horizonte de espera, asignándole de este modo un lugar a tomar y un deber ser a cumplir. A partir de la conciencia del límite, se hace posible para el sujeto recuperar el sentido de historicidad de la vida individual, pero no en tanto representación del pasado como objeto de conocimiento del presente, sino en cuanto responsabilidad que implica el acto de resolución por obra del cual el ser es llevado adelante. Reanudar el tiempo histórico y garantizar su continuidad

recaen en el poder de decidir del sujeto, que supera el bloqueo temporal y reactiva la proyección en el futuro. En este sentido, la muerte constituye el principio y el fin de la escritura, el silencio memorial del cual el discurso se origina, a la vez que el acontecimiento simbólico que permite su resolución.

Bibliografía

- Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Barcelona: Gedisa, 1992.
- _____. *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- _____. *Por una antropología de la movilidad*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Benjamin, Walter. "Sobre el concepto de historia". *Obras*, vol. II. Madrid: Abada, 2003.
- Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- _____. "El éxtasis de la comunicación". Hal Foster (ed.). *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós, 2010 (2005).
- Foucault, Michel. "Verdad, Individuo y Poder". *Tecnologías del Yo*. Barcelona: Paidós, 1991.
- Halbwachs, Maurice. *La memoria colectiva*. Bergara: UNED, 1968.
- Heidegger, Martin. *Lógica, Lecciones* (semestre verano de 1934). Barcelona: Anthropos 1991.
- Ricoeur, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, París: Arrecife producciones, 1999.
- _____. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta, 2003.
- Villoro, Juan. *Arrecife*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Notas para una escritura plural del exilio. A propósito de dos películas de Fernando Solanas

Gloria Julieta Zarco

Università Ca' Foscari Venezia - Universidad Nacional de Quilmes. Argentina.

julietazarco@hotmail.com

Es triste dejar sus pagos y rajarse a tierra ajena [...]
José Hernández, Martín Fierro

En "América Latina: exilio y literatura", Julio Cortázar reflexiona acerca de la migración forzada, que se representa no solo como experiencia real sino también como argumento literario, resultando ser un "tema universal desde las lamentaciones de un Ovidio o de un Dante Alighieri", y agrega "el exilio es hoy una constante en la realidad y en la literatura hispanoamericanas, empezando por los países del llamado Cono Sur" (10). Esa "constante" de la que habla el escritor argentino es, de algún modo, parte constitutiva de la historia Latinoamericana. La población argentina, por ejemplo, "se estructuró a partir de corrientes inmigratorias que se sucedieron hasta mediados del siglo XX, momento en que la tendencia se revirtió y el país comenzó a experimentar un proceso de emigración de su población [...]" (Jensen y Yankelevich, "Una aproximación" 339).

Si bien, la migración forzada en la Argentina tiene una larga trayectoria que se remonta a los años de la independencia (1810), según la Dirección Nacional de Migraciones desde 1953, "el saldo entre las entradas y las salidas de la población nacional fue negativo, situación en la que confluyeron las crisis económicas y la represión militar" (Balán, "International Migration" 13); aun así, "fue sólo a partir de 1970 cuando el fenómeno adquirió un peso numérico significativo" (Jensen y Yankelevich, 400), provocado por la persecución y los crímenes políticos durante la presidencia de María Estela Martínez de Perón (1974-1976) y especialmente después del golpe militar de 1976, momento en que se potenciara la expatriación forzada por razones políticas.

En *Múltiples moradas*, Claudio Guillén reflexiona acerca de los cambios en la experiencia exílica a lo largo de los siglos y toma como punto de partida dos imágenes, una relacionada con las reflexiones de Plutarco; y la otra, con la de Ovidio. El primero, a partir de la contemplación de los astros ve "[...] hombres y mujeres desterrados, desarraigados [que deben] aprender a compartir con otros, o a empezar a compartir, un proceso común y un impulso solidario de alcance siempre más amplio" (30). Por su parte, las consideraciones de Ovidio tienen un carácter de denuncia en la que en el exiliado se produce "[...] una pérdida, un empobrecimiento, o hasta la mutilación de la persona en una parte de sí misma [...]. La persona se desangra" (*idem*). Estas valoraciones, en ocasiones opuestas y en otras complementarias, no buscan definir de manera exhaustiva la experiencia exílica, sino más bien abrir posibilidades de interpretación para acercarse a una la idea de exilio, al decir de Guillén, como "una realidad histórica, social o personal" que estará determinada por las vivencias del individuo.

Lo que me propongo aquí es abordar el caso de cuatro películas realizadas en los años de la recomposición democrática argentina, iniciados a fines de 1983 con el gobierno de Raúl Alfonsín. Estas son: *Tangos. El exilio de Gardel* (1985) y *Sur* (1987), ambas escritas y dirigidas por Fernando Solanas; *Las veredas de Saturno* (1985) de Hugo Santiago y *Los días de junio* (1988) de Alberto Fischerman. Estos films, como gran parte de la producción cinematográfica argentina propuesta a partir de la llamada transición democrática (1983-1989), centran su interés en la recuperación de la memoria –individual y colectiva– sobre el pasado reciente. En estos films, a diferencia de largometrajes como: *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo o *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera, que han constituido una imagen representativa durante los primeros años de retorno a la democracia, “hegemonizando durante aquellos años [...] el discurso público de los organismos de derechos humanos” (Amado *La imagen justa*, 15). Por su parte, *Tangos. El exilio de Gardel* y *Sur* proponen un recorrido que toma como eje las consecuencias de la represión vivida durante los años de la guerra sucia, focalizándose en la experiencia de la diáspora. *Las veredas de Saturno* retoma la mítica Aquilea de *Invasión* (1969), la ciudad –creada por Borges, Bioy Casares y Santiago– a la que el bandoneonista Fabián Cortés, su protagonista, no puede regresar a causa de la dictadura impuesta, y si bien pasa sus días en París, no hace otra cosa que pensar en su retorno.

A partir de las estrategias discursivas cinematográficas, me interesa indagar la pluralidad de voces utilizadas en ambos filmes para representar el exilio y la construcción de la figura del exiliado, en las que el uso de metáforas y alegorías funcionan como soporte de situaciones de violencia extrema que refieren al terrorismo de estado en el período que va desde 1976 hasta finales de 1983¹. *Tangos. El exilio de Gardel* está situada durante los años de la guerra sucia y plantea la idea de un grupo de argentinos que emprende un viaje de *ida* hacia el exilio. Por su parte, *Sur* se conforma como el viaje de *vuelta* –de un exilio interior–, es decir del retorno al lugar de origen, de modo semejante este film – como el *Martín Fierro* –, se enmarca en la *ida* y la *vuelta* de su protagonista.

Tangos de la ida

En “Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)”, Silvia

1 || Como bien señala Rodríguez Marino, en los films de Solanas, “Las formas alegóricas son concebidas a partir de la eliminación de la apariencia y considerando que permiten el ordenamiento de fragmentos de sentido presentes en la superficie de las vivencias y que antes habían sido silenciados y disciplinados por el discurso autoritario de la dictadura militar argentina (1976-1983)”. Cf. Rodríguez Marino, Paula. 2003.

Jensen y Pablo Yankelevich analizan el impacto de la represión política en dos enclaves diferenciados, uno latinoamericano: México, y otro europeo: Cataluña; de allí se desprende, como señalábamos más arriba, que "desde finales de 1974 la represión política y la violencia paraestatal figuraron entre las principales causas de la emigración" (401). Ahora bien, no puede dejar de considerarse que "[la Argentina] desde su mismo origen como nación independiente, registra exilios, sin embargo hasta 1976 todas esas experiencias estuvieron conformadas por pequeños grupos de perseguidos" (Yankelevich, "Exilio y dictadura" 208). Si bien durante los primeros años setenta se realiza una producción notable y audaz que aborda el alejamiento del país de origen, se trata de *Los hijos de fierro*² (1972-75) de Fernando Solanas, al cine argentino que se realiza a partir del retorno de la democracia no parece habersele escapado esa tradición y dentro de los filmes que abordan el pasado reciente como tema, se encuentran los que reflexionan acerca del exilio. *Los hijos de Fierro* es un film que se estructura a partir de anécdotas de la vida de un personaje paradigmático de la literatura argentina: Martín Fierro; del que se sirve Solanas para establecer una analogía entre Martín Fierro y Juan Domingo Perón, y contar la caída del gobierno de este último en 1955, su proscripción y posterior exilio –primero en Paraguay y luego en España– para culminar con su retorno a la Argentina en 1973. A través de esta mixtura, el film narra lo que sucede con sus "hijos" en ese contexto histórico y a la espera del regreso de su líder, pero "sobre todo simboliza la lucha y la dignidad de un pueblo perseguido" (Spinelli, "Un director que alcanzó la madurez" 17).

La crítica lee a *Los hijos de Fierro*³ como una ruptura en relación al cine anterior de Solanas, quien en 1968-69 junto a Octavio Getino había dirigido *La hora de los hornos*, documental colectivo en el que se denuncia la situación de América Latina frente a la imposición vivida desde la colonización europea. Puede pensarse, pues, que *La hora de los hornos* y *Los hijos de Fierro* a primera vista distan entre sí pero, aun así, también pueden establecerse puntos de contacto entre ambas obras. Primero el tema: un pueblo sometido que espera el momento justo para accionar ante el imperio; segundo, la narración en *off* de ambos filmes, y por

2 || Si bien, por una parte, remite a la historia de América Latina y a su tradición del exilio por razones políticas, alude también a la condición de exiliado, que el propio Fernando Solanas, director de *Tangos. El exilio de Gardel*, ha vivido durante el período en el que en la Argentina se instaurara la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A), y esta se prolongara –con mayor ferocidad– con la llegada del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983).

3 || Solanas terminó de montar *Los hijos de Fierro* en 1975, durante su exilio en París. La película solo pudo ser estrenada comercialmente en la Argentina en 1984, una vez reinstaurada la democracia.

último la estructura fragmentada en capítulos, con subcapítulos dentro⁴. Por ello, si bien existe un alejamiento desde la estética de ambas producciones –*La hora de los hornos* es un documental y *Los hijos de Fierro* una película de ficción–, estas encuentran puntos de contacto con la actualidad política de América Latina, en el primer caso, y la Argentina en el segundo.

Para Solanas, el destierro y la condición del desterrado no es un tema nuevo. El director comenta que la idea de hacer una película sobre el exilio lo perseguía desde hacía tiempo, incluso antes de vivir su propia expatriación en junio de 1976. En una carta dirigida a los espectadores Solanas propone una lectura plural del argumento de *Tangos. El exilio de Gardel*: "[se trata de] una serie de relatos sobre el exilio de un grupo de actores argentinos en París, quienes tratan de llevar a cabo una producción musical"⁵. El título de esa producción es *El exilio de Gardel*, pero todos la llaman *tanguedia*, neologismo creado por Solanas con el que resume la fusión de tango, tragedia y comedia. Sus protagonistas son artistas exiliados, entre los que se encuentra el bandoneonista Juan Dos, quien espera que Juan Uno, desde Buenos Aires le envíe partes de la obra –conformada por papelitos escritos en servilletas de bares– y mientras Juan Dos vive su destierro en París, Juan Uno vive su destierro interior en Buenos Aires, tierra de la que según dice "nunca se irá". La escritura plural de la *tanguedia* se conforma a partir de pequeños fragmentos del guión que a medida que llegan a París, Juan Dos y Pierre (el francés que la dirige) van completando el argumento del musical; pero como la escritura, tampoco la expedición es lineal, motivo por el cual resulta difícil completarla, y sobre todo darle el ansiado final; resultando ser una suerte de obra inacabada. En esta dirección cabe apuntar algunas reflexiones que el mismo Solanas hace en relación a la creación de una obra artística: "–La creación es un proceso creativo, no es un acto. Sí, las ideas llegan en un momento, pero lo que hace a la obra es la organización [...] y sobre todo su acabado–"⁶. La frase apenas citada está muy bien representada en una secuencia de *Tangos. El exilio de Gardel* de la que se desprenden marcadas diferencias a partir de la idea de concepción del arte entre europeos y latinoamericanos o, más aun, entre parisinos y porteños. En esa escena se desarrolla, no solo el conflicto relacionado con la falta del final de la *tanguedia*, sino y particularmente el conflicto entre esas "dos orillas" –de las que hablaba Cortázar–, creándose una suerte de yuxtaposición en

4 || Formas que también conformarán la estructura de *Tangos. El exilio de Gardel y Sur*.

5 || Disponible en http://www.pinosolanas.com/el_exilio_info.htm. Consultado el 23/04/2013.

6 || Frase extraída del documental *Cómo se hizo El exilio de Gardel* (2010), dirigido por Fernando Martín Peña.

la que ambos enfrentamientos convergen simultáneamente. La escena está representada a través de la discusión que mantienen Juan Dos (el latinoamericano) y Pierre (el europeo), en la que cada uno expone su manera de entender la *tanguedia* y con ello de concebir el arte. De esta escena se desprende que Pierre no comprende la lógica de escritura de Juan Uno, y al no "llegar" el final de la *tanguedia* le resulta imposible seguir adelante con la obra. El intercambio de ideas que comienza en una secuencia muda en la que un *crescendo* musical delimita la tensión de la escena, terminará con la confesión que Juan Dos le hace a Pierre en relación a la concepción del arte para un argentino: "–No es desorden, es otro orden; no es falta de estilo es otro estilo; es otra forma. No hay creación sin riesgo–". La compleja simplicidad de esta frase resume el pensamiento de Solanas en una doble acepción: por un lado, en relación a la creación de *Tangos. El exilio de Gardel* y, por otro, como justificación de los diálogos que mantienen Pierre y Juan Dos, el latinoamericano que atravesado por esas "dos orillas" enfrentadas –América y Europa– establece una dicotomía entre su lugar de origen: Buenos Aires; y el de exilio: París, ciudades que pasan a ser parte fundadora del film, en la que manteniendo una tradición argentina, los personajes se interrogan por la propia identidad.

El exceso en la utilización de metáforas y alegorías en los filmes de Solanas, y en especial en *Tangos. El exilio de Gardel*, ha sido bien señalado por Rodríguez Marino, quien apunta que estas estrategias "podría[n] suponer que sus obras están marcadas por cierta superficialidad y esteticismo" ("Cine y novela" 68). Pero lejos de ello, considero que en los filmes de Solanas hay un intento profundo de que los hechos narrados no se entiendan claramente, ejemplo de ello son las escenas coreografiadas en que se relatan persecuciones, que culminarán con el secuestro de sus protagonistas; o las secuencias en que los maniqués aparecen fragmentados, delineando la ruptura que ha producido en el individuo la experiencia exílica, también las escenas en las que los personajes dicen que están por romperse y literalmente se rompen, o uno que está por explotar y así sucede. En su influyente ensayo sobre cine argentino y política, Ana Amado sostiene que la función de los maniqués es la de mostrar "referentes mudos de ausencias o desdoblamiento generalizado, que pueblan el espacio escenográfico de la obra teatral, dentro de la ficción fílmica" (La imagen justa 75), esta puntualización cobra sentido en cuanto que *Tangos. El exilio de Gardel*, se estructura a partir de una tendencia a la teatralidad, en la que las luces funcionan como componentes de espacios, que construyen una puesta en escena que "enrarece los espacios vacíos" (Piedras, "Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político" 658).

Sobre el final de *Tangos. El exilio de Gardel*, Gerardo, un profesor universitario argentino, reflexiona acerca de su condición de exiliado al decir: "Los pueblos latinoamericanos han vivido exiliados dentro o fuera de su tierra por la imposición de los proyectos neocoloniales"; la escena, articulada desde un lento *travelling*, toma los frescos de un edificio público parisino en el que Gerardo trabaja. Más adelante, en el mismo lugar este profesor se encontrará con otros dos exiliados argentinos: Gardel y San Martín. El viaje atemporal de estos personajes míticos se desenvuelve en una atmósfera envuelta por una espesa niebla, en la que se cruza lo onírico con lo real que podría muy bien representar el Cielo y la Tierra, como en una especie de *Rayuela* cortazariana, en la que los exiliados explican el sentimiento de estar lejos de la tierra de origen y lo que significa estar en "esta parte de la orilla" y soñar con "la otra".

Tangos de la vuelta

A diferencia de lo propuesto en *Tangos. El exilio de Gardel* en la que el componente principal es la experiencia del exilio, entendido como alejamiento territorial forzado; en *Sur* Solanas propone el viaje de regreso de su protagonista a su lugar de origen, es decir, el barrio. Allí, Floreal, un preso político, tras varios años de condena por sus actividades sindicales como obrero en un frigorífico, es puesto en libertad y vuelve a su barrio una vez reinstaurada la democracia. En una larga noche, Floreal revive los años oscuros por los que ha atravesado la Argentina durante la dictadura militar; para Amado: "el trayecto nocturno que debía conducirlo a su hogar es interferido por los recuerdos y reconocimientos durante esa noche de transición [...]" (75), en el que Floreal –de manera dantesca–, transitará un viaje hacia el pasado con fantasmas como guías.

En palabras de Solanas "Sur nos cuenta una historia de amor. Es el amor de la pareja y es también una historia de amor por un país. Es la historia de un regreso [...] Sur nos habla del reencuentro y de la amistad. Es el triunfo de la vida sobre la muerte, del amor sobre el rencor, de la libertad sobre la opresión, del deseo sobre el temor [...]"⁷. Por ello, en *Sur* no estamos frente a un tiempo único, sino delante de un viaje entre *idas* y *vuelatas* en las que conviven el pasado reciente, el presente y el futuro mediato. El primero, representado a través de los recuerdos que como fantasmas llegan a sus protagonistas para dar cuentas de lo vivido durante la guerra sucia; el segundo desde el presente condensado en esa extensa noche de 1983 en el que pasado y presente se fusionan hasta no llegar a percibir la diferencia entre uno y otro; y el último

7 ||Disponible en http://www.pinosolanas.com/sur_info.htm. Consultado el 10/04/2013.

desde el temor que provoca la experiencia de la *vuelta*, producida por lo que Mario Benedetti ha llamado *desexilio* (1982).

En *Sur* el funcionamiento de la alegoría se halla vinculado a la historia amorosa de los protagonistas, el encarcelamiento de Floreal y la separación temporal de su mujer, "es la microhistoria a partir de la cual Solanas evoca metafóricamente una situación traumática de la Historia, como el despojamiento del pueblo de sus derechos humanos y civiles" (Piedras, 659). *Sur* se abre con un lento *travelling* que toma un puente del barrio porteño de Barracas y se detiene en una esquina en la que se escucha la voz de Roberto "Polaco" Goyeneche; de hecho, la escena resulta una clara figuración del arrabal borgiano. Allí las voces de los relatores se multiplican y se fusionan a la vez; primero la voz de Solanas –que abre el film– advierte que "de ida y de vuelta las nuestras fueron siempre historias de amor"; acto seguido, la voz del *Muerto* continuará "esa función explicativa en la que dialoga con el autor del film, se dirige al espectador, interpela a Floreal y le ayuda a organizar los acontecimientos del pasado" (Amado, 78); desde allí las intervenciones se alteran con las de la pareja protagonista, quienes en esa dilatada noche intentarán salir del exilio interior que viven desde hace años.

Julio Cortázar define al exilio como "la cesación del contacto de un follaje y de una raigambre con el aire y la tierra connaturales; es como el brusco final de un amor, es como una muerte inconcebiblemente horrible porque es una muerte que se sigue viviendo conscientemente" (11). Este "trasplante" podría muy bien corresponderse con las experiencias que viven los desterrados de Solanas. Si en *Tangos. El exilio de Gardel* se refleja el sufrimiento y la angustia que provoca el viaje de *ida* hacia una tierra lejana; en *Sur* el viaje de *vuelta* se transforma en la toma de conciencia de quien, privado de su libertad, regresa a su lugar de origen, pero con la incertidumbre de lo que encontrará a su retorno.

Si el exiliado es quien emprende un viaje forzado de *ida*, también es quien tiene una única meta: la *vuelta* a su lugar de origen. La película *Tangos. El exilio de Gardel* es la representación de los sentimientos del exiliado que emprende un recorrido que terminará solo –como la *tanguedia*– cuando llegue a su fin, es decir con el regreso. Para el crítico argentino David Oubiña: "*Sur*, es el complemento perfecto de *El exilio de Gardel*. Su continuación y, a la vez su inversión" (58), en la que el anhelado viaje de regreso se plantea con el temor de la vuelta. Cabría preguntarse, entonces, ¿qué comporta la vuelta?, ¿a su regreso, el desterrado se encuentra con el país que añoraba desde su destierro?, ¿o con otro lugar al que tal vez ya no pertenece?

Una respuesta posible podría ser la desarrollada por otro exiliado: Osvaldo Bayer, quien en el film que documenta su vuelta

a la Argentina⁸ –*Cuarentena. Exilios y regresos* (1983) de Carlos Echeverría– reflexiona de este modo:

Sí, todo parece haber quedado igual, pero muchos van a faltar, los amigos que fueron asesinados o secuestrados y luego desaparecieron, el rostro siempre sonriente de Paco Urondo, Haroldo Conti que no quería abandonar el país o Rodolfo Walsh que se enfrentó a la muerte después que mataron a su hija. No quedó nada como antes [...].y agrega: "el tiempo aquí quedó detenido [...], pero detrás de las tranquilas fachadas pasó también lo peor, el crimen, los gritos en la noche, el secuestro, lo peor, la indiferencia de los vecinos [...]. (*Cuarentena. Exilios y regresos*).

El título del documental cobra sentido, justamente, a partir de la reflexión de Bayer: "el exilio es una enfermedad que lleva a la cuarentena del afectado"⁹, aquí está presente la idea de exclusión del exiliado, quien no solo vive un destierro por razones políticas, sino también afectivo que lo lleva a la incomunicación con "los que se quedaron". Sobre este tipo de exclusión Solanas comenta: "primero [estaba] la incomunicación; había miedo hasta para escribirte; [mis amigos me decían] por favor no me escribas, no me contestes", en *Tangos. El exilio de Gardel* la reflexión de Solanas resulta explícita a partir de la incomunicación que se produce entre "los que fueron" y "los que se quedaron". "–En el exiliado hay miedo y el miedo asusta–", dice Discépolo cuando Juan Dos se pregunta por qué Juan Uno no le envía el –ansiado– final de la *tanguedia*.

La escena apenas descrita parece ser la sensación de quien vuelve al lugar que le era propio en un tiempo pretérito, pero que ahora se ha convertido en otro espacio. Como en un juego este viaje de vuelta comporta –al igual que la rayuela– dos puntos extremos: el inicio y el final. Siguiendo esta visión cortazariana podemos encontrar una doble significación en los filmes aquí propuestos; por una parte, *Tangos. El exilio de Gardel* representaría el Cielo, en cuanto *ida* a ese país lejano, al que no se pertenece y nunca se pertenecerá, y la Tierra en la que tanto al inicio del juego como a la *tanguedia* falta un final. Por su parte, *Sur* representa la Tierra desde la *vuelta*, y el Cielo desde un nuevo inicio que tendrá un final en el que se encontrarán el pasado y el presente, y en el que los sinsabores de los años de la guerra sucia quedarán atrás, para que este éxodo en el tiempo vislumbre un atisbo de luz luego de tantos años de oscuridad.

8 || *Cuarentena. Exilio y regreso* es un documental que retrata la experiencia del historiador y escritor argentino Osvaldo Bayer durante su último período de exilio en Alemania y su retorno a la Argentina.

9 || Una reflexión aparte cabría hacer en relación a las declaraciones de los militares, quienes sostenían que "el país estaba enfermo y había que curarlo". Ejemplo de ello es una escena de la película *La historia oficial* en la que Ana, la amiga exiliada que vuelve al país, entre lágrimas confiesa: "A mí me curaron".

Por último, cabe recordar la opinión de Agamben, quien postula que "El exilio es *refugium*, a saber: ni derecho ni pena" (48), y por ello la condición exílica, en su acepción social, es la de un sujeto que acepta la nueva realidad a la que se encuentra obligado a adecuarse. De este modo, los films aquí presentados resultan complementarios, en los que el deseo de volver hace que se desvanezca la distinción entre los que se fueron y los que se quedaron, disolviéndose la distancia entre esas "dos orillas" de la que nos hablara Cortázar.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. "Políticas del exilio". *Revista Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 26-27(1996): 37-58.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009.
- Balán, Jorge. "International Migration: The Argentine Case", en *Seminar on Emerging Issues in International Migration. Study and Conference Center of the Rockefeller Foundation*, Bélgica, International Union for the Scientific Study of Population, 1985.
- Cortázar, Julio. "América Latina: exilio y literatura". *Argentina: años de alambrados culturales*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984.
- Echeverría, Carlos. *Cuarentena. Exilios y regresos*. Prod. Hochschule für Fernsehen und Film (München), Renate Stegmüller, 1983, min. 83.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Buenos Aires: Cántaro, 2005.
- Jensen, S. y Yankelevich, P. "Una aproximación cuantitativa para el estudio del exilio político argentino en México y Cataluña (1974-1983)". *Revista Estudios Demográficos y Urbanos* 2, (2007): 339-442.
- Oubiña, David. "Exilios y regresos". España, Claudio. *Cine Argentino de la democracia, 1983-1993*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1994.
- Peña, Fernando Martín: *Cómo se hizo El exilio de Gardel*. Prod. Cine Sur, 2010, min 85.
- Piedras, Pablo. "Fernando Solanas: esplendor y decadencia de un sueño político". Lusnich, A. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en la Argentina (1969-2009)*. Buenos Aires: Nueva Librería, 2011.
- Rodríguez Marino, Paula. "Exilios y desplazamientos en *Invasión, Los hijos de Fierro* y *Reflexiones de un salvaje*". Consultado el 05/04/2013. Disponible en http://www.alaic.net/portal/revista/r5/ccientifica_03.pdf
- _____. "Cine y novela. Apuntes sobre la construcción del exilio argentino en la narrativa de la construcción democrática". *Revista Letras* 60 (2003): 65-77.
- Solanas, Fernando. *Los hijos de Fierro*. Prod. Grupo Cine Liberación, 1972-1975, min 134.
- _____. *Sur*. Prod. Canal+, Cine Sur, Production Pacific, 1988, min 118.
- _____. *Tangos. El exilio de Gardel*. Prod. Tercer Cine, 1985, min 120.
- Spinelli, Sebastián. "Un director que alcanzó la madurez". *Página 12* (1985): 17-18.
- Yankelevich, Pablo. "Exilio y dictadura". Lida et al. *Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe de Estado*. México: El Colegio de México, 2007.

**Ecritures plurielles:
réécritures du pouvoir**

El recetario indigesto de Rodrigo García

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

Hijo de un carnicero y una verdulera, ambos inmigrantes españoles radicados en la Argentina, el dramaturgo y director Rodrigo García (Buenos Aires, 1964) pasará su infancia y adolescencia en el barrio suburbial de Iparraguirre –en el Grand Bourg, al norte del Gran Buenos Aires– para, a sus 22 años, emprender el viaje en dirección opuesta y establecerse en España. En el contexto, excepcionalmente propicio, del Teatro Pradillo, en Madrid, García entrará en contacto con figuras clave en la renovación de la escena española del momento, como Carlos Marquerie –con quien ha seguido trabajando después de manera recurrente¹–, e inaugurará, en 1989, las actividades de la que es hasta hoy su compañía de teatro: La Carnicería, bautizada con esta seña del imaginario argentino que aparecía aquí como ironía contra el destino esquivado (García, "Política" 176), contra el padre reticente a la vocación del hijo². Más allá de la historia privada, de la carne argentina y de las líneas de descendencia simbólica que traen a la cabeza *El matadero* de Esteban Echeverría, este marbete –La Carnicería– resulta del todo apropiado para encuadrar a un grupo que no deja títere con cabeza, que hace proliferar las carnes, las carnalidades y las carnazas, y que ha hecho de las relaciones entre cuerpo, comida y sociedad una de las señas más reconocibles en su ya muy prolífica trayectoria, con más de cincuenta espectáculos estrenados hasta la fecha.

Tras varios años con el Teatro Pradillo como centro de operaciones y algunos más en la sala Cuarta Pared, obras y circunstancias propician, a partir de 2001, el salto a Europa de La Carnicería y una relativamente rápida consagración de García en circuitos y festivales de prestigio, desde Avignon hasta la Biennale veneciana. Gracias a ello el autor podrá pasar a dedicarse exclusivamente al teatro y abandonar su trabajo, largamente despreciado, como publicista: un oficio que ha dejado huellas evidentes en los lenguajes y en las propuestas estéticas de García ("Labia afilada" 86-87), capacitándolo –o, también, condicionándolo– para hablar en el mismo idioma que esa sociedad de consumo en la que se regodean, contra la que se pronuncian y se dan de bruces sus actores.

Pese al éxito europeo, el público teatral español no ha terminado de asumir –de consumir– más que de manera muy minoritaria e intermitente (y en progresivo decrecimiento en los últimos años)

1 || El director, dramaturgo y escenógrafo Carlos Marquerie (Madrid, 1974), uno de los fundadores del Teatro Pradillo, ha sido el encargado de la iluminación en la mayor parte de las puestas en escena de la compañía teatral de Rodrigo García. La luz, como parte del trabajo plástico, ha sido uno de los elementos más repetidamente alabados por crítica y público en relación con las producciones de La Carnicería.

2 || La figura paterna transita varios textos de García adherida a su oficio: *Carnicero español*, como se titula una pieza de 1995.

las producciones de La Carnicería, por lo que Rodrigo García se ha visto impelido a adoptar una suerte de segundo exilio –sumado al abandono voluntario de la Argentina post-dictatorial decepcionante (García, "Arte nuevo")– en este caso artístico. "Nomadismo", lo llamará José Antonio Sánchez, aludiendo a cómo esta circunstancia se ha convertido en la tónica general entre los creadores escénicos de una España dominada por el conservadurismo dramático (Sánchez, "En un café")³. A diferencia de otros dramaturgos que han visto en esta movilidad forzada, más allá de su causalidad negativa, una oportunidad de apertura y de enriquecimiento y diversificación cultural, García –en el tono al que nos tiene acostumbrados tanto dentro como fuera del escenario– ha hecho afirmaciones como las que siguen, muy en la línea de algunas de las claves que marcan su discurso crítico –su revolverse– contra los hábitos de la sociedad contemporánea:

Me produce un hastío tan grande cuando viajo. Es que no aprecio cambios culturales en los viajes que hago. A mí me pasa por ejemplo aquí: vengo aquí a Ginebra, o voy a cualquier sitio en Francia, y para mí es más de lo mismo, no noto ningún cambio, mejor dicho, me parece mucho más grande y mucho más bestial la uniformidad, la uniformidad en el consumo, en el nombre de las empresas, en los hábitos. Eso es lo que me llama más la atención y hasta me irrita. De modo que se quedan en un plano secundario las diferencias culturales, no me llama la atención que alguien hable más alto o más bajo, o las diferentes clases de comida, o los diferentes baremos de educación... porque para mí son como unos grados de variación mínimos [...]. Tanta información y tanta información idéntica, y tanta información banal... Yo tengo una pequeña casita en Asturias, adonde voy cuando puedo, y a nivel de percepción es infinitamente más interesante caminar por un senderillo que andar por París. (García en Sánchez, "En un café")

Francia ha resultado, en cualquier caso, un entorno del todo propicio para la producción de García (también, aunque en menor grado, Alemania): allí recibe financiación, y es requerido,

3 || Sánchez encuentra además un curioso paralelismo entre este "nomadismo artístico" contemporáneo y la también obligada movilidad de los artistas cortesanos durante siglos pasados: "Creo que hay un cierto paralelismo entre este nomadismo del siglo XXI y el nomadismo de los artistas, especialmente de músicos y pintores (también escenógrafos) en los siglos XVI al XVIII. Los artistas eran reclamados de las diferentes cortes, o bien iban ellos mismos en busca de la corte más ventajosa para el desarrollo de sus proyectos. Tal situación se alteró con el ascenso burgués y el establecimiento de infraestructuras nacionales. Pero la globalización económica parece devolvernos a una situación de nomadismo cortesano. Son cortes que surgen más de la voluntad artística que de la política. Se trata de personas (artistas, programadores, intelectuales) capaces de convencer al poder político de la conveniencia de esa corte, a la que a menudo, por otra parte, no se presta una atención primaria. Ahora bien, esas nuevas cortes no están homogéneamente repartidas. Abundan sin duda en los países francófonos y en las capitales centroeuropeas". ("En un café")

traducido, publicado, premiado. En España, por el contrario, sus posibilidades de desenvolvimiento y la recepción de su teatro han estado marcadas por numerosas limitaciones y dificultades, no exentas de polémicas; algo que no resulta demasiado sorprendente dada la problemática asociada al funcionamiento dominante de nuestro panorama dramático. Sí, podría resultar quizás, a primera vista, algo más llamativa su escasísima repercusión en los –teóricamente más favorables– circuitos innovadores porteños. Sin embargo, son muy pocos los espectáculos del autor que han llegado a Buenos Aires, y en general han sido mal recibidos por el público y la crítica⁴. Con motivo del estreno de la puesta en escena de una de sus obras, a cargo de un director argentino, aparecía en el diario *Página/12* una nota, firmada por Agustina Muñoz, que se hacía eco de esta situación:

El caso de Rodrigo García es muy curioso. Es una estrella del teatro europeo, sus obras viajan todo el año por el mundo, abre los festivales más prestigiosos, la vanguardia mundial lo ama, es argentino y, sin embargo, es prácticamente un desconocido en nuestro país y su obra no tiene ningún tipo de influencia en el teatro contemporáneo local. Y esto es raro en un país que no duda en enarbolar la argentinidad exitosa en cualquiera que se destaque en el exterior, aunque sólo haya vivido en el país hasta los dos años y casi no sepa hablar español. Y García vivió acá hasta los veintidós años –antes de irse a España, lugar en donde vive desde entonces–, en sus obras aparecen Borges, el Café Tortoni, Tita Merello, las carnicerías argentinas, y habla del Parakultural de los 80 como uno de sus momentos de mayor fascinación artística. Y así y todo, la Argentina lo ignora con una alevosía que llama la atención y es difícil de explicar, y lleva a pensar sobre las diferencias profundas entre un espectador cosmopolita sudamericano y un berlinés, aunque se vistan igual y escuchen la misma música.

Fue Emilio García Wehbi, figura destacada del *off* porteño –y uno de los fundadores del ya mítico Periférico de Objetos–, el responsable de la puesta que motivó esta nota de prensa. La obra en cuestión, *Prefiero que me quite el sueño Goya a que lo haga cualquier hijo de puta* (2004), es la primera de una trilogía con la que, en fechas muy recientes, Wehbi ha pretendido abrir brecha en este vacío, poniendo a la vista los textos de García. Representada a finales de 2012 (en Timbre 4 –el espacio teatral que ha hecho famoso Claudio Tolcachir– y, más tarde, en el Teatro Beckett), le siguieron *Agamenón*, *volví del supermercado* y *le di una paliza a mi hijo* (de 2003, en cartelera en el Teatro Beckett hasta septiembre

4 || García recuerda especialmente –lo ha mencionado en varias entrevistas– el estrepitoso fracaso de *Aftersun* y de *Conocer gente, comer mierda* en el III Festival Internacional de Buenos Aires: "Y aquello fue un desastre total. La crítica me puso a parir, que era una mierda, una cosa terrible. Y a una función no vino nadie. Nadie. Vino mi padre, mi madre, un amigo de la infancia y dos personas más". ("Arte nuevo")

de 2013) y *Rey Lear* (de 2003, estrenada en octubre de 2013 en el contexto del IX Festival Internacional de Buenos Aires). De entre las tres obras, ha sido *Agamenón* la que –al menos por el momento– ha tenido mejor recepción y ha permanecido más tiempo en cartelera. Habiendo visto la propuesta de Wehbi para esta pieza, no obstante, cabe preguntarse en qué medida este "rescate" es representativo del teatro de Rodrigo García tal como éste aparece concebido en los espectáculos que él dirige y construye con *La Carnicería*, ese contexto creativo que les es propio. Dejando a un lado la legítima libertad con Wehbi ha planteado su versión personal de estos textos, el ejemplo de *Agamenón* parece indicar que, independientemente de su calidad, estas puestas no ofrecen más que una idea muy limitada del universo dramático de García, por cuanto hay toda una serie de elementos dramáticos de relieve cuyo funcionamiento difiere notablemente del director y creador original al otro. Por ejemplo, el ritmo, esencial en la poética de García, manejado desde la contraposición y la heterogeneidad, con intervalos muy lentos, a veces lentos hasta la exasperación, era muy distinto en el caso del *Agamenón* de Wehbi: acelerado, tratado con mayor uniformidad, haciendo la obra más cómica y digerible, más homogénea. De otro lado, aunque el trabajo físico, central para *La Carnicería*, era asimismo evidente en la puesta de Wehbi, estética y estructuralmente estaba tratado de modo muy diverso, con un peso del referente *clown* impensable en los planteamientos del grupo español. Wehbi dialogaba con la tradición argentina del grotesco –y su fondo costumbrista– y con el teatro *under* porteño de los 80, intertextos que definitivamente imprimían un sesgo diferencial, al tiempo que acercaban y facilitaban el discurso al espectador, a nuestro juicio banalizándolo. También el tratamiento del humor, los modelos de actuación, la manera de encarar la construcción de roles o la forma de pronunciar los textos, mucho más seca bajo la dirección de García, contrastaban notablemente.

De cualquier modo, Emilio García Wehbi es hasta ahora el único teatrista porteño con visibilidad que ha puesto de manifiesto su interés por el teatro de Rodrigo García. Su caso llama algo más la atención por la procedencia argentina, pero no es desde luego el único dramaturgo consagrado en los circuitos europeos a quien se ignora o se desprecia en la capital teatral latinoamericana. Angélica Liddell, por ejemplo, mimada como García en Francia y Alemania, apenas ha llevado una o dos obras a Buenos Aires, con resultados nefastos (*cfr.* Muñoz). Y también ha sido fundamentalmente negativa –y escasa– la recepción porteña de otro grande del teatro contemporáneo europeo, el italiano Romeo Castellucci. ¿Qué hay entonces, que funciona de un lado y no del otro? ¿Qué distancias separan, en materia de vanguardia teatral, al público posmoderno argentino del alemán o del francés?

Tanto la crítica especializada como el propio autor han dejado ya apuntadas diversas afinidades electivas que conectarían el teatro de Rodrigo García con algunos de los nombres de referencia de la dramaturgia rupturista del último siglo: el ineludible Artaud y su *théâtre de la cruauté*, Tadeusz Kantor, Peter Handke, Heiner Müller, Robert Wilson, y, entrando en el ámbito de la danza-teatro, Jan Fabre, Jan Lawers y su Needcompany, o incluso Pina Bausch. Si bien es cierto que son todas figuras objeto de admiración por parte de García (*cfr.* "Arte nuevo", "Labia afilada" o "Pero hay que hacerlo"), habría que modular mucho el alcance preciso de estas conexiones, que en su mayoría responden más a un retrato de familia postdramático que a un trazo de influencias iluminadoras de cara a la interpretación. Rodrigo García opera además con unos parámetros reivindicadores de imperfecciones, feísmos y malos acabados (espacios de libertad y de intransigencia contra la estética de consumo) que lo alejan mucho de varios de los citados referentes. Y la danza, aunque pueda manifestarse como una pulsión para los cuerpos en movimiento que La Carnicería pone sobre el escenario, no forma propiamente parte de la especificidad de su trabajo.

El álbum familiar y generacional de García incluye también, claro, mucho cine. Desde Pier Paolo Pasolini a David Lynch, son de nuevo varios y diversos los nombres que podrían integrar esta lista. En relación con la cuestión carnal y alimenticia, por su parentesco en el gusto por la combinación de lo exquisito y lo soez, de lo refinado y lo abyecto, y por el diálogo íntimo con el mundo de la pintura, cabría mencionar, en esta ocasión, a Peter Greenaway, especialmente en la vertiente lúbrica y en todo excesiva de *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* (1989)⁵.

Pero donde quizás es posible hallar paralelismos más sugerentes y fecundos es en el ámbito de las artes plásticas y la performance. Además de la abundancia de intertextos pictóricos que atraviesan las piezas dramáticas de García –con Goya como una de las recurrencias predilectas–, hay toda una tradición occidental de artistas provocadores y polifacéticos (con los años sesenta y setenta como décadas privilegiadas) que adelantan temas, procedimientos, usos de materiales, lenguajes y discursos después llevados al ámbito de lo escénico en las propuestas de La Carnicería: Bruce Nauman (*cfr.* Iglesias); los polémicos Mike Kelley, Paul McCarthy o Andrés Serrano (*cfr.* Sánchez, *Prácticas* 157; Abuín González 161);

5 || Como parte de la colección de estudios incluida en el sugestivo catálogo de una exposición de 2002 en el Centro de Arte de Salamanca, *Comer o no comer: o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*, Eugeni Bonet ofrece un texto cargado de referencias *gastro-cinematográficas* –incluida esta de Greenaway– cuyas posibles afinidades con el teatro de Rodrigo García sería interesante rastrear: "La pantalla bien servida: la nutrición audiovisual" (en Corbeira *et al.*, 31-51).

el *Body Art*; Jenny Holzer (cfr. Sánchez, "El pensamiento" 206); o –en general un poco más lejos en similitudes, pero también parte de este *background*– ciertos representantes del Accionismo vienés o del Fluxus. Si a la transgresión y a la performance unimos la crítica sociopolítica vehiculada a través de la comida, cabría añadir aquí a Barbara Smith, Suzanne Lazy, Karen Finley, Jana Sterbak o Janine Antoni, entre otros⁶.

Para cerrar este apartado de afinidades, volviendo ahora al ámbito del teatro, quedarían aún por anotar las líneas de convergencia que relacionan la dramaturgia de Rodrigo García (y de otros autores españoles actuales, entre ellos Angélica Liddell) con ciertas características del llamado *In-yer-face theatre*, que tuvo su momento de eclosión en la Inglaterra de los años noventa, con figuras como Sarah Kane, Mark Ravenhill o Anthony Neilson⁷. Entre los puntos en común estarían el uso de un lenguaje explícito y a menudo agresivo, el tono de desprecio y protesta de muchos diálogos, la crudeza de discursos e imágenes, la presencia habitual de desnudos integrales y acciones sexuales, el cuestionamiento constante de la moralidad establecida, la violencia y la vulgaridad exhibidas en escena o la visceralidad general de las piezas.

El teatro de Rodrigo García se sabe parte de esta larga herencia transgresora, que ya ha sido tan transitada y explotada como reducida a sus más inofensivas –desactivadas– manifestaciones, y que, en consecuencia, necesitará removerse y reinventarse para no perder toda efectividad o capacidad de provocación, es decir, de incitación, de irritación, de estimulación, de instigación. En una escena de *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002), García aborda esta cuestión a través de un texto que es proyectado en una pantalla mientras uno de los actores representa su asfixia:

6 || En el interesante artículo "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium", Barbara Kirshenblatt-Gimblett nos ofrece un recorrido a través de las obras de diversos artistas que emplean la comida como parte relevante de sus propuestas, entre ellos Alicia Ríos, Antoni Miralda, Allan Kaprow o Allison Knowles. A este respecto, remitimos también a los estudios recogidos en el catálogo mencionado en la nota anterior: *Comer o no comer: o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Sobre la importancia de la comida para algunas *performers* de los 60 y 70, es asimismo recomendable la consulta de la serie de entrevistas realizadas por la artista Linda Montano a comienzos de los 80 y publicadas en la revista *High Performance* con el título "Food and art. Linda Montano interviews eleven artists about using food in making art".

7 || Como sucede –salvando las distancias– con el marbete "Teatro del absurdo", popularizado a partir de los trabajos de Martin Esslin, el *In-yer-face theatre* no hace alusión a un grupo de autores definido, tampoco a una escuela o movimiento específico, ni a manifestaciones teatrales homogéneas. Se refiere más bien a una sensibilidad estética ligada a un conjunto de elementos y perspectivas comunes, pese a la diversidad de las propuestas. Como introducción a este teatro, remitimos a los trabajos de Aleks Sierz recogidos en la bibliografía final.

¿Te acuerdas del Performance art?/ ¿Te acuerdas del Fluxus, del Happening?/ ¿Te acuerdas de la tortura en Argentina?/ ¿Te acuerdas de alguna paliza de tus padres?/ ¿Te acuerdas del día en que quisiste morir?/ ¿Te acuerdas de alguna noticia en la prensa?/ ¿Sobre qué?/ ¿El genoma humano? ¿Otra guerra?/ El tipo que tiene la cabeza envuelta con periódicos, está fingiendo.../ Hace que se asfixia./ Y cobra su sueldo./ ¿Te acuerdas de Hiroshima?/ ¿Te acuerdas de Auschwitz?/ ¿Qué cuerpos te vienen a la memoria?/ A la memoria histórica hay que agregarle toneladas de propaganda./ ¿Te acuerdas de Jorge Rafael Videla, de Suárez Mason?/ ¿Te acuerdas de Grotowsky, de Bob Wilson, de Pina Bausch?/ ¿Te acuerdas de algún grabado de Goya ahora?/ Todos cobraron, piénsatelo./ Todos estaban pagados./ Todos./ Yo no me creo nada./ ¿Te acuerdas del teatro?/ ¿Qué sentido tiene?/ ¿Y qué sentido tiene, en general, todo esto?/ Cobrar. (García, *Cenizas* 406).

En un gesto muy característico de su discurso teatral, el autor problematiza (y auto-critica), entre otras cosas, la inserción de sus espectadores (y de sí mismo como artista) en una "tradición de la ruptura" cuya capacidad subversiva va quedando fagocitada por el propio sistema contra el que dicha ruptura se aspira a ejercer, convertida en otro ítem más de un frivolidad listado de referencias desjerarquizadas. El arte, aunque se pretenda transgresor, no solo está limitado en su capacidad para incidir en la realidad, sino que forma parte de nuestras relaciones económicas: es también, por supuesto, objeto de consumo⁸.

Algunos de los paradigmas operativos sobre los que se construye la poética de Rodrigo García (incluido el apartado de la comida) forman parte del variopinto repertorio de prácticas teatrales que han venido a englobarse bajo el marbete de la *postdramaticidad*, ideado hace ya años, a finales de los noventa, por el teórico alemán Hans Thies Lehman. Siguiendo el planteamiento que de este término hace Óscar Cornago, puede decirse que este concepto surge, y se viene reproduciendo,

como un mal menor, justificable desde una aproximación histórica y un contexto teatral que acusan ciertas deficiencias; [...] motivado por unas circunstancias concretas, pero que desde otros enfoques u otro momento de la historia quizás no sería necesario por superfluo. Su

8 || En referencia a esta misma escena de *La historia de Ronald*, ha escrito Óscar Cornago: "Se retoma así un debate sobre la realidad del arte, su verdad y su mentira, que ha acompañado toda la modernidad artística. La diferencia con respecto a otras épocas, es que ahora este debate se plantea ya como punto de partida, un estadio asimilado cuyas posibles vías de salida no son fáciles de encontrar, ni siquiera de pensar. Frente a los tiempos de las utopías y la creencia en grandes revoluciones sociales o artísticas, el creador debe conformarse con constatar y denunciar, desde su propio yo personal, un estado de la cuestión en torno al arte, y las contradicciones (personales) puestas ahora en escena que ello conlleva; frente a las políticas de lo mayor, se abre un tiempo de éticas de lo menor, éticas del yo que comienzan hablando en primera persona" ("Cuerpos" 55).

objetivo es contribuir a la reflexión sobre las formas de creación que en cierto modo han marcado la diferencia escénica desde los años setenta, es decir, poner de relieve algunos aspectos que permitan distinguir las prácticas teatrales contemporáneas de aquellas que marcaron la novedad en otros momentos. Se trata, por otro lado, de construir unos instrumentos teóricos que faciliten la discusión de este teatro último en positivo y no simplemente como negación de un modelo previo ("Teatro posdramático" 219).

Entre las líneas maestras de ese "modelo otro" presentes en la producción de García, están la falta total de cualquier sentido narrativo de la obra –no hay historia que se desenvuelva como tal en la escena⁹–; la fragmentación y el –estudiado– caos como principios constructivos; la idea del *landscape play*, tanto del lado de la emisión como del de la recepción; o, en esa misma línea, y cargando las tintas con respecto a otras corrientes menos radicales de la postdramaticidad, la ausencia total de personajes, sustituidos por el puro actor, el actuante que ejecuta las acciones y que pronuncia los textos, y que no es otro que él mismo en su condición de tal¹⁰; muy próximo, así, al *performer*, solo que funcionando en una estructura que no es la de la performance.

Puesto que no hay personajes, el conflicto en las obras ya no procede más de las relaciones entre estos. Las fuerzas conflictivas lo inundan en cambio todo: afectan a los cuerpos de los actores –portadores de una carnalidad y una emotividad conflictivas–; a los discursos y a su funcionamiento contradictorio; a la esquizofrenia de los vaivenes tonales y estéticos. Emana de la confusión reinante, de la fragmentación, del exceso, de la palabra y la palabrería; es un conflicto de la obra con el autor, de la obra con el público.

Teatro insolente, molesto, agresivo, donde no hay propiamente diálogos porque no hay personajes que los mantengan. Lo que expele el escenario son textos habitualmente dirigidos de manera frontal al espectador, ya sean pronunciados por los actuantes, proyectados en vídeo o escritos en algún elemento escénico; textos que además parecerían traducir, en su inmensa mayoría, una única voz (paradójica, discordante, a veces incoherente, pero única), que tenemos siempre la tentación de identificar con la del autor,

9 || Hay además un decidido intento de despojar las puestas en escena, en todo lo posible, de máscaras ficcionales. No se trata propiamente de develar, conflictuar o transgredir los elementos asociados a la ficción: estas develaciones, transgresiones o deslizamientos pueden aparecer eventualmente de la mano de la autorreferencialidad, pero forman parte de un lenguaje asimilado sobre el que no se pretende generar reflexión. El interés por la ficción y sus mecanismos no tiene verdadero peso, no está enfocado, no opera como eje.

10 || Señala Bruno Tackels sobre los actores en el teatro de Rodrigo García: "la frontera entre lo que hacen y lo que son es sumamente delgada. Ya no está delimitada por esa excesiva máscara de ficción. Sin duda, cuanto hacen lo muestran sobre un escenario, pero es su propia persona la que actúa y se expone" (16).

y que es la voz del malestar, de la desconfianza, de la ira, de la queja, del insulto; una protesta ante una sociedad profundamente mezquina y enferma, hecha de relaciones viciadas, interesadas, decepcionantes o perversas; un entorno que nos condena irremediabilmente a la estupidez o al aislamiento. La enunciación principal está, así, sostenida por un mismo yo que acusa y que desconfía; un giro confesional, despreciativo y narcisista que, aunque presente en otros autores del panorama español, adquiere dimensiones notablemente desproporcionadas en los casos de Angélica Liddell y de Rodrigo García, si bien los cauces que hacen asumibles –o soportables– sus respectivas propuestas funcionan según estrategias bastante diferentes.

Otra constante en las obras de *La Carnicería* –y en buena parte de las teatralidades postdramáticas– es la puesta en primer plano del cuerpo del actor (ya no personaje), tanto en su potencialidad emotiva y estética como en su acuciante presencia. Rodrigo García ha concedido un protagonismo creciente a este aspecto carnal de la escena, a menudo dislocando o disociando los momentos textuales (con mayor o menor peso según la obra) de las intensas acciones físicas, y propiciando toda una dimensión dramática– tanto plástica como política– que sucede en el cuerpo del actor.

60 El peso de lo físico se hace evidente desde muy pronto en las puestas en escena de *La Carnicería*. Como ha hecho notar José Antonio Sánchez, ya en *Prometeo* (1992) se registraba esta faceta corporal a través del dolor y la tortura "mediante la referencia a la galería de cuadros dedicados al martirio de San Sebastián, la instalación de sacos de boxeo o la mención de Frank 'el animal' Fletcher, ex-boxeador" (*Prácticas* 159). En *El dinero* (1994) y en *Protegedme de lo que deseo* (1997) se abundaba en esta tendencia, haciendo proliferar la adopción, por parte de los actores, de sucesivas poses eróticas y/o violentas, a veces detenidas en el tiempo, junto con simulacros de actos de tortura. En la última de las piezas mencionadas, concretamente, aparecía una acción que luego se repetirá de modo recurrente en muchas obras de García, con variantes diversas: el ritual de tapar cara y cabeza asfixiando a uno de los actores, ya sea con papel de plata, como este caso; con periódicos, comida y bebida, en *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002); con tierra, en *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006); con libros, en *Versus* (2008); o con cinta adhesiva, en *Cruda, vuelta y vuelta, al punto, chamuscada* (2007).

En un texto que reproduce una charla de noviembre de 2004, recogido al final del volumen *Cenizas escogidas*, que recopila un buen número de obras de Rodrigo García, señala el autor: "No nos tropezamos ya con nadie, porque en la calle deambulamos los *translúcidos*" (504). Lo translúcido, para García, es lo propio del hombre deshumanizado y desarraigado en la sociedad

consumista, una sociedad de cuerpos desmaterializados, des-realizados, plastificados, transparentes (*cfr.* Cornago, "Cuerpos"). A esa "insoponible levedad" García opone un fuerte sentido de lo material, de lo corpóreo y de lo orgánico; una re-corporalización que pasa por el registro de lo imperfecto y de lo impuro; por lo abyecto como lugar donde lanzamos lo rechazado, lo expulsado (*cfr.* Abuín González, 161-163). La abyección en la dramaturgia de García atañe a veces a la deformidad moral –es protesta ética–, pero tiene también esta versión revulsiva de reivindicación positiva por vía del exhibicionismo, de la mostración excesiva y exacerbada de aquello que generalmente permanece oculto.

La ingravidez y la transparencia del cuerpo social alienado tienen su correlato inmediato, su causalidad directa, en el consumo como versión empobrecida y mezquina de la auténtica alimentación:

Quiero decir que somos lo que ingerimos. Y lo que tragamos (por la boca y por los ojos y por las orejas), curiosamente, insisto, nos hace cada vez más transparentes, translúcidos, y nos debilita. Gran parte de la población del primer mundo lucha por controlar su sobrepeso y es sorprendente que a más kilos de grasa, sobrevenga un menor espesor del ser. La acumulación de datos banales no tiene nada que ver con el conocimiento. Esto que llamamos información, debilita [...]. Como ciudadano sé perfectamente que me encuentro al límite de mi propia deshidratación y luchando como un salvaje a favor del espesor del ser desheredado, atontado, alejado de la tierra, apartado de la fabricación de las cosas que utiliza a diario, deshumanizado hasta los huesos. No creo que un niño, dentro de poco, pueda entender que una lechuga es un cogollo estupendo que crece de la tierra, que suele tener algún gusano entre sus hojas, que es algo frágil que muchas veces se quiebra entre las manos, algo que hay que lavar con cuidado (505-506).

Sea como vehículo de ese contenido crítico, o en otras diversas facetas posibles –de las que registraremos ahora algunas de las más destacables–, la comida en la dramaturgia de García es una constante que aparece y reaparece insistentemente, apropiándose de la materialidad escénica y de la palabra. El mero inventario de sus usos e incidencias llevaría horas. Con algún antecedente de relieve, es la obra *Notas de cocina*, de 1994, la que marca un punto de inflexión en este sentido, recurriendo ya a todo un repertorio de productos comestibles que inundan el diálogo y el escenario. A partir de entonces la progresión es evidente e imparable: hay comida siempre y por todas partes. Comida en los textos, comida en escena, comida sobre los cuerpos de los actores.

En el plano textual, se habla profusamente de la comida y su consumo en una pieza tras otra, como uno de los índices predilectos para el cuestionamiento de nuestros hábitos vitales, esa "translucidez" que mencionábamos: formas de vida que nos desarraigan, que nos desvinculan del origen de lo que comemos –

de lo que somos–, que en última instancia nos vuelven idiotas¹¹. La comida, omnipresente a lo largo de nuestra existencia, funciona también como canalizador y catalizador de discursos muy diversos en la voz de García, atravesando historias sociales, políticas y familiares. *Protegedme de lo que deseo* (1997) comienza con un extenso monólogo (escindido claramente de todo el resto, "activo", de la obra) en el que un actor sentado a una mesa, de frente al espectador, fumando y amenazando con hablar diez horas, menciona una y otra vez unas chistorras –las del bar Paniza, donde practica su alcoholismo– que sirven de hilo conductor para toda una serie de teorías sobre el fracaso individual. En *Haberos quedado en casa, capullos* (2000) la queja por la escasa cantidad de queso que lleva una porción de pizza, vendida en un estadio deportivo como "con doble de queso", es la excusa para hablar de la traición como clave de una sociedad en decadencia. *Versus* (2008) comienza también con un diálogo sobre pizzas, en el que dos actores informan al público de su nefasta impresión sobre una infancia –ya transparente– que desperdicia sistemáticamente los recursos. En *La historia de Ronald, el payaso de McDonald's* (2002) la acción arranca de las tres historias sobre experiencias traumáticas que cuentan los actores frente a una mesita iluminada con un Big Mac encima, las tres con una visita al McDonald's rememorada y empleada como pretexto narrativo.

En este apartado habría que aludir también, obligadamente, a las vinculaciones entre la comida y el mundo animal, parte fundamental de la crítica sobre nuestros irresponsables y crueles patrones de consumo. *Carnicero español* (1995), por ejemplo, incluía ya un extenso parlamento sobre la recomendación del fundador de la *nouvelle cuisine*, Paul Bocuse, de matar a las anguilas vivas, idea sobre la que se superponía la imagen recordada del padre de García y sus dos maneras de matar gallinas, "una forma piadosa, y otra demencial pero reconocida por la alta cocina" (García, *Cenizas* 137). Pero es sobre todo una obra en particular la que ha quedado como paradigma de la articulación de este contenido: *Accidens, matar para comer* (2005), consistente en una acción muda de treinta minutos en la que el actor Juan Lorient mata, cocina y se come una langosta, cuyas constantes vitales se proyectan ficcionalmente mediante el sonido de un latido en escena. Las reacciones de rechazo ante esta pieza (casi performance) incluyeron incluso su prohibición en algunos teatros –como consecuencia, al parecer, de las leyes sobre derecho animal–, lo que, más que obstaculizar, han ratificado y enriquecido el ataque del texto contra la hipocresía social.

11 || Para un panorama general y sintético sobre los discursos culinarios contemporáneos vinculados al "primitivismo", se recomienda consultar los capítulos XIII, XIV y XV del libro *Comer*, del filósofo italiano Paolo Rossi.

Pasando al ámbito de la materialidad física en escena, la comida será uno de los pilares básicos para el trabajo plástico y lúdico de La Carnicería. Como el cuerpo, y a menudo en directa interacción con este, invade y dota de organicidad al espacio del escenario. Hemos visto aparecer desde verduras archimboldianas que los actores se atan con pañuelos a la cabeza (*Gólgota picnic*), hasta patas de jamón que caen del cielo (*La historia de Ronald*), pasando por una larguísima lista de productos alimentarios diversos. Hay algunos predilectos para García: el vino y la leche, bañando el cuerpo desnudo y en danza espasmódica de los actores; los vegetales, especialmente la lechuga¹²; o la omnipresente comida basura que, claro está, es clave en los discursos anticonsumistas sobre la falta de espesor del ser, su poca calidad, análoga a la calidad de lo que ingiere. Algunas propuestas emblemáticas en este sentido, además de *La historia de Ronald* ya mencionada, son las que aparecen en *Compré una pala en Ikea para cavar mi tumba* (2002) o *Gólgota picnic* (2011), la primera recorrida por imágenes como la del Cristo de los perritos calientes, la segunda con un monte calvario dominguero, en el que el milagro de los panes y el misterio de la transubstanciación se subsumen en un suelo totalmente cubierto de panes de hamburguesa.

Los escenarios de García tienden a quedar siempre, al final de las obras, cubiertos de deshechos, como una incidencia necesaria del juego trascendente y corporalizado de estas propuestas dramáticas. En un ensayo sobre los conceptos de orden y caos en el arte contemporáneo, José Miguel García Cortés escribe:

Todo aquello que hace referencia a los límites del cuerpo, que atraviesa sus fronteras (cualquiera de sus orificios), que signifique restos corporales (de piel, uñas, pelo...), que brote de él (esputos, sangre, leche, semen, excrementos...), tiene el calificativo de altamente peligroso, de impuro (38).

Pero, si somos lo que comemos, parecería decir Rodrigo García, también somos esa parte peligrosa e impura: nuestros restos, nuestros deshechos, lo excrementicio; toda esa materia despreciable que se niega a estar visible, que tratamos de mantener oculta, que este teatro se empeña en mostrarnos para nuestro disgusto. Esa impudicia atraviesa la dramaturgia de La Carnicería para quedar finalmente incardinada, incluso, en la propia concepción de los textos como producto publicable: testimonios parciales, meras excrecencias de la presencia efímera que habita

12 || Por ejemplo, en *Aproximación a la idea de desconfianza* (2006) hay una acción que consiste en la reconstrucción de esa lechuga "ficticia" de la bolsa del supermercado, que se pega con cinta adhesiva y se planta en la tierra acumulada sobre el cuerpo de una actriz.

lo escénico. *Cenizas escogidas*, los titula García, y no se priva de colocar en la portada una bolsa de basura.

Bibliografía

- Abuín González, Anxo. *Escenarios del caos. Entre la hipertextualidad y la performance en la era electrónica*. Valencia: Tirant Lo Blanch, 2006.
- Corbeira, Darío, et al. *Comer o no comer: o las relaciones del arte con la comida en el siglo XX*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.
- Cornago, Óscar. "Representar un orgasmo en tiempos de globalización: naturaleza y sociedad". *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización. La creación escénica en Iberoamérica*. Ed. Óscar Cornago. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2010: 117-151.
- _____. "Experiencia y actuación, infancia e historia. De Rodrigo García a Giorgio Agamben". *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*. Ed. Joaquín Álvarez Barrientos et al. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2009: 1051-1060.
- _____. "Individuo versus sociedad. En torno a Rodrigo García". *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008*. Ed. Grace Dávila, Polly J. Hodge y Claudia Villegas-Silva. Ediciones electrónicas de GESTOS, 2009. <http://www.hnet.uci.edu/gestos/fit2008/content.html> (28 noviembre 2013).
- _____. "Cuerpos, política y sociedad: una cuestión de ética". *Éticas del cuerpo*. Ed. Óscar Cornago. Madrid: Fundamentos, 2008: 50-83.
- _____. "En retrospectiva. Rodrigo García, palabra y cuerpo". *Primer acto 322* (2008): 86-91.
- _____. "Teatro posdramático: las resistencias de la representación". *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ed. José Antonio Sánchez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006: 219-238.
- _____. *Políticas de la palabra. Esteve Graset, Carlos Marquerie, Sara Molina, Angélica Liddell*. Madrid: Fundamentos, 2005.
- García Cortés, José Miguel. *Orden y caos. Un estudio cultural sobre lo monstruoso en el arte*. Barcelona: Anagrama, 1997.
- García, Rodrigo. *La selva es joven y está llena de vida*. Madrid: Aflera, 2012.
- _____. *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia: La uña rota, 2009.
- _____. "Arte nuevo de hacer teatro". Entrevista, por Antonio Castro. *Letras Libres* 191 (2009): 92-93. <http://www.lettraslibres.com/revista/artes-y-medios/arte-nuevo-de-hacer-teatro-entrevista-con-rodrigo-garcia> (27 noviembre 2013).
- _____. "Política, identidad y teatro. Entrevista a Rodrigo García". Entrevista, por Analola Santana. *Cartografía teatral: Los escenarios de Cádiz en el Festival Iberoamericano de Teatro 2008*. Ed. Grace Dávila, Polly J. Hodge y Claudia Villegas-Silva. Ediciones electrónicas de GESTOS, 2009. <http://www.hnet.uci.edu/gestos/GESTOS%20ONLINE/18-GESTOSONL-Santana.pdf> (28 noviembre 2013).

- _____. "Labia afilada y ajuste de cuentas". Entrevista, por Juan José Santillán. *Revista Conjunto* 151-152 (2009): 82-90.
- _____. "Pero hay que hacerlo, si no, qué gracia tiene. Una charla con Rodrigo García". Entrevista, por Mercedes Ruiz y Yohayna Hernández. *Tablas* 3-4 (2008). http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/245/Una%20charla%20con%20Rodrigo%20Garcia%20-%20Revista%20Tablas.pdf (27 noviembre 2013).
- Hartwig, Susanne (2004). "Permitirle a la historia ser otra: el teatro del español Rodrigo García". *Forum Modernes Theater* 16 (2001): 42-58.
- Iglesias, Ana Laura. "Artes plásticas, Performance y Literatura. Bruce Nauman y las puestas visuales de Rodrigo García". *Actas del VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria*. 2009. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/17450> (25 noviembre 2013).
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. "Playing to the Senses: Food as a Performance Medium". *Performance Research* 4/1 (1999): 1-30. <http://www.nyu.edu/classes/bkg/issues/food-pr6.htm> (25 noviembre 2013).
- Monleón, José. "Teatro de profanación". *Primer acto* 294 (2002): 67-70.
- Montano, Linda. "Food and art. Linda Montano interviews eleven artists about using food in making art". *High Performance* 4 (1981-82): 45-54.
- Muñoz, Agustina. "Rodrigo García, la oveja negra del teatro argentino". *Página/12*. Suplemento RADAR (01.04.2012). <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7831-2012-04-01.html> (25 noviembre 2013).
- Pérez-Rasilla, Eduardo. "Escatología e resistencia política na escena contemporánea". *Núa* 3 (2011): 8-18. <http://revistanua.files.wordpress.com/2011/10/nua3-completo-red.pdf> (25 noviembre 2013).
- _____. "Cenizas escogidas: Aproximación a la escritura dramática de Rodrigo García". *Cuadernos del Ateneo* 27 (2009): 87-100. <http://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3250011.pdf> (28 noviembre 2013).
- Rossi, Paolo. *Comer*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Sánchez, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor, 2007.
- _____. "El pensamiento y la carne". *Artes de la escena y de la acción en España: 1978-2002*. Ed. José Antonio Sánchez. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2006: 183-218.
- _____. "Los discursos del cuerpo en la creación contemporánea". *Teatro y sociedad en la España actual*. Ed. Wilfried Floeck y María Francisca Vilches. Frankfurt: Iberoamericana, 2004: 269-282.
- _____. "En un café de Ginebra. Conversación con Óskar Gómez Mata y Rodrigo García". 2001. <http://joseasanchez.arte-a.org/node/536> (29 noviembre 2013).
- Sierz, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. New York: Faber and Faber, 2001.

- _____. *In-yer-face theatre website*. <http://www.inyerface-theatre.com> (28 noviembre 2013).
- Tackels, Bruno. "Inmersión en el mundo según Rodrigo García". Rodrigo García. *Cenizas escogidas. Obras 1986-2009*. Segovia: La uña rota, 2009: 11-18.

El espacio ficcional de Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: espacio del poder y de la violencia

Jessica Belmar
Université Paris-Sorbonne
jesbelmar@yahoo.es

Roberto Bolaño insinuó en su novela *Los detectives salvajes* que todos sus personajes van hacia la perdición, mientras que en su obra póstuma 2666 todos sus personajes van hacia Santa Teresa, una ciudad ficticia, fronteriza, situada en medio del desierto mexicano de Sonora. Este último gran proyecto que intentó terminar el escritor chileno antes de su deceso, quedó inconcluso, sin embargo, sigue la original marca de fábrica: concluir bajo una atmósfera de fracaso cuando el lector menos se lo espera y presentar un fatídico destino siempre asociado al mal.

Este distintivo aparece en la obra 2666 mediante la representación de un lugar marcado por el desastre, donde todo el horror pareciera concentrarse de golpe, y mediante la construcción y evolución de un personaje-escritor: Benno von Archimboldi. El contenido temático que propone el autor, si bien contempla el viaje como elemento necesario en los personajes y relaciona la imposibilidad del encuentro, resalta una conexión entre literatura y mal.

En la diégesis, las historias de los personajes desembocan en esa misma ciudad, y todos llegan, de alguna forma, buscando algo: la búsqueda del personaje ausente o de la tierra prometida. Así, Archimboldi, los críticos, Amalfitano, Fate y otros más llegan a esa ciudad caótica que huele a muerte, un olor provocado por el virus de los asesinatos y que decora el ambiente de un aire apocalíptico.

Además de la calamidad expresada, es usual en la escritura del autor chileno encontrar una cartografía de las historias narradas. Una precisión en la descripción de los espacios, a menudo poblados por personajes locales y extranjeros. A partir de este inventario y recorriendo las calles, los descampados, los basureros, los vertederos, las colonias y todos los paisajes que nos ofrece el autor en 2666 intentaremos dilucidar aspectos originales de análisis.

Celina Manzoni afirma que Bolaño, "se propone preguntas que resuelve con originalidad y audacia: de qué manera la ficción puede contar lo político, cómo narrar el horror, cómo construir una memoria y una escritura que trastornen los límites entre lo manifiesto y lo subyacente" (Manzoni, 14). A lo que parece pertinente agregar: cómo construir (y vincular) espacios cargados de violencia y de muerte.

Todos estas preguntas quedan a medio resolver, para que las descifre el lector o el investigador. Siguiendo con la lógica de las interrogaciones, este estudio tiene por objetivo: responder a la pregunta de cómo la ciudad en la obra 2666 de Roberto Bolaño puede darnos un testimonio del poder de la violencia. Una violencia construida en la obra, que configura el espacio de Santa Teresa y permanece latente en esta ciudad desértica marcada por la maldición de la muerte y por su condición de frontera.

Nos interrogamos, también, sobre la función que cumpliría la descripción excesivamente detallada de dicha violencia en los cinco

libros de la novela y en particular en *La parte de los asesinatos*. Una vez definidas las razones que mueven al mal en la narrativa de Bolaño, intentaremos, a través del análisis del espacio ficcional de Santa Teresa, justificar que esa ciudad fronteriza y los espacios urbanos que se recorren, es presentada como núcleo de la violencia evocada .

1. Lo que esconde la ciudad de Santa Teresa

La realidad parece estar llena de maldad; en ella suponemos que Roberto Bolaño encuentra su resolución para la construcción / narración de un espacio ficcional, en el "agujero inmundo de latinoamérica" (Bolaño, 216) de Santa Teresa. Aunque todo un continente parece estar involucrado, es esta ciudad la que esconde hechos atroces y exhibe una crueldad cotidiana descrita meticulosamente en *La parte de los asesinatos*, y la que engendra una carga simbólica de este lugar como espacio propicio para todas las formas de maldad.

La novela muestra como la ciudad se revela, entonces, como un núcleo; el centro neurálgico donde convergen los personajes y como un espacio mortífero donde se concentran los cuerpos sin vida de mujeres asesinadas por un homicida desconocido. Los protagonistas, a su vez, son absorbidos por el misterio de los asesinatos que ocurren en Santa Teresa: cada personaje, de los cinco libros, de una u otra forma, se involucra en esta situación.

Amalfitano, profesor de filosofía, experto en Archimboldi y padre de Rosa se instala en Santa Teresa, y desde su llegada hace alusión a un hoyo negro, oscuro y profundo. El personaje nos reitera que allí están pasando cosas terribles y teme por la suerte de su hija.

A los ojos de los críticos, que se desplazan desde Europa a Santa Teresa en busca del escritor alemán, el profesor de filosofía da una mala impresión, "perfectamente acorde con la mediocridad del lugar, la extensa ciudad en el desierto, podía ser vista como algo típico, algo lleno de color local, una prueba más de la riqueza a menudo atroz del paisaje humano [...]" (152).

Al tanto de los asesinatos, gracias a un cuarto crítico que no los acompañó, los archimboldianos se ven sumergidos en el ambiente pesado de la ciudad:

y un olor a carne y a tierra caliente se extendió por el patio bajo la forma de una delgada cortina de humo que los envolvió a todos como la niebla que precede los asesinatos y que se esfumó de manera misteriosa, mientras las mujeres llevaban los platos a la mesa, dejando impregnadas las vestimentas y las pieles con sus aromas (173).

Santa Teresa parece tener todas las características de un lugar común para la desgracia. La ciudad no sólo es descrita por el autor, sino también es percibida por el lector como un agente que

huele, que es casi palpable, pero que a la vez es incorpóreo. Ella se vuelve un referente igualmente tangible, igualmente exaltado pero no como Macondo de Gabriel García Márquez, ni como La Habana de Cabrera Infante, ni como París de Julio Cortázar, sino más bien como una ciudad que parece crecer, parece extenderse y estar cargada de auras negras.

El narrador la describe como una ciudad pobre con un centro cuya construcción es antigua. La ciudad acoge también a los trabajadores de las maquiladoras, que en su mayoría son mujeres de todas las edades. Desde las colinas de la ciudad se ven los techos de cartón y un trazado anárquico de la zona.

Santa Teresa entonces no sólo esconde sino que también ofrece una forma particular de acogida. Bolaño va destapando lo que a los ojos de Maurice Blanchot representaría el desastre en toda su plenitud. Un lugar concentracionario que dispone de maquiladoras, símbolo de la esclavitud moderna, claustro de las víctimas que tarde o temprano serán exterminadas.

La visión del sufrimiento de nuestro tiempo nombrada por Blanchot cuyos "campos de concentración, campos de aniquilamiento, figuras en que lo invisible se hizo visible para siempre." (Blanchot, 73) están presentes en 2666 y "todos los rasgos de una civilización revelados o puestos al desnudo" por Bolaño denuncian el disfuncionamiento de una sociedad que funciona o evoluciona conforme al grado de violencia instaurado en las calles de la ciudad y el poder que otorga dicha violencia.

2. Una producción en cadena

No es anodino que los representantes de la ley busquen un culpable, lo anodino es que se les atribuyan las muertes a quienes no han cometido homicidio. Ángeles Donoso Macaya explica que:

la relación entre violencia institucionalizada y ciudad es, en el caso de Ciudad Juárez, directa y evidente. No hay que olvidar el complejo enclave espacial que es ciudad Juárez (Santa Teresa): ciudad ubicada en la frontera entre México y los Estados Unidos, es al mismo tiempo una de las rutas del narcotráfico y el "patio industrial" de los Estados Unidos. (Recurso electrónico)

La precisión de Donoso Macaya relaciona la violencia con las instituciones de Poder. Pero la referencia de esta relación viene directa de la reflexión de Fate, protagonista de una de las partes de 2666, quien insinúa que representar Santa Teresa es recrear "un retrato del mundo industrial del Tercer mundo, un *aide-mémoire* de la situación actual de México, una panorámica de la frontera, un relato policial de primera magnitud" (Bolaño, 216).

Las dos descripciones (la analítica y la narrativa) antes mencionadas, dan cuenta de la doble carga que tiene esta ciudad ficticia. Por un lado es una fuente de progreso y de trabajo, gracias

a las multinacionales instaladas, y por otro lado una ciudad fronteriza entre el tercer mundo y el mundo avanzado (E.E.U.U.).

Vemos generarse en el relato una contradicción por antonomasia (libertad y constricción; o flujo e inmovilidad) y es lo que Bolaño narra mostrando, además, otras características que la ciudad posee: la concentración de la violencia reflejada en la serie de asesinatos y una tierra que acoge (y esconde) personas buscadas.

Al interior de la obra se desprende un juego genérico que dota al autor de un poder testimonial. Encontramos un simulacro de lo que habrían hecho las personas asesinadas antes de morir. Asistimos a una reconstrucción de los hechos. Para ello se detallan la muertes, por ejemplo: la muerta número catorce descrita en *La parte de los asesinatos*, Marta Navales Gómez, de un metro y setenta centímetros, pelo largo y castaño, violada anal y vaginalmente, estrangulada:

[...] trabajaba en la AIWO, una maquiladora japonesa instalada en el parque industrial EL PROGRESO. Y sin embargo, su cuerpo había aparecido en el parque industrial Arsenio Farrel, en el basurero, un sitio complicado para acceder en coche, a menos que el cohe fuera un coche de basura (489).

72

La descripción detallada de la agresión sufrida por la víctima va acompañada de una alusión directa al lugar de trabajo y las fronteras donde fue encontrado su cuerpo sin vida. Poco a poco el terreno se va poblando de cuerpos inertes, que han sufrido todo tipo de vejaciones.

Burgos Jara señala que:

Santa Teresa (y Juárez por extensión) es una doble frontera: una abierta, donde el capital circula con libertad y la industria de las maquiladoras goza de una extraordinaria salud; y otra cerrada, donde el flujo migratorio se encuentra celosamente resguardado y donde el sueño del muro divisorio ha estado a punto de convertirse en realidad más de una vez.

El control fronterizo por parte de cada estado es reforzado o relajado en la ciudad de Santa Teresa. Por el lado de Los Estados Unidos, un muro severamente vigilado evita el paso de los clandestinos; por parte de México permite el intercambio y la presencia absoluta de Los Estados Unidos. Esa ambigüedad, continúa Burgos, es característica de la ciudad y del propio espacio intermedio que representa.

Ahora bien, es importante tener en cuenta la división imaginaria entre las ciudades y la ambigüedad que se genera entre las dos realidades. Pero es esencial retomar la expresión de "patio industrial" que utiliza Ángeles Donoso. Bolaño relata en 2666 como ese "patio industrial" no sólo produce, a través de las maquiladoras,

diversos productos de ensamblaje¹ sino que también produce muertes. Mujeres asesinadas de forma sistematizada. Es decir, una metáfora de la producción en cadena.

Las mujeres son abandonadas en medio de la nada o en medio de la basura, casi como productos o cosas. La mayoría de las veces son "archivadas" sin identidad. Otras descritas como utilizadas, violadas, gastadas hasta el exceso como objetos. La investigadora Florence Olivier subraya que "De este modo, el tejido urbano aparece como un gigantesco y errático osario o depósito de cadáveres, un espacio cuyo crecimiento caótico ha dejado roturas entre las partes urbanizadas" (Olivier, 33). Ese crecimiento caótico retratado en 2666 y evocado por Olivier no sólo esconde cuerpos inertes, sino también actos horribles, "actos sádicos" que muchas veces se han cometido con "total impunidad".

El narrador Bolaño parece dividir el texto en *La parte de los crímenes*, primero en una historia policial ya que los judiciales de Santa Teresa investigan los casos² y luego en una descripción de los cuerpos, como un informe forense. A menudo aportando datos que hacen dudar del estado de los cuerpos encontrados, otras veces especulando sobre los daños sufridos y sobre lo que pudo haber sentido el autor y las víctimas de los homicidios.

Sin embargo, en las historias intercaladas, Bolaño enfatiza el hecho de que las autoridades no intervienen lo suficiente. A causa de la carencia de autoridad, se observa una evidente corrupción. Algunos judiciales intentan investigar "pero su petitorio le fue devuelto con la recomendación de que no se apartara del caso concreto a investigar" (490). Esta tendencia la refuerza el narrador cuando explica que los mismos policías cometen violaciones, y cuando episodios como el ataque a dos iglesias (profanador de iglesias) tuvo mayor eco en la prensa local que las mujeres asesinadas.

En los cinco libros que componen 2666, vemos que Santa Teresa lejos de ser una tierra de acogida³ es una tierra de desamparo (abandono). Es un lugar que alberga no solo misteriosos hechos

1 || Es importante señalar, lo que refuerza lo señalado por Burgos Jara, que en marzo del año 2013 apareció un artículo electrónico en el sitio mexicano Zonafranca indicando que las maquiladoras mexicanas son las encargadas de abastecer parte de los uniformes y botas que usan unos sesenta y seis mil agentes fronterizos. Esta información corrobora la ambigüedad que produce Ciudad Juárez, de ser una doble frontera: abierta para el flujo de capital y cerrada para el flujo migratorio.

2 || Aunque debemos decir que todos los personajes, de alguna forma, tienen conductas de un investigador. En *La parte de los críticos*, éstos viajan a Santa Teresa investigando el paradero de Benno Von Archimboldi, en *La parte de Fate*, éste parte buscando un boxeador y permanece investigando los asesinatos. Archimboldi llega, de igual forma, a Santa Teresa buscando Klaus Haas.

3 || En el sentido de acoger positivamente al viajero o al visitante, de forma que el extranjero se sienta cómodo y seguro.

atroces y personajes distorsionados, sino también una especie de confabulación entre las esferas de poder. Esta nueva forma de violencia se caracteriza por ser impune ante cualquier institución estatal.

3. El poder de la violencia: La ley de la calle

En la escritura de Roberto Bolaño se aprecia la inquietud de asociar la literatura y el ser humano con una atmósfera represiva, y se muestran las consecuencias físicas y psicológicas de dicha represión. Según Patricia Espinosa,

lo macabro consiste, precisamente, en que cualquiera puede ser la víctima de los poderes. En términos metafóricos, me parece posible leer en sus textos, y desde la historia chilena, una suerte de "mensaje" tendiente a conmover y desconfiar ante los enmascaramientos propios de cualquier autoritarismo (Espinosa, 129)

Así como Espinosa y Bolognese (Bolognese 64) varios teóricos sugieren que el autor chileno, constantemente, parece ajustar cuentas con la historia; creando, justamente, historias que deliberadamente muestran la cara visible del poder. O la cara sucia del poder, al abordar temas tan significativos como las guerras mundiales y los sistemas autoritarios tanto aparentes como disimulados.

Espinosa insiste en el poder simbólico del mal. Un mal que se adhiere y que es atrapado por el autor "que privilegia un proyecto estético que es a la vez político, ideológico y metafísico. A partir de ello, Roberto Bolaño puede tratar de responder qué se hace con el dolor, con el resentimiento, como experimentar o pensar al mal"⁴ (Espinosa 130). Un mal que, a pesar de todo, trata de explicarnos algo pero que siempre llega al mismo resultado, todo está perdido.

Pero el mal también es asociado a la ley de la calle, a los grupúsculos que establecen otro tipo de poder y otro tipo de leyes. El narrador insinúa que las instituciones locales han perdido su rol de resguardar la ley y se libran a pasiones del lado oscuro de la conducta políticamente acostumbrada.

El poder de la violencia en la obra del autor chileno se puede establecer como punto central y a la vez expansivo, es decir que lo carcome todo. Se relata en la obra como un grupo de policías violaban en las celdas de la comisaría a las prostitutas de un local nocturno, y como otro grupo de policías, a su vez, contemplan, impotentes, la premeditada corrupción con la que actúan sus colegas.

En Santa Teresa, como se ha mencionado anteriormente, los hombres de poder tienen el derecho a disfrutar de la seguridad total. Ellos también son precursores de esa violencia instalada.

4 || A propósito de la novela *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño.

Vemos que en ellos o en su entorno las consecuencias de esa violencia se presentan de otra forma. Ellos son los intocables que pueden utilizar ciertos métodos de ejercicio del poder.

Michel Maffesoli y Daniel Gutierrez Martínez abordan el tema del poder y de lo político en "una dinámica de lo informal de la vida social" y en la importancia "del aspecto estructural y antropológico de la violencia: su constricción, su hostilidad, su animosidad, su letanía etc., que al tiempo que es totalitaria es también fundadora, y de la cual nos es difícil distinguir el buen o mal uso de ella" (Maffesoli, 24).

En resumen, la violencia está presente tanto en las esferas de poder, como en la vida cotidiana y debe ser considerada como creadora (en el caso de América Latina) ya que se ha impuesto a través de otros grupos que no forman parte de las instituciones estatales.

Aunque la violencia presentada por Bolaño podría considerarse como "fundadora", porque siempre esta asociada a un nuevo proyecto de arte o de escritura, es primordial considerar, y en el caso concreto de la novela 2666, que esta violencia también está asociada a una estética de lo ausente, de lo subyacente. Los personajes se mueven a causa de "lo ausente", lo rastrean e inclusive la identidad de algunas mujeres asesinadas está "ausente". Todos los personajes están conectados con esta violencia omnipresente.

La violencia se presenta, entonces, en todas partes. Ciertos elementos son descritos en la narración como elementos que representan o generan de alguna forma esa violencia (de alguna forma el mal). Es decir, que generan algo negativo en aquellos que los frecuentan. Un ejemplo significativo aparece en *La parte de Amalfitano* cuando Amalfitano le pregunta a la profesora Pérez si el agua realmente ennegrecía los dientes, lo que podría ser interpretado como si el agua fuera una prolongación de la tierra, como si la ciudad misma y todas sus calles estuvieran cubiertas por un velo y ese velo fuera alguna especie de mal o maldición.

Más tarde, Amalfitano contempla las calles silenciosas, peligrosas. Preocupado por Rosa su hija y piensa "en donde se veían algunos coches aparcados, coches abandonados por unas horas y que olían, o eso le parecía a él, a chatarra y a sangre" (Bolaño, 254) .

En *La parte de los crímenes*, el cura de la ciudad le dijo a uno de los judiciales, que siguen el caso de las mujeres asesinadas, que también se cometen otros crímenes. Porque finalmente las calles de Santa Teresa, nos muestra Bolaño, están gangrenadas por el crimen. No sólo las mujeres asesinadas son testigos mudos, las calles y todos los sitios abandonados, también los son y constituyen, además, el escenario perfecto para que el inmigrante pueda "descansar o llorar o rezar o emborracharse o drogarse o bailar hasta caer extenuado" (474).

4. La violencia en la descripción de los asesinatos.

En el cuarto libro, *La parte de los asesinatos*, que parece haber sido escrito como crónicas de las muertes consumadas, el autor exalta la descripción de los homicidios. Estas descripciones nos dan cuenta de la realidad de la ciudad. Es como si Bolaño quisiera recordarnos en cada página que la ciudad está circundada (hasta los cimientos) de cosas negativas,

una semana después apareció su cadáver. Lo encontraron unos funcionarios de Obras públicas de Santa Teresa en un tubo de desagüe que recorría bajo tierra la ciudad desde la colonia San Damián hasta la barranca El ojito cerca de la carretera a Casas Negras, pasado el vertedero clandestino del Chile (506)

Resurgen, entonces, los asesinatos, desde el silencio. Son descritos de forma especulativa e implacable. En el relato se puede rescatar la violencia de la palabra, de la descripción macabra de un abuso irremediable, sentenciado a yacer en medio de los escombros.

Pero mirándolo desde otro ángulo, el de Patrick Pharo, que cuestiona las causas del mal social, se designa al capitalismo y al imperialismo como "la raíz de todos los males imaginables" (Pharo, 21).

En nuestra época nos enteramos de las miserias cotidianas a través de los medios de comunicación. Tal invasión produce una asimilación por repetición. Sin que, por lo tanto, seamos capaces de reaccionar ante dicha invasión. Este bombardeo y consiguiente aceptación nos lleva a pensar que existe una distancia entre el real sufrimiento existente y nuestra inacción o inmovilización.

Esta inmovilización o indiferencia parece acentuarse con la evolución de los sistemas políticos. Bolaño no denuncia que hoy en día las ideologías primen menos y que hayan dejado de cumplir "su rol incitador y profético" (30), sino que nos muestra las consecuencias que ha dejado nuestra⁵ propia inmovilización.

Entonces si desarticulamos la violencia narrada por Roberto Bolaño, la podemos situar en dos niveles (30). Hay una violencia que es observada desde el lugar de los personajes (y que apelaría a una conciencia moral) y que aparenta una distancia entre lo observado y lo vivido. Los personajes se enteran de lo que sucede en Santa Teresa e inmediatamente son imantados por acontecimientos mortíferos que nunca dejan de suceder, en desmedro de otros sucesos que podrían tener tanta o igual importancia que los homicidios.

La otra violencia es descrita en *La parte de los crímenes*. Podemos decir que la descripción desencarnada, la desgracia de

5 || Cuando digo nuestra, me refiero a la inmovilidad de las autoridades y de la sociedad.

los crímenes parece un testimonio (un informe forense), pero que el autor lo quiere mediatizado. Las imágenes que perfila el detallismo del testimonio en *La parte de los crímenes*, nos invitan a la compasión (aunque el autor no pretenda generarla) e influyen en el sufrimiento del lector.

Aquí Bolaño pretendería, con este espectáculo descriptivo, denunciar la capacidad de compromiso frente al fenómeno. Sin embargo, el fin último es demostrar que la inacción de las autoridades competentes frente a los asesinatos se ha vuelto un acto rutinario. Aunque lo curioso pareciera venir de la estoicidad del relato que no apela ni a un agente ni a un destinatario, sino a la descripción pura y cruda de la violencia ya ejecutada. No de una violencia individual, sino de una violencia puramente colectiva.

5. La impunidad de la violencia

El inventario de la violencia en la ciudad de Santa Teresa, reflejo de Ciudad Juárez, en 2666, muestra las otras formas de poder que se ejercen deliberadamente en las calles. El poder de las maquiladoras (o multinacionales), el de la mafia, el de la frontera. Todas las calles y sus descampados se han vuelto el "patio de la inseguridad".

El polvo de ese espacio desértico y fronterizo aludido es un lugar cargado de misterios, de hechos atroces pero también de un aparente progreso. Tanto en las esferas del poder estatal como en los grupúsculos callejeros se visualiza la intención de esconder algo, y de seguir sin dilucidar los crímenes cometidos.

Existen ciertos esfuerzos⁶ por aclarar el misterio y denunciar la crueldad con que se cometen los crímenes, sin embargo, la narración siempre vuelve (en cada uno de los cinco libros) a recordarnos lo que pesa el legado de la violencia a través del tiempo y sus consecuencias, y la forma en que todos quedamos marcados por ella.

Esa huella se percibe en el peregrinaje de los personajes que llegan, casi como abducidos por la ciudad. El paisaje accidentado, la vastedad del desierto y el delgado velo que parece flotar como un domo, aíslan el lugar. Santa Teresa es un personaje más, que se vuelve rápidamente enigmático y se transforma en un perfecto campo de concentración de mujeres muertas.

En los cinco libros Bolaño relata de forma tangible (y más que en cualquier otro de sus libros) una nueva forma de violencia que permanece impune ante cualquier institución estatal. Vemos mujeres asesinadas y se exige poca justicia o no se exige. Aunque la foto de alguna aparezca en la prensa escrita "o bien nadie la

6 || Como el de la vidente Florita Almada que tenía un mensaje que dar, el que mataban mujeres en Santa Teresa, "dijo que había visto mujeres muertas y niñas muertas. Un desierto, un oasis [...] una ciudad. Dijo que en la ciudad mataban niñas" (545).

conocía o bien la foto no era buena o bien nadie quería verse envuelto en problemas con la policía" (531).

La preocupación estética del escritor, que parece sostenerse con todo lo relativo al mal, supone un punto de partida y de llegada donde la literatura y el acto de escribir serían un medio poderoso que permitiría vehicular un mensaje: como testimonio de la violencia y también como denunciador de esa violencia.

El autor de 2666 adapta, conscientemente, la violencia a lo cotidiano y resalta la inacción de todos los actores sociales, sobre todo la de las autoridades. Sin duda, la violencia se ve reflejada en toda estética que la sublima como tema esencial.

Atrás queda la vieja imagen o arquetipo del asesino en serie y aparece una nueva: la de "los asesinos" en cadena. A través de la historia éstos han sido denunciados, pero en la época contemporánea parecieran, según Roberto Bolaño, apoderarse del espacio, reproducir o repercutir⁷ las viejas prácticas concentracionarias y seguir violentando, con total impunidad y frente a los ojos de todos, las instituciones públicas.

7 || En el sentido que le da Bachelard en *La poética del espacio*, donde una nueva imagen es el resplandor del pasado y no su reproducción exacta.

Bibliografía

- Blanchot, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris : Gallimard, 1980.
- Bolaño, Roberto. 2666. España: Anagrama, 2004.
- _____. *Los detectives salvajes*. Barcelona: Anagrama, 1998. (*Les Détectives Sauvages*), France: Christian Bourgois, 2006.
- Bolognese, Chiara. *Pistas de un naufragio, cartografía de Roberto Bolaño*. Chile: Margen editores, 2009.
- Espinosa, Patricia. *Territorios en fuga. Estudios Críticos sobre la obra de Roberto Bolaño*. Santiago de Chile: Frasis, 2003.
- Maffesoli, Michel. *La Transfiguración de lo Político la Tribalización del mundo postmoderno*. México: Herder, 2005.
- Manzoni, Celina. *Roberto Bolaño La Escritura como Tauromaquia*. Buenos Aires: Corregidor, 2002.
- Olivier, Florence. "Santa Teresa en 2666 de Roberto Bolaño: ciudad límite, ciudad del crimen impune" en *Les villes et la fin du XXe siècle en Amérique Latine: Littératures, Cultures, Représentations*, Havas, Allemagne : Peter Lang, 2007.
- Pharo, Patrick. *L'injustice et le mal*. Paris : L'Harmattan, 1996.

Recursos electrónicos

- Bachelard, Gastón, *La poética del espacio*. FCE Argentina: Fondo de cultura económica Acervo, 2000. http://www.upv.es/laboluz/leer/books/bachelard_poetica_espa.pdf (30-10-2013)
- Burgos Jara, Carlos, *Violencia y memoria: Una aproximación a la obra de Roberto Bolaño*, (tesis). ProQuest Dissertations and Theses, Humanities and Social Sciences Collection, 2009. (01-04-2013). <http://gradworks.umi.com/33/95/3395828.html>. Consultado el 31/05/2014
- Donoso Macaya, Angeles. *Estética, política y el posible territorio de la ficción en 2666 de Roberto Bolaño*. http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/revista_hispanica_moderna/v062/62.2.macaya.pdf. (30-04-2013)
- ZonaFrancaMX, Artículo. Maquiladoras mexicanas producen uniformes de la patrulla fronteriza de EU. <http://zonafranca.mx/maquiladoras-mexicanas-producen-uniformes-de-la-patrulla-fronteriza-de-eu/> (25-03-2013)

Desde dentro, desde fuera: transculturación lingüística y enfrentamiento con la historia en la narrativa de Junot Díaz y Rita Indiana Hernández

Giulia De Sarlo
Universidad de Sevilla
gdesarlo@yahoo.com

Si hay algo que caracteriza este nuestro siglo XXI se trata sin duda del fenómeno de la globalización, en un sentido mucho más amplio, y con consecuencias mucho más radicales sobre las comunidades, respecto al sentido meramente económico que se le dio cuando el término empezó a usarse en relación a la difusión planetaria del sistema capitalista después de la caída del muro de Berlín (Dabat, "Globalización" 3 ss.). Hoy en día las fronteras, y con ellas las identidades, se diluyen: se hacen, como han escrito Juan Flores y George Yudice, "living borders", fronteras vivas, permeables, en las que los límites de la identidad a menudo se difuminan en nuevas realidades, inesperadas y fuertemente inestables.

Si es verdad que hoy en día este fenómeno se ha extendido a escala planetaria, no se trata obviamente de un acontecimiento completamente nuevo (no es por nada que muchos sociólogos se refieren a la que estamos viviendo como a una "nueva" globalización, dando entonces por hecho la existencia de fenómenos mundiales precedentes). Y desde luego no es un fenómeno nuevo en lo que concierne al ámbito americano y más específicamente el caribeño. Antonio Benítez Rojo definió el espacio geográfico, social y cultural del Caribe como espacio del Caos – no en el sentido de desorden total, de inexistencia de identidades específicas, pero sí en el sentido "científico" del término, como se lee en *La isla que se repite*:

no me refiero al caos según la definición convencional, sino a la nueva perspectiva científica, así llamada, que ya empieza a revolucionar el mundo de la investigación: esto es, caos en el sentido de que dentro del des-orden que bulle junto a lo que ya sabemos de la naturaleza es posible observar estados o regularidades dinámicas que se repiten globalmente (20-21).

El Caribe es, en la perspectiva posmoderna de Benítez Rojo, un torbellino inabarcable a primera vista, un revuelo de identidades que se sobreponen, se identifican, se rechazan y se funden. El caos lingüístico es sin duda uno de los aspectos más interesantes de esa realidad geográfica y cultural: en la cuenca caribeña, en relativamente pocos centenares de kilómetros cuadrados, conviven cuatro idiomas europeos (el español, el inglés, el francés y el holandés) y un sin fin de idiomas locales, como el *papiamentu* o el *créole*, idiomas que han nacido a partir de hibridaciones y mezclas. Es este mismo caos lingüístico el caldo de cultivo de aquel mestizaje "supersincrético" que identifica la naturaleza mutable, proteica, del ser caribeño, y en cierta medida en general del ser latinoamericano. La identidad sincrética es una identidad en marcha, en perenne construcción, que se derrumba y se recrea: es, sin lugar a duda, una realidad antropofágica¹.

1 || La referencia al Brasil vanguardista de De Andrade no es casual: ambas

El idioma, entonces, y la hibridación de los idiomas, constituyen una clave de lectura legítima de la cultura caribeña, en la historia y en el presente. Y si, para limitarnos al Caribe hispanófono, las hibridaciones lingüísticas experimentadas a lo largo de la historia han quedado patentes a nivel léxico (en el uso de palabras tan comunes como "barbacoa" o "cacique", de herencia taína, o "vudú" y "burundanga", de origen africano), pero también a un nivel más profundo, sintáctico, rítmico (pienso al orgullo del son de Guillén), hoy en día en el Caribe el idioma sigue modificándose, plasmándose y adaptándose a otro contacto, a otro idioma: el inglés. Y no se trata simplemente de una modificación a nivel superficial, léxica: lo que se está modificando es la estructura profunda del idioma, al punto que la lingüística se ha resignado a reconocer en el spanglish un idioma autónomo, y no una simple variante (o degeneración, según algunos) del español, o del inglés, según el punto de vista.

La del spanglish no es evidentemente una experiencia exclusivamente caribeña: la comunidad chicana en Estados Unidos y el Norte de México en general (es el caso del Estado de Nuevo León) está de alguna manera experimentando una evolución parecida. Pero el caso caribeño tiene unas peculiaridades que merece la pena analizar.

No hay duda de que de las tres islas hispanohablantes del Caribe, Puerto Rico fue la primera en emprender esta transformación. El sueño de Luis Muñoz Marín, primer gobernador elegido por los puertorriqueños en 1949, que soñaba con un Puerto Rico bilingüe y, de alguna forma, esquizoide, capaz de saltar ágilmente de una identidad yanqui a una hispánica, naufragó pronto frente a las dificultades logísticas que la implantación de un auténtico sistema bilingüe conllevaba. Y sin embargo, lo que no pudo hacer el sistema lo hizo la emigración: como escribe de forma muy crítica Edgardo Rodríguez Juliá,

Hacia comienzos de los setenta, comenzaron a regresar del Norte los emigrantes y sus hijos, los llamados "nuyoricans". Se oía el "spanglish" en la playa de Luquillo, la ensoñación tropical de estos hijos de la diáspora, de paso por -o de regreso a- Puerto Rico. Había cierta ostentación en aquella mezcla del inglés y el español, como para señalar, mediante la marca lingüística del "spanglish", que habíamos accedido a un mundo más ancho que el de la barriada.

Los "nuyoricans", como despectivamente los identifica Rodríguez Juliá, estaban en realidad llevando a cabo un proceso cultural fundamental en lo que concierne a la identidad caribeña. El homónimo grupo literario nacido en Nueva York en los años 70 alrededor de Miguel Algarín, Miguel Piñero y su *Nuyorican Poet's*

realidades constituyen hilos que han ido y van tejiendo una misma trama, un mismo ser, que es el ser latinoamericano.

Café, estaba empezando a dignificar un nuevo idioma, el Spanglish, que reflejaba una nueva identidad, una nueva manera de ser caribeño. Escribió Tato Laviera en su antología *AmeRícan* (1985),

yo peleo por ti, puerto rico, ¿sabes?
yo me defiando por tu nombre, ¿sabes?
entro a tu isla, me siento extraño, ¿sabes?
pero tu con tus calumnias, me niegas tu sonrisa ...
me desprecias, me miras mal, me atacas mi hablar,
mientras comes mcdonalds en las discotecas americanas (54).

En su ensayo *Weird English*, Evelyn Nien-Ming Ch'ien analiza el inglés "raro", forzado, de autores migrantes o poscoloniales que han plasmado el idioma de Shakespeare a su medida, mezclándolo con el suyo de origen, y afirma que este deseo de crear un nuevo idioma, un nuevo inglés, representa de alguna manera la necesidad de esos autores de transmitir una visión otra, nueva, de la realidad; una visión de una comunidad que ni se *guetiza* ni se asimila pasivamente, sino que reinventa la forma de describir el mundo a su alrededor para hacerlo uno con su experiencia vital (8 ss). El caso específico del Spanglish, rico en sí mismo de variedades casi infinitas, de virajes entre español e inglés en porcentajes variables y multiformes, es realmente, como entre otros lo ha definido Brice-Nova, una forma de "interlengua creativa" (13), o, por usar la definición de Edna Acosta-Belén,

un elemento esencial de una poética bilingüe que combina dos códigos lingüísticos y toma ventaja de los recursos idiomáticos de ambos lenguajes, ampliando de esta manera significados y posibilidades comunicativas. Los dos idiomas, Español e Inglés, sirven como vehículo para el descubrimiento poético y la experimentación, además de garantizar coherencia a un mundo fragmentado (988).

El motor de este proceso, como notaba muy a su pesar Rodríguez Juliá, es el desplazamiento, la migración, en un sentido y en el otro. Y si en Puerto Rico esto empezaba a ocurrir hace ya cuarenta años, en República Dominicana el fenómeno está tomando cuerpo solamente ahora, en las últimas décadas. La comunidad dominicana en Estados Unidos, localizada sobre todo, como la puertorriqueña, en Nueva York y New Jersey², es una comunidad relativamente reciente, formada a partir de las olas migratorias de los años 70, sucesivas a la caída de Trujillo, y más marcadamente a partir de los años 90. Es una de las comunidades latinas más conspicuas: según datos gubernamentales, en 2010 residían en Estados Unidos aproximadamente 1,5 millones de

2 || Según el Censo de 2010, el 79% de los Dominicanos que reside en Estados Unidos vive en el Noreste del país, y casi la mitad (48%) vive en Nueva York (<http://www.pewhispanic.org/2012/06/27/hispanics-of-dominican-origin-in-the-united-states-2010/> 09/05/2013).

dominicanos: un dato significativo, si se considera que la totalidad de la población dominicana residente en la isla no llega a los 9,5 millones de individuos, según el censo de 2010.

Como para los nuyoricans puertorriqueños, este sector de la sociedad dominicana (los llamados "dominicanos ausentes") vive en su piel la filtración bilingüe de una nueva identidad que empieza a pertenecerle. Voces dominicanas, que no dejan de serlo por el hecho de ser migrantes, se levantan de la complejidad del contexto migratorio y se apoderan de este nuevo lenguaje, el Spanglish, para reivindicar su condición bicultural.

Como subraya Giovanni Di Pietro,

Esta emigración ha creado una literatura. [...] En vez de hablar de literatura de la diáspora, quizás sería más preciso hablar de literatura de la emigración. Diáspora implica casi un corte con la metrópoli, algo casi autónomo. [...] Literatura de la emigración es, pues, algo más homogéneo. Simplemente nos dice que los dominicanos que emigraron dieron expresión a su predicamento de exiliados económicos a través de una literatura. Por consiguiente, estas obras están directamente relacionadas con la metrópoli, pues el emigrante, aunque viva lejos, se identifica todavía con la metrópoli (Di Pietro, *La dominicanidad* 121-122).

Lo que subraya Di Pietro tiene una relevancia conspicua: lo que plantea es que cuando se habla de literatura de la emigración, y en lo específico de la literatura dominicana en Spanglish, no nos referimos a un fenómeno exclusivamente estadounidense; no estamos buscando en el nuevo canon norteamericano un espacio donde encerrar la producción literaria de autores que son, que siguen siendo a todos los efectos, autores dominicanos.

Escribe Miguel Ángel Fornerín a propósito de la que él mismo llama "la dominicanidad viajera",

El concepto nación es sumamente problemático, en la medida en que es una construcción histórica que ha ido evolucionando hacia distintas nociones. [...] Lo nacional, desde una perspectiva finisecular, debe verse como una acrisolada posibilidad de sentidos que apelan a una comunidad imaginada, en su construcción individual. [...] La lengua sustenta de forma simbólica esa imaginación de lo dominicano. Pero se "contamina" de otras simbolizaciones y otras experiencias comunitarias (51-52).

En otras palabras, es en la aceptación de estas contaminaciones que se fragua el futuro de la nueva dominicanidad: una dominicanidad que va mucho más allá de unos confines nacionales, que acepta estar formada por personas antes que por hectáreas de territorio; y por personas que van, pero también vienen; que no viven en un verdadero exilio, político o económico, sino que gracias a factores que tienen que ver poco con la Academia y mucho con la globalización del siglo XXI, pueden por ejemplo

volver a la República cada seis meses gracias al proliferar de las compañías aérea de bajo coste, o pueden llamar a sus familias, verlas, incluso, gracias a una conexión Internet y a un cualquier software VoIP. Escribir desde Estados Unidos usando el Spanglish significa vivir hasta el final esa condición ubicua tan sumamente contemporánea; significa, por primera vez en la historia dominicana, romper con el insularismo que ha caracterizado sus letras, su cultura, prácticamente desde el siglo XVI, cuando los gobernadores enviaban al Rey de España epístolas desesperadas invocando, contra los ataques corsarios, un socorro que nunca llegaba. De ninguna forma, desde luego, escribir desde Estados Unidos usando el Spanglish significa desentenderse de lo que se deja atrás, de la dominicanidad; más bien es un retomarla con una fuerza nueva, desde una perspectiva otra que permite, a través de la distancia, deconstruir y reconstruir un pasado que todavía se siente como propio.

El caso quizás más célebre de esta lucha lingüística y reivindicación nacional a través del Spanglish dominicano es el de Junot Díaz, premio Pulitzer en 2008 por su novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*.

Nacido en la República, hablante nativo de español, Díaz se mudó con su familia a New Jersey con sólo seis años. Como él mismo ha declarado, la palabra escrita, el inglés escrito, fue para él la clave para abrir la puerta de este nuevo mundo en el que había sido catapultado:

Leía cualquier cosa. Creo que para mí constituía sobre todo un ritmo consolador. Palabras sobre una página. Yo que leía palabras sobre una página. [...] Leer era para mí un respiro de aliento en el dolor de cada día que era el ser un inmigrante. [Los libros eran] un lugar donde podía vivir, vivir en un lenguaje sin sentir constantemente mis deficiencias. En un libro no hay nadie que te diga que estás pronunciando mal una palabra (Barnet, mía la traducción).

La apropiación de este nuevo idioma es entonces un proceso lleno de sufrimiento, lleno de violencia:

[Una vez que llegas,] los Estados Unidos empiezan inmediata, sistemáticamente, a hacerte tabula rasa, literalmente, en todas las maneras posibles, porque necesitan suprimir las cosas que consideran no digeribles. Pierdes un montón de tiempo en ser colonizado. Y luego, si tienes la oportunidad y el espacio suficiente para tomar aliento y alguien te guía, tú te das cuenta de la situación y empiezas a descolonizarte (Barrios, mía la traducción).

Esta lucha se refleja en el lenguaje que Díaz usa en su prosa, en ese spanglish ya tópico que es para él casi una marca de fábrica. Como anota Gregg Barrios, "Su uso desestabilizador del español sin cursivas ni traducciones es profundamente estimulante para

los lectores hispanos, así como lo es para cualquier lector capaz de reconocerlo como parte integrante de la experiencia latina bilingüe".

El de Díaz es un spanglish expresivo, intenso y muy poco ortodoxo, que en sus cambios repentinos y continuos de un idioma a otro, en la mezcla de raíces anglosajonas declinadas en castellano y viceversa, da voz a un mundo en bullicio perenne. Una mezcla de vocablos típicamente dominicanos (no hay lector de *Oscar Wao* que, a menos de tener familiaridad con el habla de Quisqueya, no se haya quedado perplejo delante de las "vainas" y el "fukú") junto con los *phrasal verbs* más *slang* que el inglés recuerde: esto es el spanglish de Díaz. Y la lectura de sus textos se transforma en una aventura lingüística, una metáfora de la búsqueda de la nueva identidad dominicana pregonada a través de esta nueva forma, que sin embargo sigue en sus principios la tradición, ya que, al basarse en la oralidad, refleja la matriz oral de toda la literatura más auténticamente caribeña (Emeterio Rondón, 205).

Es interesante recordar que el premio Pulitzer, que Díaz recibió justamente por *Oscar Wao* (2008), se concede por norma a una "distinguished fiction by an American author": en otros términos, es evidente y más que comprensible que el Pulitzer constituye la consagración de Díaz como autor estadounidense. Él mismo lo reconoce en una entrevista:

Soy parte de la tradición literaria americana dominante. Soy parte de la tradición literaria de los Latinos. Soy parte de la tradición literaria de la diáspora africana, y de la tradición literaria dominicana también. [...] [Cuando me premiaron por *Oscar Wao*] estaban todos tan contentos de poderme etiquetar como "literatura", porque les hacía sentir políticamente correctos. No querían relegarme a un sector de los estudios étnicos. Parecían decirme, "Ahora eres uno de los nuestros"[...] Querían que fuera *mainstream* (Céspedes, 204-205).

¿El Pulitzer entonces excluye a Díaz del canon dominicano? Creo que no. La conexión de Díaz con la República sigue siendo constante, y no solamente por la frecuencia con la que viaja a la isla, o por sus reiteradas declaraciones de amor a Quisqueya. La República es el centro neurálgico, más o menos explícito, más o menos físico, de la obra narrativa de Díaz.

La realidad dominicana y dominico-americana que Díaz describe en sus obras es dura, violenta: desde su primera colección de cuentos, *Drown* (1996), hasta *Oscar Wao* (2007) para luego llegar a la más reciente *This Is How You Lose Her* (2012), la dominicanidad que Díaz retrata en sus obras es marginal, y no tiene nada del sueño de vuelta al origen que acompaña a veces la escritura llena de añoranza del exiliado, político o económico que sea. Y sin embargo, la atracción que la isla ejerce sigue siendo

irresistible. Como leemos en el epígrafe que abre *Oscar Wao*, de un poema de Derek Walcott, "if loving these islands must be my load / out of corruption my soul takes wings"³.

No se puede ni se quiere pasar página: se vuelve a la isla, se vuelve a la dominicanidad, de manera casi recursiva. Y se vuelve al Trujillato, como inexorablemente hacen, antes o después, todos los autores dominicanos⁴. El por qué, Díaz lo explica claramente hablando del personaje de Yunior, que recurre en todas sus obras:

Yunior es uno de los hijos de Trujillo. Todos los dominicanos lo somos. Estamos poseídos por él, le pertenecemos exactamente como pertenecemos a nosotros mismos. Obviamente la mayoría de nosotros no sabe ni siquiera quién fue Trujillo, pero la ignorancia no impide que la historia trabaje dentro de nosotros. Como todos sabemos, a menudo la historia da lo mejor de sí cuando no nos acordamos de nuestro pasado. Oscar Wao hablaba exactamente de esto: el dictador, en la novela, era Yunior (Barrios).

Díaz no es, sin embargo, el enésimo Sísifo víctima del tema del Trujillato: el reapropiarse del pasado de su país (de su propio pasado, en definitiva) se lleva a cabo desde una distancia, lingüística y cultural, que aleja de la realidad asfixiante del Trujillato al autor y a quien se apodera del spanglish. El idioma, en esta vuelta al pasado, es un arma nueva para enfrentarse a fantasmas que no quieren desaparecer: hablar de Trujillo como de un Sauron tropical, y hacerlo mezclando inglés y español, probablemente no será suficiente para olvidarlo, como quisieran Rita de Maeseneer ("¿Cómo (dejar de) narrar el (neo) trujillato?") o Miguel De Mena; pero quizás bastará para exorcizarlo de una vez por todas.

Aunque en Junot Díaz este proceso es particularmente explícito, la estrategia de distanciamiento lingüístico para llegar a una reescritura de la historia más o menos reciente, no es una cifra exclusiva de este autor, ni lo es sólo de los escritores dominicanos afincados en Estados Unidos.

Volvemos al concepto de reciprocidad, de movilidad fluida, constante, del que hablábamos citando a Giovanni di Pietro. En los últimos diez años, la población dominicana ha tenido un contacto constante con Estados Unidos: los migrantes han ido, vuelto, se han ido otra vez, llevando a la isla con cada viaje un poco de su experiencia bilingüe y bicultural. Esto no significa que la relación entre Estados Unidos y República Dominicana haya empezado con la hemorragia masiva de migrantes de los años

3 || "Si amar estas islas ha de ser mi cruz, / de la podredumbre mi alma tomará alas".

4 || La presencia del Trujillato en la novela de Junot Díaz ha sido analizada de manera brillante por Rita de Maeseneer en "*La maravillosa vida breve de Oscar Wao* de Junot Díaz: una reflexión sobre autoritarismos" (de Maeseneer, *Seis ensayos* 95-122).

90 y 2000: dos ocupaciones estadounidenses, una desde 1916 a 1924, la otra de 1965 a 1966, ya habían marcado profundamente la población favoreciendo una suerte de americanización de la cultura dominicana, por lo menos en algunos aspectos. Además, la cercanía con Puerto Rico, primer referente para quien decide abandonar la Española, había contribuido también a acercar las costumbres norteamericanas a las dominicanas. Sin embargo, es a partir de las últimas décadas que esta cercanía empieza a reflejarse también en las voces de la isla, que fagocitan la experiencia de quien se ha afincado en Estados Unidos y van creando, desde dentro también, una nueva manera de declinar la dominicanidad. Ya no se trata de colonización cultural, sino de apropiación: la fluidez de los márgenes, de los "moving borders", tanto geográficos como lingüísticos (y culturales, al fin y al cabo) no encuentran desde luego sus límites en la porción de Atlántico que separa Quisqueya del continente. La hibridación ha llegado a la isla, no sólo gracias al vaivén de los migrantes, sino también, lo comentábamos, gracias a la difusión capilar de Internet y de las redes sociales, que han permitido entre otras cosas el desarrollo de una serie de blogs, también de literatura, donde por fin quien escribe en la República puede darse a conocer sin depender de editoriales casi inexistentes y lectores reacios a gastar los pocos pesos del mes en libros. Y la apertura, exactamente como ocurre en Estados Unidos, puede en algunos casos llegar a reflejar este nuevo límite lingüístico que es el spanglish, y que no es, ni mucho menos, una realidad exclusiva de quien reside en Estados Unidos, justamente en virtud de este intercambio constante entre las dos dominicanidades, la ausente y la presente

Si hay una voz que ha sabido reflejar en sus páginas esta nueva realidad de la República, desde dentro, ésta es sin duda Rita Indiana Hernández, que, como escribe Arturo Victoriano, "nos coloca frente a una realidad que ha permanecido oculta para la narrativa dominicana: una parte de la juventud de los 90". Nacida en Santo Domingo en 1977 y actualmente parte de este movimiento balanceante de la migración dominicana (hace poco más de un año se ha mudado a Miami), Rita Indiana es un artista polifacética. Cantante, *performer* y escritora, lleva jugando al juego de los espejos con el verdadero idioma de la nueva dominicanidad ya desde su primera novela, *La estrategia de Chochueca*, publicada en 2003. En ella, una novela breve, urbana, donde en realidad la capa del insularismo es una maldición de la que los protagonistas intentan escapar a base de droga, sexo y sueños, la presencia del mito del más allá americano es muy presente, tanto como horizonte implícitamente anhelado, como en el lenguaje, que, al igual que los protagonistas de la novela, no tiene miedo a pasar todos los límites tradicionales: "La verdad, ya no me importaba. Who gives a damn? Uno es Clark Gable cuando

se tiene una abuelita con el tocador lleno de Valiums y Diazepam. [...] Yo lo oía de lejos y veía en su cabezota el golpe, ahora bajo una fundita de hielo, mientras escuchaba a Bjork con su pop de burbujotas ready para el 2015 (46)".

Y más allá del lenguaje, es la creación de un espacio virtual, el reflejo de esta nueva realidad hecha a base de ordenadores, conexiones, "moving borders" y account de Facebook, otra de las cifras de esta narración. Es difícil no juzgar rápidamente el planteamiento de Rita Indiana como una suerte de versión tropical del McOndo de Alberto Fuguet. Sin embargo, el esfuerzo de Indiana, y la novedad absoluta de su escritura respecto al panorama tradicional dominicano, reside en un intento fuertemente político; la intención de su praxis no es simplemente alejarse de los estereotipos de la literatura tradicional, sino dar voz al mundo de los "muertos de Balaguer" -al mundo de toda una generación nacida bajo el yugo del neotrujillismo y por eso condenada, aparentemente, a la afasia y a la inmovilidad (Clavel Carrasquillo, 4). La voz que Rita Indiana concede a esta generación, aunque desesperada y, en ocasiones, eco de sí misma, se contrapone marcadamente al discurso oficial de las instituciones; y es un hecho que va más allá de la contingencia dominicana del Balaguerato. Refiriéndose al contexto estadounidense, Junot Díaz reivindicaba también para su escritura el rescate de un espacio olvidado por las instituciones:

...mis alumnos, ven que hay como dos mundos. Está el mundo oficial, donde trabajarán y hablarán como adultos con adultos. Y en este mundo no se habla de raza, ni de violencia de género [ni de homosexualidad. ...] Y luego está el mundo en el que viven, el mundo real, en el que se enfrentan cara a cara con estas temáticas. Creo que hay enteras comunidades que se están volviendo bilingües, en el sentido de que hablan el discurso real [...] y el discurso oficial (Moyers).

Asistimos entonces a una construcción literaria que es claramente política, claramente de apropiación de la historia: y una vez más, esto pasa a través de la elección del lenguaje que se usa para dar voz a unos personajes que viven cada día el "discurso real". Ni la programática ni la metodología de Rita Indiana y Junot Díaz parecen diferir demasiado en este sentido, dando prueba, por enésima vez, de la fluidez que existe entre las dos orillas de la dominicanidad.

En su novela sucesiva, *Papi*, esta fluidificación de los límites lingüísticos sigue siendo evidente, y más todavía lo es, como en el caso de Díaz, el uso que de este nuevo idioma se hace para enfrentarse a un pasado incómodo. La novela es contada a través de los ojos de una niña de ocho años que espera, mes tras mes, año tras año, la visita de su padre, mafioso dominicano

prototipo del "neomacho global" (Indiana, *Papi* contraportada), como ha subrayado Juan Duchesne Winter, hasta que éste muere en circunstancias poco claras. Como nota Clavel Carrasquillo,

Aquí, el padre imaginado por la narradora infantil no es metrosexual, tecnosexual o über: es el PostPater que creció en los canales enfangados de la mísera villa a la sombra del paternalismo de Balaguer y compañía, pero que logró "superarse". Es el emigré tíguere que está en los cuarenta y tanto, viviendo la vida loca entre los negocios del barrio y en Miami (6).

Es verdad que en *Papi* no hay ninguna referencia explícita al Trujillato (la artista ha declarado aborrecer el hecho de ver su nombre asimilado a "esa vaina" de la novela de la dictadura dominicana – de Maeseneer, *Seis ensayos* 170 ss). Y sin embargo, como ha destacado Rita De Maeseneer, el personaje de Papi es el equivalente del Yunior de Díaz, o sea, un hijo de Trujillo, la efigie misma del Macho Alfa que se perpetra de generación en generación, y que debe ser reconocida, nombrada y exorcizada: es un presente que ha olvidado y que por eso repite fatalmente, encarna, un pasado funesto, con el que antes o después tocará echar cuentas:

90

En cada casa papi me ha preparado una habitación con su cama, su tocador, su mesita de noche y su lamparita a juego, todo en mimbre pintado de blanco y una colcha reversible que de un lado es de Rainbow Brite y del otro es de los Gremlins. Papi tiene tantos gremlins y rainbow brites para mí que ya ni me gustan. Un closet lleno de rainbow brites y gremlins. Papi también me ha comprado botas y crayolas y alphabet stickers, pre testes water colors, flexi foam sheet, pelucas de la Barbie, sweat shirt, halloween decorations, wide angle compact binoculars, rechargeable power spotlights, a junior utility table, jerseys, gloves, leather gloves para el invierno, para cuando vaya a visitarlo, para cuando papi vuelva y me lleve con él (37).

El personaje de Papi, como miles de dominicanos cada año, se mueve entre las dos orillas de la dominicanidad, inconsciente de la revolución que él mismo está viviendo en su piel; es deber del intelectual, de quien se asume el derecho y el deber de hablar a este flujo ininterrumpido, despertar la conciencia de un país que, cegado por el brillo de una sociedad mitificada, todavía no siempre sabe hacerse protagonista de la hibridación en marcha, sino que la padece como una inevitable consecuencia de la colonización global.

Bibliografía

- Datos del Censo de los Estados Unidos de América para el año 2010. <http://www.pewhispanic.org/2012/06/27/hispanics-of-dominican-origin-in-the-united-states-2010/> (09/05/2013).
- Acosta-Belén, Edna. "Beyond Island Boundaries: Ethnicity, Gender, and Cultural Revitalization in Nuyorican Literature". *Callaloo* 15 4 (Autumn 1992): 979-998.
- Barnet, Anna. "Words on a Page: An Interview with Junot Díaz". *The Harvard Advocate*, 13/11/2009 (<http://www.theharvardadvocate.com/content/words-page-interview-junot-diaz> 26/11/2013).
- Barrios, Gregg. "'He is a writer of fiction, He puts on masks for a living'. An interview with Junot Diaz". *LA Review of Books*, 07/10/2012 (<http://lareviewofbooks.org/interview/he-is-a-writer-of-fiction-he-puts-on-masks-for-a-living-an-interview-with-junot-diaz> 26/11/2013).
- Benítez Rojo, Antonio. *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna*. San Juan: Plaza Mayor, 2010.
- Bruce-Novoa, Juan. *Chicano Authors. Inquiry by Interview*. Austin, TX: University of Texas Press, 1980.
- Céspedes, Diógenes, Silvio Torres-Saillant and Junot Díaz. "Fiction Is the Poor Man's Cinema: An Interview with Junot Díaz". *Callaloo* 23 3: 892-907.
- Clavel Carrasquillo, Manuel. "Rita Indiana Hernández. Performera de la decadencia caribeña". *El Nuevo Día*, 28 de marzo de 2004.
- Dabat, Alejandro. "Globalización: Capitalismo informático-Global y nueva configuración espacial del mundo". México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000 (http://www.ugd.edu.ar/materias/desarrollolocal/Procesosdesarrollolocal/docs/DABAT_2000.doc 08/05/2013).
- de Maeseneer, Rita. "¿Cómo (dejar de) narrar el (neo) trujillato?". *Lengua viva: estudios ofrecidos a César Hernández Alonso*. Coord. Antonio Álvarez Tejedor. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2008: 1041-1054.
- _____. *Seis ensayos sobre la narrativa dominicana contemporánea*. Santo Domingo: Publicaciones del Banco Central de la República Dominicana, 2011.
- De Mena, Miguel. "El trujillato y la gran dominicanidad". *Hoy*, 24 octubre 2008 (<http://hoy.com.do/cielo-naranja-el-trujillato-y-la-gran-dominicanidad/> 26/11/2013).
- Di Pietro, Giovanni. *La dominicanidad de Julia Álvarez*. San Juan: Ed. Imago Mundi, 2002.
- Emeterio Rondón, Pura. *Estudios críticos de la literatura dominicana contemporánea*. Santo Domingo: La Trinitaria, 2005.
- Fornérin, Miguel Ángel. *La dominicanidad viajera*. San Juan: Ed. Imago Mundi, 2001.
- Indiana Hernández, Rita. *La estrategia de Chochueca*. San Juan: Ed. Isla Negra, 2003.
- _____. *Papí*. Madrid: Editorial Periférica, 2005.
- Laviera, Tato. *AmeRícan*. Houston: Arte Público Press, 1985.

- Moyers, Bill. "Full Show: Junot Díaz on Rewriting the Story of America", December 28, 2012 (<http://billmoyers.com/episode/full-show-rewriting-the-story-of-america/> 26/11/2013).
- Nien-Ming Ch'ien, Evelyn. *Weird English*. Cambridge: Harvard UP, 2004.
- Rodríguez Juliá, Edgardo. "Poder 'talk' in 'spanglish'". *El Nuevo Día*, 08/07/2012 (<http://www.elnuevodia.com/columna-podertalkenspanglish-1295364.html> 08/05/2013).
- Victoriano, Arturo. "La estrategia de Chochoueca: los cómplices del absurdo". *Cielonaranja* (http://www.cielonaranja.com/hernandez_victoriano.htm 26/11/2013).

El poder de la literatura: reescritura de una Historia oficial. Leonardo Padura y la Nueva Novela Histórica

Amel Zaïdi
Université Paris-Sorbonne
zaidiamel@yahoo.fr

En el presente artículo intentaré desglosar la noción de poder para ver qué tipo de relaciones cultiva con la escritura. Luego de identificar estas relaciones pasaré a un análisis paralelo de las posturas literarias e históricas, que representan dos grados distintos de escritura, para llegar, por fin, a examinar el caso de la Nueva Novela Histórica en la bibliografía de Leonardo Padura y ver de qué modo se la puede considerar como una reescritura del poder.

1. Escritura y poder

El poder, noción que representa la noción clave de nuestra reflexión, se define comúnmente como una facultad de dominar, y es atributo de los cargos políticos más altos. Sin embargo, este estudio se basa en los fundamentos filosóficos de esta noción, y no me referiré al poder político, sino a un concepto mucho más general y amplio.

Los vínculos que relacionan la escritura con el poder se pueden evidenciar gracias a la antropología posmoderna y más precisamente con *La condition postmoderne* de Jean-François Lyotard. En efecto, este *Rapport sur le savoir* examina la relación que existe entre el saber y el poder, cuestionando la autoridad de "los grandes relatos" o "meta-relatos" modernos. Lyotard afirma que: « Savoir et pouvoir sont les deux faces d'une même question. » (Lyotard, *La condition postmoderne* 19)

En tal sentido, la escritura, herramienta de transmisión del saber, resulta ser un espacio directamente vinculado con la noción de poder. Entonces, partiendo de las consideraciones de Lyotard podemos ampliar el campo de aplicación de esta idea, y decir sin temor a equivocarnos que además del relato, toda forma discursiva representa un espacio del poder.

Respecto a esta relación entre el saber y el poder, el filósofo Michel Foucault, antes que Lyotard, consideraba en su ensayo *Il faut défendre la société* que el saber es una de las estrategias de poder y que, en consecuencia, quien produce el saber, de hecho, ejerce un poder. Por lo tanto, la escritura, además de ser un espacio del poder, sería también un instrumento de poder.

Entendemos que ambas acepciones que emanan respectivamente de la antropología y de la filosofía conciben pues el poder como la afirmación de una dominación que se manifiesta y se ejerce mediante el saber que se transmite a través de relatos y discursos. Esto nos lleva a reflexionar, en términos más generales, sobre la literatura y la historia, que son dos ámbitos que se desarrollan por medio del relato. En consecuencia, literatura e historia representan dos fuerzas de poder, dos tipos de escrituras del poder que se valen del mismo instrumento de difusión: el relato.

2. Historia y Literatura

Ahora bien, si el poder sugiere inevitablemente la noción de dominación, también podemos ir más allá de esta deducción y considerar que el poder es un fenómeno que resulta de una lucha entre dos fuerzas. Y, respecto a esta idea, encontramos un apoyo en el terreno de las ciencias políticas y más precisamente en el estudio de Jean Baechler, *Le pouvoir pur*, que se distingue por su acercamiento general al poder. En este ensayo, Baechler insiste en el que el poder, que se expresa fundamentalmente a través de símbolos de desigualdad¹, representa una relación disimétrica entre dos entidades; dicho de otra manera, una manda y la otra obedece. En tal sentido, el poder no es un objeto en sí sino una relación, una tensión entre dos voluntades². Pensar el poder como una tensión nos lleva a analizar y a entender mejor los movimientos dialécticos entre literatura e historia. Estas dos áreas suelen oponerse en cuanto a su objeto principal, puesto que se piensa idealmente y de manera vulgarizada que la historia se ocupa de la realidad y la literatura, de la ficción. Sin embargo, todo resulta mucho más complejo y menos dicotómico. La definición de una frontera entre estos dos ámbitos se ha vuelto, estos últimos años, una preocupación significativa tanto para los escritores como para los historiadores.

A modo de ejemplo, en abril del 2013 en La Sorbona se reunió una mesa redonda para tratar de responder a la pregunta siguiente: "¿Serán los escritores los mejores historiadores de la Primera Guerra Mundial?" Esta pregunta voluntariamente atrevida prepara el terreno para la celebración del centenario del inicio de esta guerra, que tendrá lugar en el 2014. El balance de los estudios sobre este hecho histórico llegó a la conclusión de que esta guerra fue la primera que generó un importante número de relatos de combatientes. Esta profusión de testimonios engendró una verdadera crisis, que sacudió tanto el ámbito literario como el ámbito histórico, puesto que era cada vez más difícil clasificar estos relatos, que muchas veces sirvieron de base historiográfica. Michel Winock, historiador que participaba en este debate dijo al respecto:

Je pense qu'on ne peut pas opposer les historiens aux romanciers et inversement, puisque les romanciers se nourrissent de l'Histoire et les historiens se nourrissent du roman quand il y en a à leur disposition. Je pense que les romanciers sont parfois en avance

1 || Jean Baechler. *Le pouvoir pur*. Paris, Calmann-Levy, 1978, p. 8 : « Aussi bien le pouvoir s'exprime-t-il fondamentalement par les symboles de l'inégalité : > et < »

2 || *Ibid*, p.14 : « Le pouvoir est composé de volonté, d'obéissance, de désobéissance et de sanction. Le pouvoir n'est donc pas une manière d'objet que quelqu'un pourrait détenir mais un rapport entre deux volontés. »

sur les historiens. (Laurentin, *Les écrivains sont-ils les meilleurs historiens de la guerre de 14* ? min. 6, seg. 55)

Michel Winoch rechaza pues la dicotomía y tiende más bien a defender la idea de una relación de interacción. Si las palabras del historiador nos parecen válidas, no podemos negar la presencia de una tensión dialéctica entre literatura e historia. Nos preocupan entonces los términos de esta singular relación, que, por razones obvias, tampoco podría definirse como una dialéctica entre dominación y sumisión tal y como sugieren las ciencias políticas. Podría ser más pertinente hablar de poder y contrapoder. En efecto, el poder representa, por un lado, una referencia oficial de autoridad legítima; en lo que se refiere al contrapoder, este cuestiona esta legitimidad y rechaza la autoridad de un poder oficial negándose a la sumisión. Siguiendo este esquema, la historia representaría por un lado el poder oficial, puesto que es considerada comúnmente como una referencia de autoridad y veracidad; y también porque se puede hablar de "historia oficial", lo que parece ser significativo; por otro lado, la literatura sería un contrapoder.

Si la historia, escritura del poder, siempre ha gozado de una autoridad referencial, también se ha visto cuestionada y revisada. Este fenómeno se nota sobre todo en el caso de la llamada "historia oficial", es decir una historia controlada, elegida, una historia de omisiones. En muchos casos, la literatura ha actuado como un contrapoder, produciendo una reescritura de la "historia oficial" colmando sus omisiones. Por tanto, vemos que la tensión dialéctica entre historia y literatura se puede traducir a través de una dialéctica entre escritura del poder y reescritura del poder.

3. La Nueva Novela Histórica: una forma de relato pos-moderno

Precisamente, la Nueva Novela Histórica es un buen ejemplo de reescritura del poder. Este género híbrido, ha sido analizado y definido por Seymour Menton en su estudio *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. Después de enumerar los seis rasgos característicos³ de la Nueva Novela Histórica, Menton escribe en su ensayo una frase que, en mi opinión, es necesario subrayar: "Además de estos seis rasgos, la NNH se distingue de la novela histórica tradicional por su mayor variedad" (Menton, *La nueva novela histórica* 45). Puede parecer que, con esta frase,

3 || "1. [...] la presentación de algunas ideas filosóficas, difundidas en los cuentos de Borges. [...] las ideas que se destacan son la imposibilidad de conocer la verdad histórica o la realidad; el carácter cíclico de la historia. 2. La distorsión consiente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos. 3. La ficcionalización de personajes históricos [...] 4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación. 5. La intertextualidad. 6. Los conceptos bajtinianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia." (Menton, *La nuevanovelahistórica* 42)

Menton se rinde ante la dificultad que le impone este género, pero este rasgo es seguramente el más significativo. Efectivamente, la Nueva Novela Histórica es un género heterogéneo, plural y, sobre todo, manifiesta las características del relato posmoderno.

Abordar la noción de posmodernismo siempre es arriesgado, ya que muchos la consideran poco convincente y otros la usan para definir cualquier tipo de fenómeno inexplicable. Por mi parte, voy a usar este término con la mayor prudencia, y sin dejar de justificar su aplicación. Me basaré en varios ensayos y artículos que convergen en una misma idea. Primero citaré el artículo de Aron Kibédi Varga, "Le récit postmoderne", en el que el autor observa lo siguiente: "La postmodernité [...] refuse l'Histoire et s'ouvre à un pluralisme vertigineux." (Kibédi Varga, 6). Este pluralismo vertiginoso propio del relato posmoderno concuerda con la mayor variedad de la Nueva Novela Histórica aludida por Menton, lo que aporta una primera explicación a la problemática de las escrituras plurales, vinculándolas directamente con una postura antropológica posmoderna. Lo posmoderno permite entender las conexiones que existen entre las escrituras plurales, la reescritura del poder y la Nueva Novela Histórica. En efecto, además de la dimensión plural del relato posmoderno, Kibédi Varga subraya que la característica más representativa de la literatura posmoderna es la *renarrativisation* del texto. El empleo de este neologismo traduce un esfuerzo de construcción de nuevos relatos. De modo que la reescritura resulta ser una postura posmoderna que no destruye, sino que de-construye cuidadosamente el *pre-texto* para construir nuevos relatos. La *renarrativisation* de Kibédi Varga concuerda con el pensamiento de Lyotard:

La postmodernité n'est pas un âge nouveau, c'est la réécriture de quelques traits revendiqués par la modernité, et d'abord de sa prétention à fonder sa légitimité tout entière par la science et la technique (Lyotard, *Les Cahiers de philosophie* 202).

Es de notar que, según Kibédi Varga, el principio literario posmoderno de *renarrativisation* se produce masivamente con la novela histórica⁴.

Las reflexiones en torno a lo posmoderno, además de aportar una coherencia y una red de conexiones entre las temáticas que nos interesan, nos permiten afirmar que la Nueva Novela Histórica, siendo una forma de relato posmoderno, es un espacio privilegiado de reescritura del poder; es decir, un espacio de *de-construcción* y cuestionamiento de las escrituras modernas que dominaban y constituían el saber. Por consiguiente, la literatura posmoderna es un contrapoder porque genera, al fin al cabo, un contra-saber.

4 || « Cependant, la tentative la plus massive de réécriture postmoderne a lieu, ces derniers temps du côté du roman historique. » (Kibédi Varga, 17)

Las consideraciones teóricas que he ido enumerando y relacionando entre sí se confirman en la Nueva Novela Histórica de Leonardo Padura. En efecto, *La novela de mi vida* (2002) y *El hombre que amaba a los perros* (2011) son dos novelas que se emparentan con este género híbrido. Ambas novelas presentan las mismas construcciones narrativas y los mismos elementos constitutivos que radican básicamente en intercalar tres relatos centrados en personajes y épocas distintos. En el caso de *La novela de mi vida*, aparecen: una autobiografía ficticia del poeta José María Heredia, un relato centrado en su hijo, José de Jesús Heredia, quien hereda las memorias de su padre, y por fin un relato centrado en Fernando Terry, un cubano que regresa a Cuba después de varios años de exilio con fin de buscar el manuscrito perdido de la supuesta novela de Heredia. A través de esta trama que gira en torno a un manuscrito perdido, Padura vuelve a los orígenes de su nación. Apoyándose en una documentación rigurosa, el escritor proyecta dentro del marco de una ficción el recorrido del poeta, quien pagó con un exilio su movilización ferviente por la independencia de la isla. Al crear un paralelismo entre el exilio del primer poeta patriota cubano y el exilio del personaje de Fernando Terry, cubano del siglo XX, Padura adopta una postura sumamente posmoderna puesto que *de-construye* la idea hegeliana del progreso histórico, idea intrínseca de lo moderno, para recrear el ciclo de la historia que se repite.

La segunda novela, *El hombre que amaba a los perros*, también se compone de tres relatos intercalados: uno centrado en el diario ficticio de León Trotsky, otro centrado en la vida de Ramón Mercader, asesino de Trotsky, y el último centrado en Iván, un cubano que va a conocer a Ramón Mercader en una playa de Cuba. La postura posmoderna de esta novela reside en que borra completamente la frontera entre historia y literatura. En efecto, con *El hombre que amaba a los perros*, Padura reescribe las páginas más oscuras de la historia que une la Unión Soviética con la Cuba Revolucionaria. Colmando las omisiones de la historia oficial cubana, Padura produce una reescritura de la historia e incrementa la dimensión histórica de la novela sumándole un número importante de detalles historiográficos desconocidos hasta entonces en Cuba. En una entrevista publicada en 2011, Padura afirma lo siguiente:

A Trotsky, como personaje histórico, me llevó el silencio. En la Cuba de los años 1970, [...] Trotsky no existía, oficialmente hablando. La política estalinista de hacerlo desaparecer también se aplicó en Cuba [...]. Pero la verdad es más amplia que la voluntad de silenciarla. Cuando leí *Rebelión en la granja*, de Orwell (autor que, ni entonces ni ahora ha sido publicado en Cuba) y alguien me dijo que uno de los cerdos, el presunto traidor, estaba inspirado en Trotsky, sentí curiosidad. Luego, con la lectura de *Tres tristes tigres*, de Cabrera

Infante (tampoco publicada en Cuba) la curiosidad se convirtió en necesidad de conocer. (Gallón Salazar, *Entrevista a Leonardo Padura*)

Esta cita condensa y corrobora las ideas de Lyotard y de Foucault en cuanto a los lazos que unen el saber con el poder. Su interés por Trotsky nació con el silencio y germinó con la literatura, es decir con unas escrituras de contra-poder que le revelaban la verdad bajo una forma metafórica y codificada. Después de un largo camino de investigación y de análisis, el autor adquirió un saber que transmite, a su vez, desde una perspectiva literaria de contra-poder.

Tanto *El hombre que amaba a los perros* como *La novela de mi vida*, que se caracterizan por su polifonía, por su complejidad y por la confusión entre historia y literatura, resultan ser reescrituras del saber y, por lo tanto, reescrituras del poder. A la luz de estas reflexiones antropológicas, filosóficas, históricas y literarias, llegamos a la conclusión de que lo plural, característica intrínseca de las escrituras posmodernas, logró domar su propia paradoja creando una unidad compleja, un mosaico en el que cada detalle cuenta y aporta una parte esencial para reconstruir el significado global. En lo que concierne a su carácter plural, destacado por un mosaico de relatos, yo diría que se relaciona con el concepto de la *unitas multiplex* propuesto por el filósofo francés Edgar Morin, quien introdujo esta locución para definir la esencia de la identidad cultural europea, que radica en su diversidad. Siendo Edgar Morin un filósofo interdisciplinario, puede ser significativo aplicar el concepto de *unitas multiplex* a la Nueva Novela Histórica, para fusionar la intuición que tuvo Menton al hablar de una mayor variedad y el pluralismo vertiginoso de Kibédi Varga. En otras palabras, la Nueva Novela Histórica paduriana logra crear una unidad mediante la multiplicidad de relatos y de temporalidades.

Bibliografía

- Baechler, Jean. *Le pouvoir pur*. Paris: Calmann-Levy, 1978.
- Foucault, Michel. « Il faut défendre la société ». *Cours au Collège de France 1975-1976*. Paris: Seuil, 1997.
- Gallón Salazar, Angélica. *Entrevista a Leonardo Padura, "Para sacar del silencio a León Trotsky"*. <http://blogs.elespectador.com/elmagazin/2011/11/18/para-sacar-del-silencio-a-leon-trotsky/> 18/11/2012 (Fecha de consulta: 07/05/13).
- Kibédi Varga, Aron. « Le récit postmoderne ». *Littérature* 77 (1990): 3-22.
- Laurentin, Emmanuel. *Les écrivains sont-ils les meilleurs historiens de la guerre de 14 ?* Table ronde animée par Perrine Kervran. France Culture, 2013, 53 min 18 sec. <http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-forum-france-culture-l-annee-vue-par-l%E2%80%99histoire-55-les-ecrivains-> (Fecha de consulta : 03/05/13).
- Liotard, Jean-François. *La condition postmoderne*. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- _____. « Réécrire la Modernité ». *Les Cahiers de philosophie* 5 (1988): 1-238.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Padura, Leonardo. *La novela de mi vida*. Barcelona: Tusquets, 2002.
- _____. *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets, 2011.

**Ecritures plurielles:
bifurcations entre le
texte et l'image**

Rivera y Neruda, frescos en convergencia

Monique Plâa

LISAA –EA 4120

Université Paris-Est Marne-la-Vallée

keplaaw@wanadoo.fr

En 1950, Pablo Neruda publicó en México una primera edición del *Canto general* adornada con grabados de Siqueiros y Rivera (Neruda, *Canto general* a). Diego Rivera trabajó una combinación de motivos precolombinos que tienen algún parecido con el primer panel de su *Historia de México* pero sin que aparezca lo que en este panel funda la dialéctica del fresco pintado en el Palacio Nacional. Cuando, en 1957, la Universidad Autónoma de México para iniciar una colección dedicada al arte reproduce el fresco de la *Historia de México* de manera incompleta, Diego Rivera protesta: su fresco es un conjunto que no se puede entender si faltan partes de él, nada se podría comprender, precisaba Rivera, si no se respetaba "el desarrollo plástico dialéctico de la forma, el contenido y el movimiento de la composición" (Tibol, 35)¹, o sea si el espectador no podía contemplar la totalidad de los paneles. El *Canto general*, como el fresco de Rivera articula cada parte con el conjunto formado por las demás.

Al proponer un grabado con tan sólo una combinación de motivos precolombinos, Diego Rivera por inadvertencia pasaba por alto lo esencial del *Canto general*: su composición, la dialéctica que articula un canto con otro y cada canto con la totalidad de la obra. Por una extraña casualidad, con su grabado, Diego Rivera hacía con la obra de Neruda lo que poco después le disgustaría que hicieran con la suya.

De hecho, ambos artistas —Pablo Neruda en los quince Cantos del *Canto general* y Diego Rivera en los siete paneles de *La historia de México*— compartían la misma aspiración a leer la historia en su totalidad y a partir del pueblo, a partir de la idea que ambos, después de múltiples experiencias y compromisos políticos, tenían de lo que debía ser el presente y el futuro del pueblo. Cuando Diego Rivera inicia la pintura del fresco del Palacio Nacional en 1929 y cuando Pablo Neruda, en 1938, inicia la escritura del fresco que vendrá a ser el *Canto general*, ambos se lanzan a una obra compleja que evolucionará con el paso del tiempo y será para los dos el punto álgido de su compromiso artístico y político.

Analizar los puntos de convergencia entre ambos frescos requeriría un estudio largo y complejo de estas obras, en la presentación que sigue nos limitaremos a interrogar algunas modalidades del compromiso político que estos frescos manifiestan:

1 || "En la reproducción de mi fresco de la escalera central del Palacio Nacional que [...] debía haberse hecho en desplegado, respetando el desarrollo plástico dialéctico de la forma, contenido y movimiento de la composición, no sólo no se ha hecho así [...] pero esta obra de la escalera de Palacio, sin que tenga yo la culpa de ello, es el único intento, en toda la historia del arte, para representar en un solo lienzo continuo de pared la historia de todo un pueblo, desde su pasado remoto hasta su futuro predecible. Y este hecho cualquiera que sea el criterio con que se juzgue debe ser respetado, especialmente si este criterio es universitario, es decir, ética y estéticamente, plenamente responsable." (Citado por Tibol, 35).

primero, consideraremos la forma de plantear la cuestión de la historia en la *Historia de México* y en el *Canto general*, luego, interrogaremos las estrategias de las que se valen tanto Rivera como Neruda para figurar la epopeya del pueblo y, para terminar, nos preguntaremos cómo ambos artistas se comprometieron con el compromiso mismo de su obra.

El *Canto general* consta de 15 cantos. Sólo el tercero, "Los conquistadores", y el cuarto, "Los Libertadores" remiten a etapas históricas inmediatamente identificables. En el primer Canto, "La lámpara en la tierra", donde el dios creador del Génesis queda sustituido por el hombre creador en una tierra sin pecado, la primera sangre vertida coincide con la llegada de la Historia o sea con la llegada de los españoles. El quinto Canto se llama "La arena traicionada". Estos tres cantos, "Los conquistadores", "Los Libertadores" y "La arena traicionada" constituyen el esquema fundador de la representación de la historia en el *Canto general*. Las fechas que acompañan los poemas de "Los conquistadores" van de 1493 hasta 1544 y las fechas de "Los Libertadores" corren de 1520 a 1949. En cuanto a "La arena traicionada" se remonta a principios del XIX y termina también en 1949 con González Videla, el "traidor de Chile". El esquema es el siguiente: primero viene la Conquista, luego la Liberación y finalmente la "Traición" de la Liberación. Aunque las fechas de la Liberación y de la Traición coinciden en gran parte y dan la idea de una historia dual y ambivalente, al colocar en la composición de la obra el Canto "La arena traicionada" después de la "Los libertadores", Pablo Neruda sitúa al lector en una historia presente, la contemporaneidad de los años de González Videla, y en una historia violenta: son los años de las horribles "tinieblas" que, justamente, repiten los años negros de "Los conquistadores".

Si la escritura es tiempo, para el ojo que abarca simultáneamente todas las partes de un cuadro, la pintura es espacio. Los muralistas, precisamente porque a menudo en sus obras les interesaba la figuración de la historia que es tiempo, procuraron encontrar en el espacio la dinámica que permitía construir visualmente la temporalidad. En la parte baja del cuarto panel, que es la parte más inmediatamente visible para el visitante que llega al pie de la escalera, Diego Ribera pinta la escena del combate que opone Cortés a los aztecas. Para Rivera, como para Pablo Neruda, la historia empieza con la Conquista. Mientras la mirada del espectador va subiendo, la escena de la Conquista también va subiendo por el cuadro, invade la parte inferior del cuarto panel para ocupar la parte inferior de todos los paneles centrales. Y así resulta que la figuración de la Conquista militar y su complemento, la dominación económica del vencido por el vencedor, conforman la imagen fundadora de la historia en el mural.

En el *Canto general*, contrariamente a la organización tradicionalmente lineal de la historia oficial, todos los tiempos vienen a dar al presente: "La arena traicionada" duplica la Conquista e instala el pasado en el presente. En el fresco de Diego Rivera pasa algo muy parecido. Rivera ofrece una lectura que combina verticalidad con horizontalidad y crea la sensación de un tiempo que patina. Por ejemplo, arriba del panel central figura la Revolución pero en el panel siguiente está el Porfiriato y a continuación viene el Segundo Imperio: el tiempo retrocede. Y al fin y al cabo todo viene a dar a los desastrosos años 30 del séptimo panel que repiten lo que sucedió con la llegada de los Conquistadores. Tanto en el *Canto general* como en el fresco de Diego Rivera, el capitalismo contemporáneo, inseparable en una y otra obra del imperialismo norteamericano, ocupa el lugar que ocupaban los Conquistadores: los capitalistas son los nuevos conquistadores escribe Neruda² y, en el séptimo panel, es lo que pinta Rivera.

La aparente paradoja consiste para Rivera y Neruda en basarse en un presente ampliamente figurado como "traicionado" y derrotado para construir la épica del pueblo. En el poema preliminar a "La arena traicionada", o sea en el momento en que la dialéctica derrota / triunfo (Conquistadores / Libertadores) regresa al punto de partida, Pablo Neruda justifica esta vuelta atrás a la derrota. No es para insistir en el dolor, "esos dolores que quisiera apartar" (*Canto general* b 293), escribe Neruda, no es para complacerse en el sufrimiento, "no es para llenarnos el corazón de agua salada / sino para caminar conociendo, para tocar, la rectitud [...], / para que la severidad sea una condición de la alegría, / para que así seamos invencibles" (*ídem*). Considerando que para ambos artistas, en sus respectivos frescos, la manifestación del dolor de la derrota y la traición vienen a ser un imprescindible y estructurante punto de partida para elaborar la visión épica y comprometida del hombre habrá que preguntarse: ¿en qué consistirá superar el dolor y cómo se sale del esquema conquista-derrota / liberación / nueva conquista-derrota?

En ambos frescos, el centro organizador de la representación lo ocupa la figuración de un injustificable dolor y de una flagrante injusticia. Diego Rivera pinta los siniestros años 30 para hacerlos insoportables. Lo que vemos es lo que debería cambiar: campesinos y obreros no tendrían que seguir viviendo doblados, no tendrían que perder la vida en defensa de sus derechos; curas, burgueses, militares, políticos e intelectuales no tendrían que coaligarse para servir al dueño capitalista y su máquina de hacer dinero en

2 || "No vengáis entonces a pescar a Tocopilla / porque el pez espada conocerá vuestros despojos / y el oscuro minero desde la Araucanía / buscará las antiguas flechas crueles / que esperan enterradas nuevos conquistadores." (*Canto general* b 458).

detrimiento de los "maltrechos"; "maltrechos" a quienes, de ser necesario, mandarían a la guerra en nombre de sus intereses como lo pinta Diego Rivera en la parte superior derecha del séptimo panel y como lo clama Pablo Neruda en el Canto "Que despierte el leñador" pero también en miles de versos más. Pablo Neruda hace del presidente González Videla la figura del traidor y le dedica en el Canto XIII, "Coral de año nuevo para la patria en tinieblas", un poema llamado "No hay perdón" donde oímos las palabras que, junto a González Videla entonces candidato a presidente, el poeta dirigía "a la boca / de la mina" (*Canto general* b 543), a sus pobres "hermanos" (*ídem*)³:

"No guardaréis los hilos de la ropa harapienta,
no tendréis este día sin pan, seréis tratados
como si fuerais hijos de la patria". "Ahora
vamos a repartir la belleza, y los ojos
de las mujeres no llorarán por sus hijos" (*ídem*).

El pan, el vino, el libro, la paz para el hijo maltrecho de la patria traicionada parecen, de un poema a otro, ser lo esencial del programa.

Diego Rivera termina el recorrido del pueblo con el simbólico trío de campesino, obrero y soldado cogidos de la mano delante de Marx y del programático cartel de Marx que reza "TODA LA HISTORIA DE LA SOCIEDAD HUMANA HASTA EL DÍA ES UNA HISTORIA DE LUCHA DE CLASES. ...Para nosotros no se trata precisamente de transformar la sociedad privada, sino de abolirla; no se trata de esfumar las diferencias de clases, sino de la destrucción de estas; NO SE TRATA DE REFORMAR LA SOCIEDAD ACTUAL SINO DE FORMAR UNA NUEVA", y rematando la proclama viene el nombre Carlos Marx en letras muy grandes. Pero Carlos Marx no se conforma con sostener esta como tabla de la nueva ley: con el dedo apunta hacia la izquierda del espectador. Ahora bien, a la izquierda, de una forma que recuerda la pintura religiosa, ha sido pintada la "visión" del mundo por venir, una "visión" que merece ser considerada detenidamente.

La parte superior del séptimo panel es una variación del fresco "El hombre en el cruce de los caminos" pintado en su primera versión en los Estados-Unidos. En este fresco, Diego Rivera pintó, a la izquierda, la perspectiva capitalista, a la derecha, la perspectiva comunista. Como en el fresco de 1934, en la parte superior del séptimo panel, el capitalismo es inseparable de la representación de una guerra mundial por venir que, en el caso del fresco del Palacio Nacional, incluye a México. En cuanto a la perspectiva

3 || En 1945, hizo campaña al lado de González Videla cuyas reorientaciones y renunciamentos después de asumir el poder fueron causa del enfrentamiento del gobierno con Neruda y de su estatuto de *Fugitivo* a partir del momento en que González Videla declaró ilegal el partido comunista.

comunista, que difiere bastante de la de 1934, se centra en un espacio en gran parte urbano y económicamente desarrollado. Este espacio ofrece una imagen organizada, casi geométrica, de colores suaves y armonizados. Pero contrariamente al mural de 1934 ya no hay figuras humanas. En cambio, abundan los letreros que contienen un "para" lleno de perspectivas por realizarse: "Para impuesto progresivo", "Comité para la multiplicación de las fábricas nacionales", "Comisariado para la educación pública" y un largo etc. Además, por todas partes, Rivera pintó banderas rojas desplegadas al ritmo de la marcha firme y determinada de quienes se manifiestan: "Todo el poder al proletariado!!", "Toda la tierra a los campesinos!!", "Abolición de la propiedad privada!!". Los dobles signos de admiración resaltan el carácter reivindicativo de las banderolas. Para colmo, en un muro pintado en el primer término de la "visión" del socialismo, leemos: "El que no trabaja, que no coma". Diez años antes, en el fresco de la Secretaría de Educación Pública, Rivera había pintado, en la cinta que corría por encima de los paneles: "El que quiera comer, que trabaje". ¿Qué conclusiones se pueden sacar de esta sorprendente "visión" final? Por una parte parece que el mundo comunista tiene un encanto algo mitigado, como apagado, y por otra parte, y esto resulta todavía más relevante, la "visión" que remata el ángulo del séptimo panel y por lo tanto la totalidad del fresco, da a entender que cuando ocurra el advenimiento del mundo comunista, la lucha no terminará como hubiéramos podido imaginar sino que continuará. La lucha nunca será final.

Tampoco Neruda, incluso cuando más cerca está de cantar las realizaciones soviéticas, y eso sucede muy pocas veces, logra dibujar una perspectiva mínimamente realista. En el tercer poema del canto "Que despierte el leñador", a propósito de la potencia económica promovida por Molotov y Varoshilov, Pablo Neruda escribe:

Ellos hicieron rey al carpintero.
Por esa aguja no entrará un camello.
Lavaron las aldeas.
Repartieron la tierra.
Elevaron al siervo.
Borraron al mendigo.
Aniquilaron a los crueles.
Hicieron luz en la espaciosa noche (*Canto general* b 455).

Estos versos, mucho más que al *Capital* remiten a los Evangelios⁴. La voz del poeta, muy dolido por la traición de Videla que le impidió aliviar la vida cruel que se les imponía a los pobres de Chile, se aleja de la objetividad del discurso económico-social para

4 || "[...] es más fácil que un camello pase por el ojo de una aguja, que el que un rico entre en el reino de Dios" (Mateo 19:24).

acercarse a la pasión arrebatada de los textos sagrados y no pocas veces se oye la ira de dios el día del Juicio Final:

Mil noches caerán con sus alas oscuras,
Sin destruir el día que esperan estos muertos
El día que esperamos a lo largo del mundo
Tantos hombres, el día final del sufrimiento.

Un día de justicia conquistada en la lucha,
Y vosotros, hermanos caídos, en silencio,
Estaréis con nosotros, en ese vasto día
De la lucha final, en ese día inmenso (*Canto general* b 352).

La finalidad de la lucha parece confundirse en el fresco de Rivera con la imagen de una lucha permanente y en el de Neruda con la imagen de una luz muy por encima de las tinieblas pero también muy por encima de cualquier materialismo dialéctico. En ambos frescos, la presencia de los fines parece importar menos que cierta visión del hombre como actor de la historia. De esta visión del hombre como actor de la historia, señalaremos a continuación tres elementos claves: primero, nos detendremos en la elaboración de la patria como centro de gravedad de la concepción del pueblo en ambas obras; luego, evocaremos la construcción de signos épicos adaptados a la idea de patria; y por fin mencionaremos el compromiso de los artistas con esos signos por ellos creados.

Aunque Rivera y Neruda fueron desde un principio artistas cosmopolitas y viajeros que eligieron cuando ya eran reconocidos y celebrados reorientar la forma y los temas de su obra, los dos, y en particular Diego Rivera, fueron tachados de nacionalistas. Diego Rivera, en el séptimo panel, caricatura a un orador cuyo dedo apunta una escarapela con los colores de México. En medio de la escarapela está la suástica pintada junto al famoso: "Por mi patria hablará el espíritu", y muy cerca vemos otra suástica pero ahora colocada junto al haz de flechas de los fascistas y al dólar, emblema de la economía norteamericana, de modo que el Socialismo Nacional Mexicano de la escarapela deriva visual y semánticamente hacia el nacional socialismo europeo que, en los años treinta, además de celebrar la nación propia contra todas las demás está a punto de optar por la guerra de agresión, como Rivera lo figura en la parte superior del séptimo panel. A este signo de un nacionalismo bélico y destructor se oponen, en el centro del cuarto panel, la figuración del águila, el nopal, el signo del agua quemada y el corazón sangrante que anclan la nación a la representación de un pueblo agredido y obligado a defenderse. Tal y como lo figura Diego Rivera, el nacionalismo de la suástica es el de las élites belicistas y va dirigido en contra del pueblo y el nacionalismo del águila y la serpiente es al contrario un símbolo de alianza para un pueblo agredido. A esta fusión de la lucha del

pueblo con la nación, Pablo Neruda añadió una geografía y le dio el nombre de "Patria". En la obra de Pablo Neruda, la palabra "Patria" es inseparable de la geología y de los hombres enterrados en las capas de la tierra como los muertos de Macchu Picchu, o de los hombres que viven en la tierra como los emblemáticos mineros por quienes canta Neruda. La noción de patria es un centro de gravedad colocado por Pablo Neruda y Diego Rivera ahí donde está la anónima muchedumbre de los maltratados en quienes (como decía Víctor Hugo) nadie se fija ni siquiera los poetas.

Neruda, en el *Canto general*, y Rivera, en la *Historia de México*, hacen pasar su arte por este centro de gravedad. En el Canto titulado "Yo soy", Pablo Neruda escribe:

No escribo para que otros libros me aprisionen
ni para encarnizados aprendices de lirio,
sino para sencillos habitantes que piden
agua y luna, elementos del orden inmutable,
escuelas, pan y vino, guitarras y herramientas.

Escribo para el pueblo, aunque no pueda
leer mi poesía con sus ojos rurales (*Canto general* b 621).

110

Cambiando "escribo" por "pinto", "libros" por "cuadros", Rivera hubiera podido declarar: "Pinto para el pueblo, aunque no pueda ver mi pintura con sus ojos rurales" y protestar así contra el reproche⁵ que se le hizo tan a menudo de pintar en muros que veían sobre todo los ministros y sus secretarios.

Según Pablo Neruda, la poesía impura es una invitación, un acto de inclusión y de amor, es escribir "sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada", sólo vale "la entrada en la profundidad de las cosas en un acto de arrebatado amor" ("Sobre una poesía" 5). Y el caso es que "Amor América", el título del primer poema del primer Canto, podría serlo del *Canto general* y también de *La historia de México*. En nombre de ese amor —el otro nombre de la solidaridad con la patria-pueblo— ambos artistas buscaron formas expresivas adecuadas.

En el *Canto general*, la dinámica épica plasma en un leitmotiv que, constantemente repetido, pasa de imagen a símbolo, de símbolo a metáfora, de metáfora a constelación metafórica antes de convertirse en mito exclusivo de la obra. Se trata del árbol:

Aquí viene el árbol, el árbol
de la tormenta, el árbol del pueblo.
De la tierra suben sus héroes
como las hojas por la savia,
y el viento estrella los follajes
de muchedumbre rumorosa,

5 || Octavio Paz, entre otros, le reprochó tanto su nacionalismo como su socialismo incoherente (Paz, "Los muralistas" 183-227).

hasta que cae la semilla
del pan otra vez a la tierra (*Canto general* b 185)

escribe Pablo Neruda en la primera estrofa del primer poema del Canto a "Los libertadores"; la última estrofa se dirige directamente al pueblo para que se haga cargo del árbol, o sea para que cumpla su papel de actor de la historia:

Defiende el fin de sus corolas,
comparte las noches hostiles,
vigila el ciclo de la aurora,
respira la altura estrellada,
sosteniendo el árbol, el árbol
que crece en medio de la tierra (*Canto general* b 187).

Las variaciones sobre el ciclo del árbol, la gota que alimenta las raíces que alimentarán las hojas, las derrotas que alimentan el futuro que alimentará las próximas victorias, se declinan a lo largo de los Cantos; se aplican a los Libertadores de ayer, de hoy y del futuro, a los mineros del norte de Chile, a todos los pueblos y al pueblo chileno en particular.

Diego Rivera encontró un signo equivalente a la metáfora del árbol, un glifo que imprime una determinación orientada hacia el futuro más allá de todas las derrotas: es el puño levantado o cerrado y siempre apuntando hacia la izquierda del espectador, hacia el tiempo por venir según la organización del fresco. En el panel uno, el primer puño es el puño cerrado y graciosamente anacrónico del indio víctima de la fuerza militar-teocrática de los aztecas: su puño apunta ya hacia la izquierda. Luego, el puño aparece con muchas variantes: es el puño de Cuauhtémoc que sostiene la honda, el puño del anónimo que levanta el corazón sangrante, el de Martín Cortés, de Miguel Hidalgo. Es también el puño del obrero que, arriba del cuarto panel, con un ademán ya emblemático de la dinámica revolucionaria contemporánea, apunta hacia el séptimo panel donde su doble, un obrero agrandado, procura con la mano izquierda orientar al pueblo para que no tome el camino que lleva al capitalismo. Al unísono con otros hombres, el obrero agrandado levanta el puño hacia un Marx todavía más agrandado que a su vez apunta hacia la izquierda donde ha sido figurada la "visión" del futuro.

El signo es simple pero también complejo. En la primera figuración del puño levantado, en el primer panel, descubrimos que el enfrentamiento explotador / explotado existió antes de la Conquista, la agresión del desprotegido por el predador ya se daba en tiempos del imperio azteca, y en su última figuración, la del séptimo panel, como ya señalamos anteriormente, descubrimos que el mundo por venir seguirá siendo un mundo de lucha. Diego Rivera, en un primer boceto realizado en 1927, había dibujado

arriba del panel central una figura femenina, quizás Deméter, que tomaba en sus brazos para protegerlos al obrero y al campesino. Rivera finalmente optó por una versión de la Historia mucho más intranquila pero también mucho más adecuada para fomentar el espíritu crítico y la lucidez. Diego Rivera manifiesta su amor solidario primero al dejar de lado las trampas de la simplificación excesiva de la fe dogmática: no ofrece la imagen del triunfo de un dogma sino el espectáculo de una lucha necesaria asumida por quienes han de defender su vida. Hay, en el cuadro, la idea de un pueblo que merece ser tratado con respeto. La segunda manifestación de amor solidario en la que nos detendremos completa la anterior: si bien Rivera pinta la inaceptable e injustificada violencia de unos contra otros no renuncia ni a la alegre dulzura de sus colores, ni a la curva sensual de sus figuras, ni a la figuración graciosa de tantos seres amontonados que dan la sensación de una humanidad algo infantil y entrañablemente querida. Esta perseverancia firma un pacto de fidelidad del artista a sí mismo por una parte y, por otra, a quienes pinta y dirige su arte.

Pablo Neruda tampoco renunció a nada para cantar la épica del pueblo. No renunció ni a su "yo", ni a la fuerza centrípeta de su "yo" que combina con la del pueblo en una sola y misma imagen, la del árbol. En efecto la imagen del árbol nace en el segundo Canto, en "Alturas de Macchu Picchu", un canto que funda el recorrido físico y metafísico del poeta que desde el lugar más alto baja hasta los muertos, sella con ellos lo que en adelante será un pacto no sólo con los muertos sino también con los vivos. Antes de ser la expresión de la dinámica del pueblo, el árbol funda la alianza solidaria del "yo" con los hombres y básicamente del poeta consigo mismo y con su propia poesía. Tampoco Neruda renunció a la fuerza centrífuga de su "yo"; esa fuerza que le lleva a cantar la inmensidad de lo inhabitado y a dedicar un canto, el Canto XIV, al esplendor del gran océano que es tiempo sin historia: "verde víscera / de la totalidad abrazadora" (*Canto general* b 549). En el último poema de "El gran océano", la voz del poeta implora la Noche marina para que acompañe la reintegración del "yo" al tiempo de la historia, al espacio de la ciudad, ahí donde están los hombres y su miseria. La omnipresencia de la voz del "yo", su recorrido, su melancolía, sus amplias vibraciones por un mundo a-histórico son inseparables de la escritura que da forma y contenido a la épica del pueblo.

Rivera y Neruda leyeron la totalidad de la historia a partir de un mismo esquema: derrota, liberación, nueva derrota. La nueva derrota coincide con un dramático presente que es el centro de ambos frescos —los años 30 para Rivera y los últimos años de los 40 para Neruda—. El doloroso presente, traicionado y derrotado, se convertirá en ambos frescos en el punto de partida de la épica del pueblo: pero la intolerable figuración del presente no sirve tanto

para estructurar una visión materialista de la historia —ambos frescos se mantienen a distancia del dogma comunista y para Rivera la lucha nunca será final— como para asociar al hombre desprotegido a las promesas milenarias del pan, del vino y del libro —para Neruda incluso habrá Juicio Final—. En ambos frescos, más que las ideas y los dogmas, importa el amor que Rivera y Neruda manifiestan en la construcción del hombre frágil y desprotegido que uno y otro quieren convertir en actor de la historia menos por cuestiones teóricas que en nombre de un enfoque humanista del destino del ser humano. Ambos radicaron al hombre del pueblo en una tierra y una patria ajena al patriotismo bélico de principios y mediados del siglo XX que ambos denunciaron. Para este hombre del pueblo y para construir su épica, ambos encontraron signos dinámicos simples y eficaces: el árbol del *Canto general* cumple, con otro lenguaje, la función del puño levantado en la *Historia de México*. Para ambos, la búsqueda de un lenguaje sencillo no fue una renuncia sino una complicada exigencia y una prueba de respeto por aquellos con quienes se solidarizaban mediante su obra. Quizás la mejor prueba de respeto solidario con el pueblo la podamos encontrar en el hecho de que ni uno ni otro renegaron nunca de la fidelidad a su obra, de la fidelidad a sí mismos: así como Diego Rivera siguió siendo fiel a “esa línea infinitamente ondulante” (Neruda, *Confieso que he vivido* 219) que exigía colores dulces y combinaciones sensuales, Pablo Neruda no descartó el “yo” solitario —el de la primera etapa de su poesía hasta la Tercera Residencia—, en adelante inseparable del “yo” solidario: lo integró en el *Canto general*.

Más allá del compromiso político y de la ideología, incluso cuando Pablo Neruda y Rivera acudieron al primero y a la segunda, *El Canto general* y la *Historia de México* arraigan hondamente en la tradición humanista que se empeña en buscar la luz sin sacrificar al hombre, “su anchura, su abundancia y su desborde” (Neruda, *Confieso que he vivido* 362) y se niega a sacrificar la vida en nombre de los preceptos: “La revolución es la vida y los preceptos buscan su propio ataúd” proclama Neruda en sus Confesiones (*Confieso que he vivido* 273)⁶.

Esta dimensión hondamente humanista explica posiblemente que varios decenios más tarde *La historia de México* y el *Canto general* no hayan perdido ni su fuerza ni su modernidad y puedan ser integradas orgánicamente a otras obras radicalmente distintas. Así leemos, en *Terra Nostra* de Fuentes, que ante las múltiples pantallas de su hermano, el Presidente de la República mexicana, un rebelde ve:

6 || Además, a propósito de Paul Eluard, Pablo Neruda escribía en *Confieso que he vivido*: “[...] llegó naturalmente a las filas del partido comunista. Para Eluard, ser comunista era confirmar con su poesía y su vida los valores de la humanidad y del humanismo” (*Confieso que he vivido* 382).

[...] las imágenes de una lucha tenaz, a pesar de todas las derrotas, en contra de todas las fatalidades. Pobre pueblo tuyo: no necesitaste moverte del lugar donde estabas para escenificar en esas parpadeantes pantallas detrás de las gruesas cortinas del despacho, afuera, en la inmensa plaza de piedra quebrada, asentada sobre el fango de la laguna muerta, todos los combates contra todas las victorias de los fuertes, contra todos los destinos impuestos a México en nombre de todas las fatalidades históricas, geográficas y anímicas (867).

El hermano rebelde mata al hermano Presidente y al bajar las escaleras del Palacio Nacional constata que los murales de Rivera han sido tapados: "se dio como excusa una pronta restauración" (*ídem*). En las largas páginas que el rebelde de *Terra Nostra* dedica a la historia de México, Carlos Fuentes reescribe el mural de la *Historia de México* y prolonga el *Canto general*.

Bibliografía

- Fuentes, Carlos. *Terra Nostra II*. Madrid: Espasa Calpe, Austral, 1975.
- Neruda, Pablo. "Sobre una poesía sin purezas". *Caballo verde para la poesía* 1 (oct. 1935): 5. [Edición facsímil: Glashütten im Taunus: Detlev Auvermann; Nendeln (Liechtenstein): Kraus reprint, 1974].
- _____. a. *Canto general*. México: Ediciones Océano, 1950.
- _____. b. *Canto general*. Madrid: Cátedra, 1998.
- _____. *Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Paz, Octavio. "Los muralistas a primera vista". "Re/visiones: la pintura mural". *Obras completas. Privilegios a la vista II*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Tibol, Raquel. "Palacio nacional en el torrente muralista riveriano". *Los murales del Palacio Nacional: Diego Rivera*. México, D.F.: Américo Arte; México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997.

Écfrasis, analogía, erotismo: *Elogio de la madrastra* de Mario Vargas Llosa

Juan M. Berdeja Acevedo
El Colegio de México
jberdeja@colmex.mx

¿Qué sería de nosotros sin el lenguaje?
Nos hizo ser lo que somos.
Sólo él revela, en el límite,
el momento soberano en que ya no rige.
Al final, el que habla confiesa su impotencia.

Georges Bataille, *El Erotismo*

En el presente estudio sobre *Elogio de la madrastra*¹ (1988) de Mario Vargas Llosa (Perú, 1936), me interesa analizar la comunión entre pintura y narrativa que lleva al lector a entender las seis pinturas incluidas en la novela y los quince segmentos narrativos como un todo². Me enfocaré únicamente en los casos que considero más iluminadores con respecto a la écfrasis y la analogía en el corpus de análisis.

Definamos el erotismo según Georges Bataille:

El erotismo es uno de los aspectos de la vida interior del hombre. En este punto solemos engañarnos, porque continuamente el hombre busca fuera un objeto del deseo. Ahora bien, ese objeto responde a

1 || En adelante se le denomina a la novela '*Elogio*'. Cuando se cite esta obra, sólo se proporciona el número de página entre paréntesis.

2 || No tengo la pretensión de analizar todos y cada uno de los casos en que aparece la écfrasis en mi corpus de análisis. Una revisión exhaustiva del discurso ecfrástico en cada caso rebasaría por mucho la extensión de un trabajo como el que aquí pongo a disposición del lector. Me cifraré únicamente en dos casos porque, después de una rigurosa revisión de todos los posibles segmentos en que aparece la écfrasis en *Elogio*, creo que el del capítulo cinco ("Diana después de su baño") y el del capítulo doce ("Laberinto de amor") son una cala ejemplar de lo que me parece más importante con respecto a la relación interartística; arista más importante para mi ensayo. A lo largo de mi texto, empero, utilizo los otros casos como ejemplos liminares. Asimismo, hay que decir que *Elogio de la madrastra* (1988) no es el único texto de Mario Vargas Llosa donde se relacionan íntimamente el gesto pictórico y el narrativo, en la continuación a esta novela erótica once años después, *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), ese personaje (marido de Lucrecia y padre de Alfonso que también participa en *Elogio* con un par de écfrasis eróticas) anota reflexiones e interpretaciones sobre la obra de Egon Schiele; son en total diez casos de écfrasis. En el tenor que me interesa señalar, en *Los cuadernos* la narración se contagia del material pictórico y se eterniza el instante; la acción se detiene, se hace estática: Lucrecia y su servidumbre se quedan inmóviles al intentar saciar los deseos de Foncín, quien les exige que imiten las diferentes obras del pintor austriaco. La analogía pintura-realidad diegética en esa segunda novela erótica del peruano es un aspecto interesante que quizá desarrolle en trabajos posteriores. Un análisis riguroso de la continuación de *Elogio* con respecto a la interacción literatura-pintura se encuentra en "Egon Schiele y *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vargas Llosa: iconotextualidad e intermedialidad" de Guadalupe Martí-Peña. Asimismo, se debe tener en cuenta que Mario Vargas Llosa es un crítico de arte, lo demuestran muchos de sus artículos para *El país* y su libro *La civilización del espectáculo* (Alfaguara, 2012); el autor posee amplios conocimientos sobre la relación pintura-literatura y guarda relaciones muy cercanas con pintores y escultores (tal es el caso de Fernando de Szyszlo, que se revisa en páginas posteriores).

la interioridad del deseo. La elección de un objeto depende siempre de los gustos personales del sujeto. (Bataille, *El erotismo*, 33).

Con respecto a la écfrasis en *Elogio*, recuérdese que ésta comienza por elecciones en apariencia arbitrarias por parte de los personajes; ocurre que en esas elecciones se cifra su pretendida interioridad o, al menos, la interioridad con la que el escritor peruano configuró a sus personajes; la écfrasis misma es una importante herramienta de configuración.

Vargas Llosa siempre ha sido partidario de las ideas de Georges Bataille; lo demuestra el prólogo que escribió para *Historia del ojo* en la edición de Tusquets en 1978: "El placer glaciario"³, donde el autor de *Pantaleón y las visitadoras* explica que el erotismo es el resultado de la conjunción entre la obsesión y el secreto develado⁴. En *Elogio*, el erotismo alcanza el estatus de modelo epistemológico, de herramienta heurística y de medio primordial de exégesis y, veremos, es el elemento de conexión entre pintura y narrativa. Por eso el autor denomina a su obra "novela erótica".

Dentro de la diégesis, es el deseo sexual (parte intrínseca del erotismo que requiere del secreto) lo que mueve al niño Alfonso a buscar encuentros con su madrastra Lucrecia y lo que provoca que ella corresponda; es lo que lleva a don Rigoberto a los juegos amorosos con su esposa (Lucrecia) y lo que detona los rasgos edípicos de la novela conflicto al hijo con su padre. Tan es así que las descripciones del infante protagonista siempre determinan y establecen analogías por medio de la pintura de contenido sexual:

3 || Bataille publicó *Histoire de l'oeil* en 1928 (bajo el seudónimo: Lord Auch), en una edición de únicamente ciento treinta y cuatro ejemplares, ilustrada con litografías del surrealista André Masson. En 1940 se editó una versión revisada de la novela, con grabados de Hans Bellmer. Luego de su tercera publicación (1941), en 1967 (después de la muerte del filósofo francés), aparece la edición en la que ya se adjudica dicha obra a Bataille, con lo que la editorial de Jean-Jacques Pauvert publicó la edición póstuma que contiene un facsímil del "Plan de continuación" de la novela. Estas versiones se encuentran como apéndice al volumen de las *Obras completas* que Gallimard editó (con una introducción de Michel Foucault) en 1970. Para 1977 Ruedo Ibérico (París) llevó a cabo la traducción al español. Así se llega a la edición mencionada de Tusquets que se acompaña del ensayo de Vargas Llosa titulado "El placer glaciario". Nótese, asimismo, que Bataille ya propone la relación imagen-discurso escrito: lo visual es inmediato y fija una idea en su receptor, en este sentido es entendible que lo erótico se exprese más eficazmente en lo visual que en lo discursivo.

4 || El secreto es parte fundamental del erotismo en *Elogio*, baste la siguiente cita como ejemplo: "*Aunque nunca admitiría en voz alta semejante cosa, menos delante de su marido, cuando se hallaba a solas*, como ahora, doña Lucrecia se preguntaba si el niño no estaba efectivamente descubriendo el deseo, la poesía naciente del cuerpo, valiéndose de ella como estímulo [...] el niño tenía una mirada tan franca, tan dulce, que a doña Lucrecia le parecía imposible que la cabecita rubicunda de aquel primor que posaba de pastorcillo en los nacimientos del Colegio Santamaría pudiera albergar pensamientos sucios, escabrosos." (53; el énfasis es mío).

No es mi amante. ¿Cómo podría serlo a su edad? ¿Qué era entonces? Su amorillo, se dijo. Su *spintria*. Era el niño que los pintores renacentistas añadían a las escenas de alcoba para que, en contraste con esa pureza, resultara más ardoroso el combate amatorio. (146)⁵.

Conviene resaltar dos aspectos en la cita: analogía y contraste. Por un lado, la analogía que se establece en la mente de Lucrecia esconde una impronta teórica importante: como medio cognoscitivo, la analogía supone el acercamiento de dos elementos por medio de una conexión irrevocable. En este caso, la analogía es la belleza y la aparente inocencia tanto de Fonsito cuanto de los personajes en los cuadros mencionados.

Así, para Lucrecia, Fonsín es bello como un angelito renacentista. Lo erótico (como sugestión y reconocimiento de la belleza), impera en la conceptualización de Lucrecia sobre su objeto del deseo. Entre la pintura y la narrativa está la analogía Fonsito / angelito y en el centro de ésta se encuentra el erotismo. Es un procedimiento microscópico (pues va de más a menos, de lo amplio a lo mínimo) lo que nos propone Vargas Llosa, tan sutil que no se hace perceptible sin la reflexión sobre las relaciones entre pintura y narrativa.

Por otro lado, está el contraste entre la inocencia del niño y lo ardoroso de un combate amatorio. La misma novela hace referencia a ese artificio en la pintura⁶, pero éste también funciona diegéticamente ya que la condición infantil de Fonsito contrasta con sus actitudes seductoras. Es interesante cómo funciona este artificio en la pintura. El contraste maximiza las características de uno y otro elemento, y lo mismo ocurre con la apariencia de Alfonsito a la luz de su comportamiento; bien pudo Vargas Llosa tomar esa técnica pictórica para llevarla a lo narrativo.

5 || El término viene de la voz griega *sphinkēr* ("lo que une"), y se refiere a una suerte de monedas o fichas con contenido sexual existentes en el imperio romano; no se sabe si estos objetos circularon en la vida social o fueron acuñadas para una colección privada. La palabra pasa al Renacimiento como una especie de nexo entre lo sexual y la inocencia, de ahí que se denomine así a esa especie de querubín que aparece en ciertos cuadros de contenido amatorio. Ya se dijo que la analogía es el artificio más importante de la novela, sobre todo en los segmentos ecfrásticos; en este caso particular, "lo que une" es la analogía, que enseña 'a ver cómo' y que es la herramienta más eficaz de la interpretación erótica en la novela.

6 || Tómese como ejemplo el cuadro *Abuelo con su nieto* de Domenico Ghirlandaio Curradi, donde se observa a un anciano con una nariz terriblemente maltratada y llena de ámpulas; éste sostiene tiernamente a un niño, quien lo mira sin asombro y retribuyendo la mirada. En el mismo nivel de la nariz, se puede ver una ventana por la que se percibe una pequeña y muy verde montaña con árboles y un río que corre debajo, un *locus amoenus* que, al estar a la misma altura de la horrible nariz, provoca un contraste muy evidente entre lo grotesco y lo naturalmente bello (casi un espacio maravilloso e idílico).

Primer caso. *Diana después de su baño* (1742) de François Boucher



Las écfrasis de las pinturas, hechas éstas por los personajes, se encaminan siempre a una transgresión sexual (erótica) de los discursos y los objetos que describen⁷. Véase un primer ejemplo. En él, como en otros cuatro de los seis casos, un personaje de la novela (aquí es Lucrecia) se identifica con otro del lienzo que contempla en la diégesis. Esa identificación tiene lugar en una écfrasis que, en todos y cada uno de los casos, se orienta hacia lo erótico batailleano.

Ésa, la de la izquierda, soy yo, Diana Lucrecia [...] A mi derecha, inclinada, mirándome el pie, está Justiniana, mi favorita [este personaje, en la novela, es quien se encarga de la limpieza del hogar

7 || Un problema, nada fácil de resolver, es definir el término écfrasis. Valerie Robillard tiene razón cuando explica que: "si percibimos la ecfrasis [sic] como un problema teórico, la dificultad de su definición no necesariamente tiene su origen en la manera en que interactúan las artes, sino en las categorías que empleamos para explicar dicha interacción o [...] en cómo «nombramos» lo que vemos" (Robillard, "En busca...", 31). En los casos analizados, he notado que la écfrasis es llevada a cabo por medio de procedimientos analógicos (y ocasionalmente con prosopopeyas). De ahí que mis análisis resalten la manera en que las écfrasis elegidas "enseñen" a *ver como...*, a interpretar los lienzos que conforman sus *corpora* de análisis. Se puede definir, para este trabajo, como propone Antonio Monegal: "se trata de una modalidad discursiva propia de la literatura, que se basa precisamente en la invocación y la evocación de la visualidad, y como tal se convierte en un laboratorio de experimentación idóneo para comparar los diferentes sistemas de representación, y comprobar hasta qué punto es posible el intercambio en ellas". (Monegal, "Diálogo y comparación...", 18; el énfasis es mío). No es, de esta manera, relevante preguntarse si Vargas Llosa logra "traducir" con éxito de la pintura a la literatura; en realidad, es más interesante mostrar el intento de cooperación interartístico y cómo es que el erotismo hace las veces de nexo entre las diferentes expresiones estéticas. El desafío de analizar *Elogio* es poder percibir y articular los procesos de interacción artísticos para así articular una interpretación de su construcción híbrida (narrativa/pictórica).

y a su vez de cuidar a Alfonso]. Acabamos de bañarnos y vamos a hacer el amor. [...] El personaje principal no está en el cuadro. Mejor dicho no se le ve. Anda por allí detrás, oculto en la arboleda, espiándonos [...]. Lo llaman Foncín. (69-70).

La écfrasis erótica en *Elogio* tiene una naturaleza compleja. Si en un primer acercamiento parece una descripción ficcional (pues la hace un personaje de la novela), al analizarla detenidamente se observan varios procedimientos⁸. A saber, primero, el cuadro en cuestión, *Diana después de su baño* (1742) de François Boucher, es animado no únicamente en lo visual, sino también en la psique de los personajes; si se revisan los diferentes verbos que contiene la écfrasis, el lector notará que los protagonistas del cuadro piensan, sienten deseo, cazan, beben, se cansan, gozan, espían. El proceso de animación del cuadro nos otorga una segunda historia dentro de éste, provocando que las narraciones se estructuren a la manera de las cajas chinas: relato marco / cuadro (que ya cuenta una historia *per se*) / relato ecfrástico (erótico). Luego, nótese el proceso de analogía descrito antes: Lucrecia, al describir el lienzo, se hace análoga a un personaje de éste y es desde esa analogía que lleva a cabo su écfrasis; asimismo ocurre con el Foncín-voyeur. La lectura voyeurista enlaza el momento del relato marco en que Foncín es descubierto por Justiniana espiando en el baño a su madrastra⁹. El cuadro *Diana después de su baño* funciona como punto de encuentro entre el relato marco y la écfrasis narrativa-erótica gracias a la aparente ausencia de Foncín en el cuadro, quien es propuesto por Lucrecia como el que observa¹⁰. En fin,

8 || Conviene aquí citar a Murray Krieger, con su ensayo "El problema de la écfrasis": "El principio ecfrástico ha aprendido a manejarse sin la écfrasis literal a fin de explorar más libremente los poderes ilusorios del lenguaje" (150). Más bien, en estos casos se inclina a lo sexual, lo abstracto, lo íntimo y al voyeurismo, por ello la denomino con el adjetivo "erótica".

9 || "En definitiva, la écfrasis tiende a seleccionar todo aquello que el cuadro excluye [como a Foncín, el observador]. Diríase que estamos ante una inversión de las relaciones normales entre texto y comentario" (Riffaterre, "La ilusión...", 164).

10 || La analogía 'personaje de la novela/personaje protagonista de las pinturas' es un artificio utilizado en todas y cada una de las écfrasis de *Elogio*. Como ejemplo está la siguiente cita, que tiene lugar en el capítulo donde se describe el cuadro de Tiziano Vecellio, *Venus con el Amor y la Música* (sin fecha): "Tú no eres tú sino mi fantasía, dice ella que le susurra cuando la ama. Hoy no serás Lucrecia sino Venus y hoy pasarás de peruana a italiana y de terrestre a diosa y símbolo" (103). Fantasía erótica, transformación simbólica y écfrasis, en todos los casos, están unidas íntimamente en función del relato marco y de la *intentio auctoris* de causar ciertos efectos eróticos en el lector. Caso paradigmático es el uso de la segunda persona y el cierre de la écfrasis del óleo de Francis Bacon, *Cabeza I* (1948) en el capítulo nueve "Semblanza de humano": "Mírame bien, amor mío. Reconóceme, reconócete" (125). No sólo se habla de provocar la aprensión de sí por parte de don Rigoberto (personaje que lleva a cabo la écfrasis erótica) en el cuadro y de la intención de que Lucrecia, a quien se dirige dicha interpretación del cuadro; el mismo lector puede estar sujeto a esos

si se piensa en lo propuesto por las teorías que diferencian la representación pictórica de la literaria con respecto al tiempo (la pintura manifiesta un instante y un espacio, la literatura es capaz de temporalizar lo representado)¹¹, la écfrasis citada cumple con el factor del tiempo al historizar a los personajes y objetos descritos y dar un tiempo específico a los acontecimientos que narra: el encuentro amoroso entre Diana / Lucrecia y su esclava / Justiniana está a punto de suceder, el goce de la comida y el vino y, asimismo, el baño (instante anterior que marca la imagen pictórica y el título que da Boucher a su lienzo) ha pasado ya. La écfrasis se encarga de situar en un tiempo muy específico (entre un antes y un después) la imagen que tanto Foncín como el lector tienen ante sí:

Ahora, en este mismo instante, Justiniana y yo vamos a actuar para él y Foncín, simplemente permaneciendo allí, detrás, entre el muro de piedra y la arboleda, actuará también para nosotras. En breve, esa eterna movilidad se animará y será tiempo, historia. Ladrarán los sabuesos, trinará el bosque [nótese, a partir de aquí, cómo se trabaja con la prosopopeya en futuro inminente], el agua del río discurrirá cantando entre la grava y los juncos y las coposas nubes viajarán hacia el Oriente, impulsada por el mismo vientejillo juguetero que removerá los rizos alegres de mi favorita [...] Pronto estaremos entreveradas [...] A nuestro alrededor los sabuesos merodearán echando el vaho de sus fauces ansiosas y acaso nos lamerán, excitados [...] Allí estará él y nosotras inmóviles otra vez, en otro instante eterno. (74-75; el énfasis es mío).

Frente a la inminencia y a la inmediatez que da la écfrasis narrativa (y la prosopopeya), está el instante eterno. Incluso lo gratuito (los sabuesos, que eran meros adornos visuales) se anima. Cuadro y narración ecfrástica se unen en pos de la búsqueda de un efecto erótico que anima el instante y lo eterniza a la vez. La literatura se aprovecha de la pintura para causar un efecto básico: el placer de la contemplación. Es así como se puede observar y dar justa medida al proceso narrativo y ecfrástico que se lleva a cabo en el caso analizado. Instante e historia (narración) no se

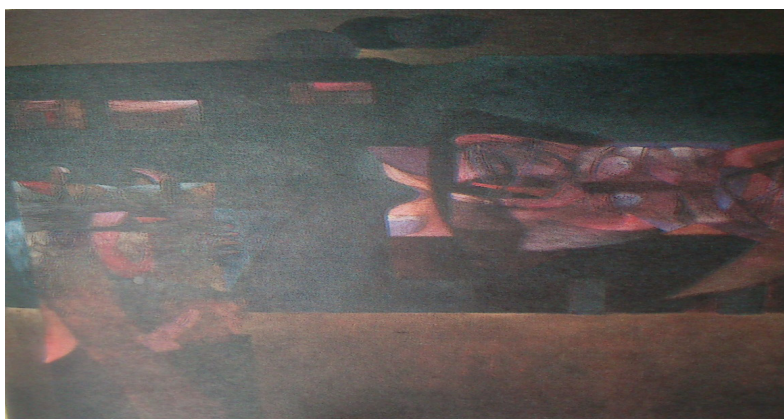
juegos especulares donde el cuadro refleja a los personajes, los personajes al lector y, por ende, el cuadro al lector. La urgencia del reconocimiento, gracias a las relaciones establecidas entre óleo y narración, puede afectar al receptor extradiegético.

11 || En su ensayo *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* (1766), G. E. Lessing cuestiona la igualdad entre las artes visuales y las verbales y la capacidad de ambas para "traducirse" fuera de sus propias leyes genéricas. Lessing explica que lo verbal se relaciona con el tiempo y la acción mientras que lo visual lo está con lo espacial y la suspensión de la acción. Lo cierto es que productos interartísticos como el que aquí se analiza demuestran que si bien las diferencias son más o menos claras, puede haber una cooperación muy pertinente entre las artes, sobre todo si se enfocan en asuntos como el erotismo, que se sirven al tiempo de lo visual, lo espacial, lo verbal, lo temporal.

niegan, sino que cooperan para provocar y convocar la presencia del erotismo: una fuerza que lo impregna e impera todo: cuadro y relato; fantasía diegética y recepción. Al respecto, son pertinentes las palabras de Antonio Monegal:

Vivimos cada vez más en un entorno cultural que contradice a Lessing: [con su famoso *Laoconte*] donde las artes ya no pueden dividirse en temporales y espaciales [...] y donde los artistas persiguen justamente la rotura de las barreras entre las artes y se entregan a las formas híbridas e impuras, experimentando con todas las posibles variedades de la contaminación [me inclino más por el término "interacción"]. (Monegal, "Diálogo y comparación...", 10).

Segundo caso. *Camino a Mendieta 10* (1987) de Fernando de Szyszlo



Léase el significado propuesto en voz de Foncín sobre ese lienzo. La écfrasis se cifra en una imagen pictórica que representa el momento posterior a un encuentro sexual con su madrastra:

—Te voy a decir algo que no sabes, madrastra. [...] En el cuadro de la sala estás tú [...] —Pero si en la sala hay un Szyszlo —murmuró [Lucrecia], con desgana—. Un cuadro abstracto, chiquitín. Alfonsito soltó una carcajada. —Pues ésa eres tú —afirmó. [...] Entonces ahora ya sé lo que quiere decir un cuadro abstracto —reflexionó el niño sin levantar la cara de la almohada—. ¡Un cuadro cochino! Ni me lo olía, madrastra. (141).

Aquí Foncín participa del cuadro como exégeta erótico, hace lo mismo que Lucrecia y su padre: "resuelve" la pintura por medio del deseo. Determina la interpretación y el lector, desde su pacto narrativo, no puede sino seguir esa interpretación en pos de la continuidad del relato. Lo erótico se instala, determina la relación cuadro-lector intradiegético, esto es la relación cuadro-Lucrecia. La interpretación que da el personaje funciona para dejar testimonio de cómo opera la recepción de un cuadro y su écfrasis: el material

pictórico (mucho más el de tipo abstracto) es susceptible de las interpretaciones más variadas.

"¿Cómo puede ser mi retrato un cuadro en el que no hay figuras, sino formas geométricas y colores?" (147), se pregunta Lucrecia. La respuesta puede hallarse en el reconocimiento del erotismo como herramienta cognitiva: la madrastra es vista como algo abstracto porque el deseo y el acto sexual la (re)configuran, pues el acrílico sobre tela se interpreta como referencia al acto sexual; así, se propone al erotismo como herramienta primordial en la exégesis pictórica que lleva a cabo el niño: "—Es tu retrato secreto, pues. [...] De lo que nadie sabe ni ve de ti. Sólo yo, ah y mi papá, por supuesto" (148). La clave es la impronta secreta que da el personaje a la imagen; la analogía 'retrato secreto/cuadro' convoca la ceremonia erótica / íntima: el encuentro amoroso, del que únicamente participan Alfonso, Lucrecia y Rigoberto.

La lectura propuesta por Foncín es sustentada en la psique de su madrastra: "[Lucrecia] bajó a la sala y estuvo contemplando el Szyzlo largo rato. Fue como si nunca lo hubiera visto antes, como si el cuadro, igual que una serpiente o una mariposa, hubiera mudado de apariencia y de ser" (151). Ése es el efecto de todas y cada una de las écfrasis eróticas de la novela: la interpretación y descripción del cuadro afecta las posibles experiencias del mismo. La ficción, gracias a la glosa erótica, afecta y determina al material pictórico de que se sirve. Cito la écfrasis que, influenciada por la de Alfonso, enuncia Lucrecia para su esposo:

La figura geométrica de la franja central, en la mitad misma del cuadro, esa silueta plana de paquidermo de tres patas es un altar, un ara, o, si tienes el espíritu alérgico al simbolismo religioso, un decorado teatral. [...] Acaba de oficiarse una ceremonia excitante, de reverberaciones deliciosas y *crueles y lo que ves son sus vestigios y sus consecuencias*. [...]. Sí, vida mía, aquello que yace sobre la piedra ceremonial (o, si prefieres, el decorado prehispánico), [...], *soy yo misma*. Entiéndeme: *yo, vista de adentro y de abajo*, cuando tú me calcinas y me exprimes [...]. Porque tú estás allí también. Mirándome como autopsiándome. Ése de espaldas que me observa, ¿quién podría ser sino tú? *Ahora sabes cómo soy*. (157-159; el énfasis es mío).

Ocurre el proceso anverso a las écfrasis anteriores, donde el personaje que habla en primera persona es quien determina al material pictórico descrito y narrativizado. Aquí sucede lo contrario: Lucrecia adquiere y se define por medio de la abstracción que acusa el cuadro de Szyzlo. Se hace énfasis, así, en que la écfrasis (ya como descripción, ya como interpretación) es un asunto de perspectiva, de elección y del estado mental del observador-receptor-enunciador. Como nada escapa al erotismo en la novela, la abstracción que sufre Lucrecia (y también Rigoberto) frente al

cuadro está sujeta —intrínsecamente— a lo sexual. El proceso de abstracción continúa:

Nos han quitado la epidermis y ablandado los huesos, descubierto nuestras vísceras y cartílagos, expuesto a la luz todo lo que, en la misa o representación amorosa que concelebramos, compareció, creció, sudó y excretó. Nos han dejado sin secretos, mi amor. Esa soy yo, esclavo y amo, tu ofrenda [...] Se ha suspendido el tiempo, por supuesto. Allí no envejeceremos ni moriremos. [...] Han sido abolidos también los sentimientos altruistas, la metafísica y la historia, el raciocinio neutro [...] Hemos perdido el apellido y el nombre, la faz y el pelo, la respetable apariencia y los derechos civiles. Pero hemos ganado magia, misterio y fruición corporal. Éramos una mujer y un hombre y ahora somos eyaculación, orgasmo y una idea fija. Nos hemos vuelto sagrados y obsesivos. (160; el énfasis es mío).

Si en el primer caso la pintura de Boucher se "narrativiza" en función del relato marco y ocurre la animación de lo temporal (resuena G. E. Lessing), aquí ocurre que dicho relato marco se "pictoriza", se *abstrae* en función y por determinación del Szyzlo. El tiempo narrativo queda fijo y Lucrecia y Rigoberto, gracias a la écfrasis erótica que tiende nexos entre la pintura y la literatura, son definidos en su esencia meramente erótica, ya no son representaciones de una mujer y de un hombre, sino una abstracción absoluta: son lo que sucedió en el lecho amatorio: restos de la actividad sexual, una "idea fija"; se han convertido en símbolos gracias a que son interpretados desde el cuadro como una analogía del encuentro erótico.

Pero, ¿por qué convertir en símbolos a dos personajes? Porque el lenguaje, con toda su amplísima gama de posibilidades se haya restringido frente al erotismo: George Steiner, al dialogar con la obra de Ludwig Wittgenstein, explica que "el lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido, el resto [...] es silencio" (*Lenguaje y silencio*, 38). Con base en los ejercicios ecfrásticos de Vargas Llosa habría que matizar lo dicho por Steiner: el resto no es silencio, el resto son otros leguajes: a saber, el pictórico, el musical, el erótico, entre otros.

El lenguaje, desde sus relaciones convencionales con la realidad (diegética), ha de ser puesto en crisis (jamás abolido) para poder representar lo abstracto: la amalgama de la sintaxis y la imagen que implica la écfrasis exige esto si se ha de llegar a una esencia de índole erótica: "El desnudamiento esencial que cada cual exige

del otro en la fiesta del amor y esa fusión, sólo pueden expresarse adecuadamente traumatizando la sintaxis: yo te me entrego, me te masturbas, chupatemémonos" (161)¹².

Ese espacio mínimo entre lo pictórico-abstracto y lo narrativo, esa transformación de la sintaxis, es el lugar donde el lenguaje — escribió Bataille— "confiesa su impotencia" y se obliga al cambio: una representación otra, minúscula pero ideal. No se habría llegado a ese discurso intimista, microscópicamente abstracto y eficaz para la representación, sin el contagio de lo abstracto por parte de lo narrativo. Antes que anularse, los discursos de la pintura y la literatura cooperan para una eficiente expresión del erotismo¹³.

La analogía (erótica) 'personaje-imagen abstracta' no ocurre sin afectar incluso la disposición y al mismo lenguaje de la representación, pero su efecto no es caótico ni provoca confusión, antes bien origina una escritura otra, alternativa en el sentido en que logra incluir a dos personajes en la expresión de un yo; expresa, en abstracto, una comunión, todo esto causado por los efectos que provoca la atenta mirada sobre el Szyzlo (y, por supuesto, un trabajo con el lenguaje por parte de Vargas Llosa). El caso no se repite en la novela, lo que hace que la comunión abstracta en la pintura, pero sobre todo en la narrativa, quede como una marca y llame la atención en la relectura. Ése es el punto nodal: la abstracción discursiva, provocada por la participación de lo pictórico en lo narrativo.

12 || Precisamente contra esa equivalencia o concordancia verbal [mundo y hechos empíricos/palabra] se rebeló el arte moderno. Precisamente porque gran parte de la pintura de los siglos XVIII y XIX parecía sólo una ilustración de conceptos verbales. Van Gogh afirmaba que el pintor pinta, no lo que ve, sino lo que siente. Lo visto puede ponerse en palabras; lo sentido puede presentarse en un nivel anterior o exterior al lenguaje" (39). La cita más reciente de *Elogio* estaría, en el sentido que apunta George Steiner, en los límites de lo exterior al lenguaje al trastocar el orden sintáctico en busca de la expresión del sentimiento y la experiencia eróticos.

13 || En ese tenor, convienen las ideas de Bataille: "Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas [como ocurre en la cita apostada con la sintaxis]. Repito: una disolución de las formas de vida social, regular, que fundamentan el orden [...] Pero en el erotismo, [...] la vida discontinua [...] no está condenada, por más que diga Sade, a desaparecer; sólo es cuestionada. Debe ser perturbada, alterada al máximo [como sucede con la sintaxis en el segmento analizado]" (Bataille, *El erotismo*, 23; el énfasis es mío). El erotismo puede expresarse más fielmente, en la perturbación, la alteración y la "traumatización de la sintaxis", como se explica en voz de Lucrecia y demuestra la última cita. Ésa es una de las apuestas de la cooperación entre literatura y pintura que propone la novela de Vargas Llosa. Lo que hay, pues, es un intento de expresar el erotismo desde sus propias dinámicas y sus leyes inmanentes o, al menos, las que expone Bataille. En última instancia "el deseo y el arte crean", explica Guadalupe Martí-Peña en otro artículo sobre *Elogio* en comparación con *Los cuadernos de don Rigoberto*. (Martí-Peña, "Elogio de ...", 55-81).

Écfrasis, analogía, erotismo, son una suma que expresa la multiplicidad que el lector empírico percibe en *Elogio de la madrastra*; se afirman como *leitmotifs* y suponen símbolos de la comunión entre pintura y narrativa. Queda entonces, convocar a los lectores y escritores que entran en contacto con esta novela, quienes van a decidir sobre la sobrevivencia o la muerte de la comunión pictórico-narrativa como realidad material y como discurso. Resta preguntarse si la pretendida fusión artística configura una sensibilidad de época, con sus apetencias o terrores, con sus artificios y sus técnicas.

Bibliografía

- Bataille, Georges. *El Erotismo* (1957), trad. de Antoni Vicens y Marie Paule Sarazin. México: Tusquets, 2008. Colección Fábula.
- Feral, Carlos. "Diálogo en El Ateneo". *Revista Alenarte*. <http://alenarterevista.net/mario-vargas-llosa-y-fernando-szyszlodialogo-en-el-ateneo-por-carlos-feral/> [4 de marzo, 2013].
- Gnutzman, Rita. *Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Madrid: Júcar, 1992.
- Kibédi Varga, Áron. "Criterios para descubrir las relaciones entre palabra e imagen". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 109-137.
- Krieger, Murray. "El problema de la écfrasis". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 139-160.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*, intr. de Justino Fernández, trad. de Amalia Raggio. México: UNAM, 1960. Colección Nuestros clásicos, serie Estética.
- Martí-Peña, Guadalupe. "Egon Schiele y *Los cuadernos de don Rigoberto* de Mario Vagas Llosa: iconotextualidad e intermedialidad". *Revista Iberoamericana*, Vol. lxvi, Núm. 190 (enero-marzo 2000): 93-111.
- Steiner, George. "El abandono de la palabra". *Lenguaje y silencio: ensayos sobre la literatura, e lenguaje y lo inhumano*, trad. Miguel Ultorio. Barcelona: Gedisa, 2003: 29-52.
- _____. "Elogio de la madrastra y *Los cuadernos de don Rigoberto*: una vanitas contemporánea". *Bulletin of Hispanic studies*, Vol. 81, Núm. 1 (2004): 55-81.
- Marting, Diane E. "Concealing Peru in Mario Vargas Llosa's *Elogio de la Madrastra*". *Chasqui*, Vol. 27, Núm. 2 (noviembre 1998): 38-53.
- Monegal, Antonio. "Diálogo y comparación entre las artes". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 9-24.
- Riffaterre, Michael. "La ilusión de la écfrasis". *Literatura y pintura*, intr., comp. y bibl. por Antonio Monegal. Madrid: Arco Libros, 2000: 161-185.
- Robiellard, Valerie. "En busca de la écfrasis". *Entre artes/entre actos: ecfrasis e intermedialidad*, Susana González e Irene Artigas (eds.). México: UNAM, 2009.
- Vargas Llosa, Mario. *Elogio de la madrastra*. México: Grijalbo, 1988.
- _____. *Los cuadernos de don Rigoberto*. Madrid: Alfaguara, 1997.

Mélanges

Rubén Darío: panamericanismo y lenguaje

Rocío Oviedo Pérez de Tudela
Universidad Complutense
mroviedo@ucm.es

En estos momentos volver sobre un autor cuya obra ha sido analizada por figuras de la talla de dos premios Nobel, como Octavio Paz y Vargas Llosa, o por académicos de toda procedencia, entre los que destacan los Dres. Gimferrer, Jirón Terán, Arellano, Tünnermann, Schmigalle, o Llopesa cuya nómina se extiende a ambos lados del Atlántico o estudiosos españoles que nos han formado a todos como Oliver, Sánchez Castañer, Gullón, Sáinz de Medrano, o poetas como demuestra el singular estudio de Pedro Salinas, hace que aportar algo novedoso sea de por sí complejo, por no decir misión imposible. Y, sin embargo, pese a la insistencia de la crítica por rastrear el concepto de unidad en Darío, se pueden encontrar algunos caminos de indagación como es el cotejo entre su concepto de unión idiomática y lingüística y su concepto de unión social y política. Esta comparación nos devuelve un pensamiento de una estructurada envergadura y una coherencia singular, propia de los autores canónicos, que aplican un esquema y conclusiones similares a cada tema concreto que tratan, con lo que se afirma su peculiaridad¹. En el aspecto político el interés de Darío se pone de relieve en el cuidado por reunir materiales para la famosa Conferencia de Brasil, que se encuentra en la carpeta 60 del Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense, cuyo proyecto dirijo. Esta colección revela de antemano su preocupación por el panamericanismo, cuyo origen, y de esto se trata, podemos rastrear incluso en escritos liminares. Como recuerda Jorge Eduardo Arellano ya Salomón de la Selva se asombra de "hasta qué punto estaba despierto su intelecto a las preocupaciones universales, a las inquietudes sociales, políticas y económicas" (Rubén Darío, *La república*, 11).

Respecto al concepto de unidad en Darío, ya Kathy L. Jrade y, previamente, otros críticos como Ricardo Gullón defendieron el concepto de unidad que late en los predecesores de Darío: los simbolistas. Pero el estudio se centraba especialmente en la vertiente neoplatónica del poeta, en contacto con el ocultismo derivado de los herméticos griegos. En este caso de lo que se trata es del concepto de unidad como coherencia vital en un poeta como Rubén Darío que aplica las mismas soluciones a su concepto de idioma, a la cultura que de él se deriva y a la política.

El pensamiento analógico de Darío produce, como resultado, la defensa de una lengua unitaria dentro de la diversidad y la defensa de una acción política conjunta que refrende a su vez

1 || Incluso en Sor Juana Inés de la Cruz se puede analizar esta coherencia que se produce tanto en la lírica religiosa como en la profana, al aplicar los mismos sistemas metafóricos a ambas. Es como una estructura sobre la que se vertebra el pensamiento fundamental y sobre el que se añaden variaciones acordes con el paso del tiempo. El ejemplo más claro en Darío lo encontramos en el cisne. En autores como Vallejo, Neruda, Borges o Huidobro también se produce esta coherencia que lleva finalmente a configurar un particular imaginario.

esa diversidad. En el poeta nicaragüense el lenguaje y la acción política o su idea de cultura mantienen el mismo esquema fundado en la unidad, lo que parece confirmar la tesis de Lois Bloom en *Language development and language disorders*, para quien las diferentes formas del lenguaje van acompañadas de diferencias en el pensamiento. Por lo que resultaría lógico que la conformación de su lenguaje favoreciera la opinión política.

La relevancia del aporte dariano se encuentra en las afirmaciones de la crítica, como la de Octavio Paz, al indicar en *Cuadrivio* que con Darío "el idioma español se pone de pie" (12). Así confirma la apreciación de Torres Bodet quien subraya su papel como inventor de un nuevo idioma poético (*Rubén Darío: abismo y cima*, 184). Él mismo, en "Autumnal", define el ideal del ensueño poético en la búsqueda de "un divino idioma de esperanza" (Rubén Darío, *Poesías completas* 566). *El manifiesto Martín Fierro*, atribuido a Girondo, por su parte, destaca la importancia que aporta Rubén Darío como iniciador del movimiento de independencia de la lengua (Teles y Müller-Berg, *Vanguardia latinoamericana* 204)

Desde estas apreciaciones la investigación se divide en dos grandes apartados: la unidad del pensamiento en torno al idioma y la unidad del pensamiento en torno a la política, si bien se esbozan tan solo algunos ejemplos que puedan confirmar esta coherencia. Gran parte de los documentos políticos, a los que se va a hacer referencia, han sido editados por los Dres. Pedro Luis Barcia y Jorge E. Arellano.

1. En torno al idioma

1.1. Tradición e innovación

Entre los escritos de juventud "El idioma español"² destaca por su toma de posición enfrentada entre la unidad del lenguaje y la defensa de un estilo y una cultura marcada por la diferencia. El mismo decide ubicarse en la frontera entre la tradición y la innovación. Su ensayo se inscribe en el marco de la polémica desatada durante aquellos años por la Academia española que trataba de crear una asociación de Academias a ambos lados del Atlántico y sus opositores como Juan Antonio Argerich o Juan María Gutiérrez. Pese a su juventud, apenas 15 años, responde al artículo "Español o nicaraguano" (publicado en *El termómetro*) de su colega, D. Enrique Guzmán, y distingue entre la necesidad de renovación y la reciente ley de Honduras, seguida por Guatemala y El Salvador, sobre la implantación del texto de la *Gramática de la Real Academia de la lengua castellana de 1880*:

2 || Publicado en *El Porvenir de Nicaragua*, Managua, nº 17, 29 de abril, 1882, y recogido por Sequeira en *Rubén Darío criollo*.

Admitimos, desde luego, que nosotros los primeros hemos menester de aprender la sintaxis, analogía, prosodia i ortografía de la bellísima i armoniosísima habla de Calderón y de Cervantes [...]. La necesidad i el uso han introducido en el idioma español diferencias remarcables, especialmente aquende el Atlántico. Las emancipadas hijas de España han querido introducir los principios liberales proclamados por ellas en política, aun en el lenguaje. Pero la Real Academia más firme i poderosa que Fernando VII, no abdica de su poderío i está todavía ufana de que no se pone jamás el sol en sus vastos dominios; i desde Madrid da órdenes y manda sean acatadas religiosamente. En Ortografía i Prosodia, se ha operado realmente por acá una verdadera revolución. Especialmente en la ilustrada Colombia, el bello idioma de Cervantes ha recibido en estos dos puntos modificaciones sustanciales i radicales. [...] Sin el que vulgarizó el latín, Italia i España hablarían todavía el idioma de Cicerón i Virgilio (Sequeira, *Rubén Darío criollo* 65).

Un texto como *La poesía castellana* (Rubén Darío, *Obras Completas* – 5. *Poesía* 313), que es casi coetáneo al texto precedente, revela cómo entiende Darío este diálogo entre tradición e innovación. El poema se inicia con una excelente "imitatio" en la que adopta la sintaxis y el vocabulario, así como las expresiones de época, desde el Cid, a Jorge Manrique, Juan de Mena, Garcilaso, Lope, Góngora, Quevedo o Bécquer para, finalmente, trasladarse al otro lado del Atlántico y ofrecer una muestra de la expresión de la Avellaneda, Mármol o Andrés Bello, donde se unifica la expresión con la de la península. Unidos todos ellos bajo el paraguas común del idioma:

Y hoy admiramos, en fin,
El genio vivo y preclaro
De los Heredia, los Caro,
Los Palma y los Marroquín (*Obras Completas* – 5. *Poesía* 313).

Su ideal de lengua y cultura se refleja más adelante en la declaración de "Propósitos" de la *Revista de América* fundada por Jaimes Freyre y el propio Rubén Darío, donde ambos firman como propuesta:

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística.
Mantener al propio tiempo que la innovación el respeto a las tradiciones y las jerarquías de los maestros.
Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz.
("Nuestros propósitos" 1)

Este concepto de unidad del idioma, va aparejado con la unidad del tiempo que se ha destacado en su poema "La poesía castellana" y así lo subraya en el prólogo a *El Canto Errante*. En él unifica la historia, de igual modo que unifica la literatura: "Amador de la cultura clásica, me he nutrido de ella, mas siguiendo el paso de

mis días. He comprendido la fuerza de las tradiciones en el pasado y de las previsiones en lo futuro" (*Poesías completas* 775).

1.2. La Influencia del medio. Hispanismo y cosmopolitismo

Obviamente esta búsqueda de la unidad, que destacaran Ricardo Gullón y K. Login Jrade en la poética dariana³, responde al pensamiento neoplatónico de Darío, en el que las circunstancias o lo externo que rodean al poeta afectan al mundo interior, al laboratorio donde se gesta el universo poético. Así lo expone en un texto que ofrece gran interés: *El castellano de Víctor Hugo*, donde el poeta nicaragüense afirma la influencia del castellano en el maestro francés, aprendido siendo niño durante su estancia en España⁴. Son declaraciones que pertenecen a su vez al contexto de la época, pues se encuentra en otros autores como Bourget o Valle Inclán quien, en *La lámpara maravillosa*, sostiene: "La pampa argentina y la guazteca mexicana crearán una lengua suya, porque desenvuelven sus labranzas en trigales y maizales de cientos de leguas, como nunca vieran los viejos labradores del agro romano. Los idiomas son hijos del arado y de la honda del pastor" (1925), o lo que es lo mismo, que los idiomas están ligados a una tierra. Estas convicciones se consolidan en el tiempo y se resumen finalmente en su concepto de unidad.

Darío mantiene una balanza alternativa entre el rechazo y la aceptación del hispanismo⁵. A lo largo de su existencia sus opciones varían y paulatinamente la beligerancia da paso a la moderación, al tiempo que se posiciona a favor de un cosmopolitismo. Es significativo que afirme en una de sus cartas: "vamos a realizar nuestra verdadera liga de nuestro pensamiento con el europeo. Una misma España será también la misma de la lengua castellana" (*Cartas desconocidas* 30). Circunstancia que no es óbice para su defensa de la diversidad idiomática, como podemos ver en sus primeros ensayos.

Por su parte, en *Historia de mis libros* abundando en la idea que ya había manifestado en *El Castellano de Víctor Hugo* defiende la efectividad de utilizar otros idiomas para la renovación del propio: "comprendí [...] que ciertas particularidades de otros idiomas, son utilísimas y de una incomparable eficacia en un apropiado trasplante. Así mis conocimientos de inglés, de italiano, de latín,

3 || Ver Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo y Pitagorismo y modernismo*. Ver Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío o la búsqueda romántica de la unidad*.

4 || El poeta defiende que Víctor Hugo conocía la literatura castellana, y él es el primero en hablar de la posible influencia del idioma en los autores. Indica que el padre de Víctor Hugo había servido en un cargo público durante el reinado de Napoleón Bonaparte y se jactaba de conocer el castellano (ver Edelberto Torres, *La dramática vida de Rubén Darío* 344).

5 || Jorge Eduardo Arellano recoge varios textos de Rubén Darío respecto a este tema en *Don Quijote no puede ni debe morir*.

debían servir más tarde al desenvolvimiento de mis propósitos literarios" (196).

En el fondo late su concepto de renovación del idioma, como explica en el "Prólogo" a *El Canto Errante*, añadido a un concepto unitario de la existencia y del mundo que le rodea: "las palabras — escribe el señor Ortega y Gasset, cuyos pensares me halagan— son logaritmos de las cosas, imágenes ideas y sentimientos" y añade, el propio Darío: "la palabra nace juntamente con la idea o coexiste con la idea, pues no podemos darnos cuenta de la una sin la otra. [...] En el principio está la palabra como representación de la unidad infinita, pero ya conteniéndola" ("Dilucidaciones" 776). De este modo Darío entra de lleno en uno de los problemas esenciales del aprendizaje y de la lingüística: la interferencia entre lenguaje y pensamiento y la primacía o no de uno sobre otro. De sus palabras se deduce el concepto de unidad que remite al neoplatonismo y a la creencia en una esencia común que permite establecer las relaciones entre los objetos y las palabras y entre estas y el pensamiento. Al explicar su preocupación por el lenguaje, remite nuevamente al "alma de las cosas": "La palabra no es en sí más que un signo o una combinación de signos: mas lo contiene todo por la virtud demiúrgica" (776-777). Estas afirmaciones guardan una singular relación con su versión lírica en "El Coloquio de los Centauros":

Las cosas tienen un ser vital: las cosas
tienen raros aspectos, miradas misteriosas;
toda forma es un gesto, una cifra, un enigma;
en cada átomo existe un incógnito estigma;
cada hoja de cada árbol canta su propio cantar ("El coloquio de los Centauros". *Prosas profanas* 625).

Esta unidad del idioma va perfectamente aparejada, por coherencia de pensamiento, con el concepto de unidad que es una línea singular y clave de su pensamiento político.

2. El pensamiento político

Los primeros escritos políticos en pro de la unidad tienen como objeto tanto artículos periodísticos como obra lírica. El interés de Darío por la *Unión Centroamericana* se gesta en sus viajes entre 1882 y 1888 cuando visita alternativamente Guatemala, Panamá, Chile y El Salvador donde el presidente, D. Francisco Menéndez, partidario ferviente de la *Unión Centroamericana*, le encarga la dirección del periódico *La Unión*. Poco después el presidente y amigo, traicionado por Ezeta, muere, y Darío se ve obligado a huir. De esta situación queda a su vez una versión lírica, la composición *Unión centroamericana* que redacta con ocasión del homenaje al presidente de El Salvador el 20 de octubre de 1889. De forma temprana se ve involucrado en la política, y deriva un

claro sentido de cooperación "franciscana" que más adelante le lleva a la Conferencia Panamericana y a la gira "suicida" en pro de la Paz, poco antes de su muerte. En este primer y temprano poema, hablará de la unión, como único valor eficaz para controlar la guerra:

Unión para que cesen las tempestades;
para que venga el tiempo de las verdades;
para que en paz coloquen los vencedores
sus espadas brillantes sobre las flores;
para que todos seamos francos amigos,
y florezcan sus oros los rubios trigos
que entonces , de los altos espíritus en pos
será como el arco-iris la voluntad de Dios (*Poesías completas* 1015).

Rastros de su concepto de unidad en su dimensión política se encuentran asimismo, como ha reiterado la crítica, en *España Contemporánea*, cuyo germen se encuentra en su famoso opúsculo, "El triunfo de Calibán" (publicado en mayo de 1898 en *El Tiempo*, Buenos Aires), que le lleva directamente a ser nombrado Corresponsal de *La Nación* de Buenos Aires. A su vez, los poemas paralelos a estas crónicas, los integrados en *Cantos de Vida y Esperanza*, le convierten en un defensor del hispanismo⁶ como la "Salutación del optimista"⁷, "Los cisnes" y la "Oda a Roosevelt", a los que se pueden sumar "Al rey Oscar" o "Cyrano de España".

Sin embargo, su participación como delegado en la *Conferencia Panamericana de Brasil* va a producir un giro que paulatinamente tiende a integrar el hispanismo y a equilibrar su peso cultural con la balanza del gigante del Norte.

El antecedente de su nombramiento como delegado en la Conferencia se encuentra en la "Oda a Roosevelt", que tanto celebró Juan Ramón Jiménez en la revista *Helios* (*Mi Rubén Darío* 197), originada en los sucesos de la independencia del istmo de Panamá que habían servido a Estados Unidos como excusa para la intervención norteamericana.

6 || En los artículos de *La Caravana Pasa*, sobre W. Thomas Stead. Y en 1902, otro artículo sobre la encuesta promovida por *El Cojo ilustrado* sobre el porvenir de los países hispanoamericanos: "Los Estados Unidos, como lo ha hecho observar Mr. W. T. Stead en su notable libro sobre la *Americanización del globo*, ejercen mayor influencia en Liverpool o en Londres que en Buenos Aires o en Santiago de Chile. México está casi conquistado; esa lenta y gradual absorción ha sido calificada, en México mismo, de *conquista pacífica*. En la América Central se hace sentir la atracción de la Gran República, al punto que existe en Nicaragua un partido o grupo anexionista. En Colombia, las ciudades de Panamá y Colón son poblaciones de lengua inglesa" (Moser y Woodbridge 47).

7 || Según J. Eduardo Arellano fue considerada por Alfonso Reyes "el himno de esperanza más grande que vuela sobre las palabras de la lengua" y por Guillermo de Torre "el más hermoso canto tributado a la estirpe hispánica" ("Rubén Darío" 123).

Los cerca de 80 recortes de periódico que se conservan en el Archivo Rubén Darío de la Universidad Complutense, y cuyo contenido está relacionado con la *Conferencia Panamericana de Brasil*, son una clara muestra del interés de Darío en los asuntos del continente. Están pegados en un álbum como si de fotografías se tratara, lo que indica el interés y la preocupación del poeta.

Los primeros recortes recogen opiniones sobre la doctrina Drago y la Doctrina Monroe, a los que siguen artículos en torno a temas tan variados como la participación de los delegados de los países, sus nombres, el posicionamiento de unos y otros, etc. Añade a estos recortes una pormenorizada relación de conflictos previos y coetáneos, que oscilan desde la Conferencia de la Haya, a la participación Europea y otros problemas derivados de la representación de los países, como Argentina, Chile, Uruguay o Perú, quienes tratan de alcanzar una mayor fuerza representativa y un mayor poder. Países pequeños como El Salvador, Guatemala, Nicaragua, se encuentran en una situación de inferioridad, hasta llegar al punto de perder su autonomía Panamá, en virtud de su localización estratégica. Otros temas que surgen son la unidad aduanera, tan decisiva para el comercio, el patrón oro, el tránsito marítimo por El Canal, el "Museo comercial", o las opiniones de Europa frente a la doctrina Monroe.

Obviamente Darío se interesa por la doctrina Drago, acorde con un texto liminar e irónico de sus quince años, donde ya apuntaba maneras. Bajo el título: "Deudas y deudores", afirma, él que toda su vida se vio acosado por los acreedores, que es necesario deber más y mucho, para no parecer un maleante:

Tener deudas es cosa de gente grande
No pagarlas es cosa de gente de pro
[...]
El que debe un bollo de pan, es un tunante (Sequeira, Rubén Darío
criollo, 237)⁸

Si tenemos en cuenta este artículo y otros previos a la *Conferencia Panamericana* (Río de Janeiro, 1910), donde advierte la estrecha relación entre la economía y la política, se puede comprender el interés que despiertan en él doctrinas como la Monroe y la Drago, cuya vigencia no ha perdido actualidad. A partir de este momento, sin embargo, la actitud de Darío frente a Estados Unidos evoluciona y consolida las opiniones que había vertido en 1901 sobre La invasión de los "bárbaros" del Norte (Barcia, *Escritos dispersos* 121-125). Su admiración y su rechazo no son obstáculos para afirmar la necesidad de adoptar algunos ejemplos de Estados

8 || En esta ocasión el tema se centra en la conjugación del verbo "deber" para el que propone "se declarase defectivo en todos sus tiempos, números y personas, menos en el presente de indicativo" cuya única variación se centra en la tercera persona del plural ("Deudas y deudores" Cfr. Sequeira, 235).

Unidos como la convicción y defensa de un nacionalismo interno y un cosmopolitismo externo. Circunstancia que justifica un poema como "La salutación al águila" (*El canto errante*), que tanto hubieron de criticarle sus contemporáneos, inmersos en el difícil proceso de obtener la independencia comercial y económica. Su opinión favorable se encuentra, como explicará más tarde, en 1910, en la actitud del delegado estadounidense Mr. Root, de cuyas palabras estará pendiente en la *Conferencia Panamericana* y cuyo discurso cita años más tarde, para justificar su preferencia. La razón, dirá Darío, se encuentra en que él defendía la independencia e igualdad de derechos de los "menores y más débiles miembros de la familia de las naciones [...] para todas las razas humanas, la libertad por la cual hemos luchado y trabajado, es hermana gemela de la justicia y de la paz" (*Escritos políticos* 337-338).

Sin embargo, la caída del presidente Santos Zelaya (1909), originada en una política intervencionista de Estados Unidos provoca una acusación pública de injerencia. Así se demuestra en su "Refutación al presidente Taft", basada en una entrevista que realizó Darío a Santos Zelaya y que apareció incompleta en *La Nación* (*Escritos políticos* 166). Casi ocho años más tarde rememora la situación y denuncia la actitud de Mr. Nox: "Preocupa sobre todo la violenta actitud con que intervinieron los Estados Unidos, favoreciendo a los revolucionarios" ("Anti-diplomacia" y *Crónicas desconocidas* 253).

Años más tarde, su preocupación por el panamericanismo se muestra, entre otros datos, por la sección fija dedicada a las "Repúblicas hispanoamericanas" en las páginas de *Mundial Magazine*, la revista que dirigió en París a propuesta de Leo Merelo y promocionada por los hermanos Guido. A su vez, en diferentes apartados, se publican noticias sobre el arte, la política o bien otras cuestiones sociales relacionadas con el mundo de habla hispana, al que se dedica como si se tratara de un conjunto y no de países totalmente independientes.

Cada vez más convencido de su compromiso social y político, no es de extrañar que, ante la Iª Guerra Mundial, se aviniera a realizar una gira en pro de la Paz, instado por los hermanos Guido y por Bermúdez. En todo ello no se advierte sino una unidad de vida, que se extiende desde su propio concepto lingüístico que, al final y como experiencia, no desdeña incluso la inclusión de otros términos idiomáticos como enriquecimiento del lenguaje, de igual modo que su pensamiento político es capaz de sacrificarse en pro de la vieja Europa, con un ideal utópico de PAZ, con mayúsculas. Producciones anteriores como "Agencia" ponen de manifiesto su percepción del absurdo en la sociedad, de igual manera que lo hace "La gran cosmópolis", y es significativo que un poema, "A Colón" (1907), denuncie asimismo las circunstancias beligerantes que se viven entre los países hispanoamericanos y que hicieron

imposible la Unión Centroamericana que buscaban tanto Darío como Zelaya: "hoy se enciende entre hermanos perpetua guerra" (*El Canto Errante* 781). En el imaginario dariano la política, o la cultura o la sociedad, van indefectiblemente unidas a la lengua, y, así, en el mismo poema esta beligerancia provoca la pérdida de la voz autorizada que germinara en lo hispano "y tras encanalladas revoluciones / la canalla escritora mancha la lengua / que escribieron Cervantes y Calderones" (*El Canto errante* 782-783).

En medio de tantos ecos de guerra, esgrime su poema. El misterio, las profecías de un fin de mundo, como las del medieval San Malaquías son ahora posibles en un futuro cercano y horrible (Santa Elena de Montenegro). Su último poema llama agónicamente a la Paz y a la unidad que fue y seguirá siendo, hasta el final, el eje central de su pensamiento lingüístico y político:

Oh pueblos nuestros, Oh pueblos nuestros
Juntaros en la esperanza, en el trabajo y en la paz
No busquéis las tinieblas, no persigáis el caos
[...]
Ved el ejemplo amargo de la Europa deshecha,
ved las trincheras fúnebres, las tierras sanguinosas
y la piedad y el duelo sollozando los dos.
No, no dejéis al Odio que dispare su flecha
llevad a los altares de la Paz, miel y rosas.
Paz a la inmensa América. Paz en nombre de Dios.
y pues aquí está el foco de una cultura nueva
que sus principios lleva desde el Norte hasta el Sur,
hagamos la Unión viva que el nuevo triunfo lleva;
The Star Spangled Banner, con el blanco y el azul ("Pax", *Poesías Completas*, 1223-1224).

De acuerdo con lo que se indicó al comienzo, Rubén Darío en un verdadero alarde de coherencia aplica las mismas reglas y estructuras a las circunstancias del idioma y a la política. Es un verdadero bloque en el que no hay fisuras. Si en lo relativo al idioma finaliza en un universalismo, donde se encuentra la renovación del estilo, en su último poema político, el poema Pax, observa el futuro desde el continente americano y nuevamente se sirve de la unión como esperanza de renovación.

El macrocosmos, como mundo y universo busca la misma unidad que el poeta, quien se erige en catalizador, finalmente, de esa renovación vivida como ilusión de una unidad inalcanzable que tiene su correlato en el mismo hombre:

Y todo por ti ioh alma!
y por ti cuerpo. Por ti
idea, que los enlazas.
¡Y por Ti, lo que buscamos
y no encontraremos nunca
jamás! ("Por el influjo de la primavera". *Cantos de vida y Esperanza* 85)

Bibliografía

- Arellano, Jorge Eduardo. *Rubén Darío, Don Quijote no puede ni debe morir (páginas cervantinas)*. Madrid: Iberoamericana, 2005.
- _____. "Rubén Darío y sus *Cantos de vida y esperanza*". *Anales de literatura hispanoamericana* 36 (2006): 123-152.
- _____. *Tantos vigores dispersos: ideas sociales y políticas*. Managua: Ediciones Distribuidora Cultural, 1984.
- Barcia, Pedro Luis. *Escritos dispersos de Rubén Darío, recogidos de periódicos de Buenos Aires*. La Plata: Universidad nacional de la Plata, Facultad de humanidades y ciencias de la educación, 1968.
- Bloom, Lois, y Margaret Lahey. *Language development and language disorders*. New York: Wiley, 1978.
- Darío, Rubén. "Anti-diplomacia. Una nota de Mr. Knox". *La Nación*, 1 de abril de 1910. Recogido en *Crónicas desconocidas de Rubén Darío, 1906-1914*. Günther Schmigalle (ed.). Managua: Academia Nicaragüense de la lengua, 2011: 253.
- _____. "Autumnal". *Poesías completas*. Madrid: Aguilar-Espasa Calpe, 1953: 566.
- _____. *Cartas desconocidas de Rubén Darío*. [compiladas por Arrellano, J. E. y Jirón Terán, José]. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2000.
- _____. *Cantos de vida y esperanza*. Ed. de Rocío Oviedo. Madrid: Ollero y Ramos, 2005.
- _____. *Crónicas desconocidas de Rubén Darío, 1906-1914*. Günther Schmigalle (ed.). Managua: Academia Nicaragüense de la lengua, 2011.
- _____. "Deudas y deudores". *El imparcial*. Managua: 22 de enero de 1886, recogido por Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo, o la raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Kraft, 1945: 237-239.
- _____. "Dilucidaciones". *El canto Errante. Poesías Completas*. Madrid: Aguilar-Espasa Calpe, 1953: 765-778.
- _____. *El Canto Errante. Poesías Completas*. Madrid: Aguilar-Espasa Calpe, 1953: 765-854.
- _____. "El Coloquio de los Centauros". *Prosas profanas y otros poemas*. Madrid: Castalia, 1988: 625
- _____. "El triunfo del Calibán". *Obras Completas*, vol. IV. Madrid: Afrodisio Aguado Ed., 1950: 569 sqs.
- _____. *Escritos políticos*. J. E. Arellano y Pablo Kraudy eds.. Managua: Banco Central de Nicaragua, 2010.
- _____. *España contemporánea*. Barcelona: Lumen, 1987.
- _____. "Historia de mis libros". *Obras Completas*, vol. I. Madrid: Afrodisio Aguado Ed., 1950: 15-178.
- _____. "La iniciación melódica". *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar-Espasa Calpe, 1953: 313. [publicado por vez primera en *La ilustración centro-americana*, nº1, 1882.]
- _____. *La poesía castellana. Obras Completas – 5. Poesía*. Madrid: Afrodisio Aguado Ed., 1953: 313.

- ____. *La República de Panamá y otras crónicas desconocidas*. Selección, estudio y notas de Jorge Eduardo Arellano. Managua: Academia Nicaragüense de la Lengua, 2011.
- ____. (dir. publ.) *Mundial Magazine: arte, ciencias, historia, teatros, actualidades*. Paris: Leo Merelo & Guido Fils, 1911-1914.
- ____. *Obras Completas*. Madrid: Afrodisio Aguado Ed., 1950-55. [1. Crítica y ensayo -1950; 2. Semblanzas. - 1950; 3. Viajes y crónicas. - 1950; 4. Cuentos y novelas. - 1955; 5. Poesía. 1953].
- ____. "Pax". *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar-Espasa Calpe, 1953: 1217-1224.
- ____. *Poesías Completas*. Madrid: Aguilar-Espasa Calpe, 1953.
- ____. "Por el influjo de la primavera". *Cantos de vida y Esperanza*. Ed. de Rocío Oviedo. Madrid: Ollero y Ramos, 2005: 85.
- Darío, Rubén, y Ricardo Jaimes Freyre. "Nuestros propósitos". *Revista América* 1, 19 de agosto de 1894: 1.
- Gullón, Ricardo. *Direcciones del modernismo*. Madrid: Gredos, 1971.
- ____. *Pitagorismo y modernismo*. Madrid: Gonzalo Bedia, 1976.
- Jiménez, Juan Ramón. *Mi Rubén Darío (1900-1956)*. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 1990.
- Jrade, Cathy Login. *Rubén Darío o la búsqueda romántica de la unidad. El Recurso modernista a la tradición esotérica* [trad. de Guillermo Sheridan]. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Moser, Gerald M., y Hensley Charles Woodbridge. *Rubén Darío y "El Cojo Ilustrado"*. Nueva York: Hispanic Institute, Columbia University, 1961-1964. [citado por J. E. Arellano, "Rubén Darío y sus Cantos de vida y esperanza": 47].
- Paz, Octavio. *Cuadrivio*. México: Joaquín Mortiz, 1963.
- Sequeira, Diego Manuel. *Rubén Darío criollo, o la raíz y médula de su creación poética*. Buenos Aires: Kraft, 1945.
- Teles, Gilberto Mendonça, y Klaus Müller-Berg. *Vanguardia latino-americana: historia, crítica y documentos*. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- Torres, Edelberto. *La dramática vida de Rubén Darío*. Barcelona: Grijalbo, 1966.
- Torres Bodet, Jaime. *Rubén Darío: abismo y cima*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Valle Inclán, Ramón del. *La lámpara maravillosa. Obras Completas*. Vol. 1. Madrid: Espasa Libros, 2002: 1905-1986.

Polis o Megacity – Pesadilla y deseo. Modelos de (i)legibilidad literaria de la ciudad entre Europa y América

Javier Gómez-Montero
Universidad de Kiel, Alemania
gomez-montero@romanistik.uni-kiel.de

La amplitud y complejidad del tema planteado hace conveniente recordar primero ciertos jalones en la evolución de la ciudad europea y aludir en seguida a algunos conceptos que marcaron el debate acerca de su legibilidad literaria. Sobre ese transfondo, creo, parecerá más congruente mi ulterior aproximación a la ciudad en América Latina a partir de unos pocos poemas, sobre todo de autores mexicanos.

I. Conceptos de ciudad

Podemos partir de que la ciudad es un término polisémico, y conocemos las mutaciones de su concepto: polis, urbs, emporion, cité, burgo, ciudad industrial, metrópoli, megalópolis, aglomeración conurbana, no-ciudad, *après-ville*, ciudad informacional, ciber-ciudad, *bit-city*, *simcity*, *sin city*... La larga lista de conceptos implica una amplia variedad de sus funciones y significados, unos deshumanizados y otros de perfil más humanista. Por ello es necesario hoy día tener presentes los fundamentos antropológicos de la ciudad de cara al reto de su reconstrucción como espacio antropológico (y como verán, yo apuesto por el lado, la parte imaginaria de la antropología social).

Los estudios sobre la ciudad antigua –la griega y la romana, en particular– han destacado su perfil como lugar de orden (dotado de formas de representación simbólica con sus creencias y ritos), sea a partir de un mero asentamiento de población como la urbs o sea ya resultado de un proceso civilizatorio más complejo como la polis. Ambos conceptos suponen que las ciudades antiguas en occidente ya son lugares de jurisdicción, comercio y trato o comunicación en general para la comunidad y para el ciudadano. Sin menoscabo del fundamento mítico-religioso, aún con la idea del ónfalos, que daba unidad simbólica a los primeros asentamientos de clanes étnicamente homogéneos –desde los castros celtas y recintos como Stonehenge hasta Teotihuacán–, la necesidad de una organización racional de la sociedad para obtener fines comunes –a partir de la conciencia de *communitas*– justifica esos valores de la polis que ya formula en su *Política* Aristóteles y que tradicionalmente sustentan la noción de ciudad en Europa (cuyos emplazamientos centrales, p. ej. el ágora o el forum, predisponen a los ciudadanos a organizarse social y políticamente en un lugar estructurado institucionalmente donde dirimir sus litigios). Y si la Callipolis de Platón (en el *Fedro*) aún es fruto de la convergencia de lo sagrado (los templos de la Acrópolis) con lo público (el ágora) y lo privado (la *oikia*, o el hogar, por recuperar el término de Hannah Arendt en *La condición humana*), en *La cité antique* Fustel de Coulanges, 1864, también insistirá en los lazos religiosos determinantes para cada *domus*, *phatrie* y *tribu* (es decir, las células que para él generan el nacimiento de la ciudad o civitas romana). Bajo los términos de *cité* y *burgo*, esos conceptos heredados de la primitiva *urbs*

romana (categoría que incide particularmente al emplazamiento del núcleo urbano independientemente del concepto de *civitas* o ciudadanía) se adaptan a las estructuras de poder y sociales del medioevo cuando hacia el siglo XII se reinicia la urbanización en Europa a partir de un reparto del espacio entre los estamentos eclesiásticos, nobiliarios (realeza incluida) y profesionales que será más o menos (des)equilibrado según cada ciudad y etapa histórica. Entonces se replantea el orden simbólico de la *cit*é en torno a un templo principal (catedral) a cuyo alrededor a su vez se establece el poder sustentado por nobles o burgueses y, tras él, la producción artesanal (vgl. Mumford, Pirenne, Benevolo). Durante el Antiguo Régimen se asentará esa morfología según las relaciones de poder entre realeza o nobleza y burguesía, se amplificarán los espacios y su monumentalidad, aunque entonces se concibieran a expensas del cuarto estamento, el popular, con la clara intención intimidatoria de autorrepresentación del poder. Ese proceso de génesis de la ciudad europea desde el Medioevo lo describe Max Weber (*Die Stadt*) como historia de la emancipación del individuo declarando a la ciudad como espacio de desarrollo de la sociedad burguesa, paulatinamente al principio, y de forma cada vez más acelerada tras el triunfo de la revolución francesa, vista como un punto álgido en el proceso por el que el ciudadano se emancipa de los dioses y los reyes con el consecuente inicio de la progresiva autorregulación de individuo y sociedad. Los cambios más agudos se impondrán con la nueva masificación de la ciudad en volandas de su industrialización cuando el desmesurado crecimiento de población y la generación de riqueza o del transporte humano ocasionan –p. ej. en Londres, París y Berlín a lo largo del siglo XIX– una redistribución de espacios y funciones entre lo que hay que destacar la aparición de las periferias obreras, a su vez aglomerada en torno a los centros de producción, el agobio de la anonimidad y tecnologización, lo que llevó a Georg Simmel a enunciar en 1903 sus célebres tesis sobre la interacción entre las megalópolis y la vida intelectual en la Modernidad (las megalópolis acentúan el papel del individualismo y la cultura para hacer frente a la anonimidad, así como el carácter funcional de las relaciones sociales y económicas en las grandes ciudades modernas).

Y no será hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XX que este orden empiece cuestionarse y pierda credibilidad en las áreas metropolitanas de Europa al sobredimensionarse. Hasta entonces perduró el modelo de ciudad europea que Wolfgang Siebel (*Die europäische Stadt*, 2004) ha descrito alrededor de cinco principios básicos que redundan en los axiomas de diferencia y diversidad, instalados en un paradigma de variabilidad o mutabilidad históricas. La primera característica es ser un lugar de historia y de futuro, es decir con promesa y voluntad de desarrollo; la segunda es ser un lugar de cultura, de urbanidad, con formas de vida

articuladas alrededor de dos espacios diferenciados, el público y el privado; en tercer lugar, en la ciudad europea se da una conexión entre su morfología y significados simbólicos, es decir que su forma responde a una estructura simbólica visible (y en nuestro contexto, yo añadiría que legible); en ese sentido –cuarto rasgo definitorio– está marcada por la idea de centralidad, abarcabilidad de tamaño y densificación que marca diferencias elementales entre la ciudad y el campo, centro y periferia, un adentro y un afuera, y que la predestina como encrucijada de los procesos políticos y económico-sociales; por último, W. Siebel subraya que la ciudad europea se constituye como espacio regulado social y políticamente por las instituciones estatales o comunales, por estar en especial dotado de sistemas de prevención, previsión y atención sociales (*Fürsorgesyteme*)¹. Resultaría fácil ahora plantearse no sólo en qué medida estos conceptos son válidos en el París o Berlín contemporáneos, sino también si son o no residuales en las grandes aglomeraciones conurbanas que son las *Megacitys* latinoamericanas, pero he de dejar ese análisis a su propia inventiva.

Lo que sí me es preciso señalar es que la perspectiva de los estudios geográficos escatima un aspecto central en la forma que tienen los discursos literarios de enfocar la ciudad: me refiero al escaso papel que, en el registro presentado, juegan los imaginarios culturales cuyo privilegio, a mi entender, es precisamente forjar paradigmas de representación simbólica de la ciudad, fundamentados en la imaginación y subconsciente colectivos por lo que poseen gran fuerza identificatoria para esas urbes, incluso aunque hayan crecido desproporcionadamente y se desestructuren. Sin duda, el imaginario cultural y su modo de activación mediante la literatura, se presta para repensar el futuro de las ciudades como un espacio antropológico en América y Europa, y con ello queda significado un digno lugar del hombre y para el hombre. Y así cabe argüir que, desde los albores de la Modernidad, la imaginación y las memorias colectivas han servido de pilares básicos para dar cohesión identitaria a los diferentes grupos sociales, siendo ellas no menos válidas para las actuales aglomeraciones urbanas, cada vez aún más hipercomplejas.

1 || "Präsenz von Geschichte im Alltag des Städters, Stadt als wie immer utopisches Versprechen auf ökonomische und politische Emanzipation, Stadt als der besondere Ort einer urbanen Lebensweise, das überkommene Bild von der Gestalt der europäischen Stadt und schließlich ihre sozialstaatliche Regulierung, diese fünf Merkmale prägen in ihrer Gesamtheit den Begriff der traditionellen europäischen Stadt. Aber all diese Merkmale unterliegen dem sozialen Wandel. Sie ändern ihre Ausprägung, verlieren ihren Zusammenhang oder verschwinden gänzlich. Die europäische Stadt – so scheint es – verliert ihre gesellschaftliche Basis", (Siebel 18).

Con todo, estos principios permiten presuponer la legibilidad literaria de la ciudad europea; no obstante, desde el siglo XX también en Europa se han hecho visibles las manifestaciones de desestructuración, fragmentación y disolución urbanas que dificultan su lectura y que caracterizan a las categorías de ciudad informacional, *megacity*, megalópolis, no-ciudad, etc. Estos modelos de ciudad ya no pueden describirse con las figuras del árbol o del cuerpo humano que se prestaban como alegoría ilustradora de la organicidad de la ciudad humana, sino que actualmente hay que recurrir a las del rizoma, el archipiélago de centros autónomos, al cáncer, a la red caótica de puntos conectados en una red informática.

El modelo ya (post-)apocalíptico de la *megacity* es ciertamente el que actualmente los geógrafos y urbanistas aplican a las grandes aglomeraciones metropolitanas en América Latina, cuyo autoextrañamiento o alienación hace pensar en los traumas de su nacimiento como producto de la violencia (valga el caso de la desaparición de Tenochtitlán) o de la planificación burocrática del poder metropolitano. Muchas ciudades latinoamericanas han desbordado las propuestas de ciudad letrada (cuya expresión fueron los fundadores poemas laudatorios del barroco, verbigracia la célebre serie de versos que comienza con "aquestas de México son las señas" de *Grandeza mexicana* de Bernardo de Balbuena), y parecen (vistas desde Europa) haber llegado a un estado terminal vista su sucesiva transformación desde las poblaciones indígenas (en su caso) y las fundaciones novohispanas a través de la ciudad criolla, la patricia, la burguesa y la industrial masificada, ya tratadas por A. Rama y José L. Romero (así como sus proyecciones literarias como ciudad-escenario alegoría del poder durante la época novohispana y la ciudad moderna, hecha personaje y cuerpo, pergueñadas por Vicente Quirarte), sin soslayar las más recientes categorizaciones como invisibles ciudades reticulares para los flujos de información (García Canclini) o ciudades-basura (favelas). ¿Pero son estas formas commensurables con la ciudad o metrópolis europea? ¿Implica la explosión demográfica de los últimos 50 años una diferencia irreconciliable? ¿O perduran aún estructuras de homogenización –empírica o imaginaria– que hacen abarcable y abordable esa realidad para devolverle su condición de *ciudad del hombre*? ¿Y no sería su consideración terminal una pesadilla del más rancio eurocentrismo, vista la vitalidad y capacidad de proyección cultural retroactiva hacia la *vieja* Europa que P. Valéry veía como una ciudad gigantesca, pero en estado agónico en 1922? Para dirimir estas cuestiones, primeramente voy a repasar unas pocas aproximaciones literarias a la aglomeración conurbana de Mexico City pues la fuerza de discursos simbólicos como el forjado por poetas y escritores puede aportar perspectivas de significación que se superponen a las evidencias. Su relevancia late aún tras

las sensaciones apocalípticas que otros discursos sociales nos transmiten (p. ej. la violencia o problemas de gobernabilidad en general, la especulación inmobiliaria o la degradación urbanística y otras patologías)

II. (I)legibilidad literaria de la ciudad

Inicialmente ofreceré una aproximación sistemática a la cuestión de la (i)legibilidad a partir de Walter Benjamin y Roland Barthes, partiendo de la praxis analítica de Karlheinz Stierle en su libro sobre el mito de París en la novela decimonónica para lo que entonces será necesario esbozar los conceptos de Ciudad-Texto y de Ciudad-Sujeto. Para mí está claro que la representación literaria de la ciudad no podrá ser sino una lectura de sus discursos y para abarcar toda su complejidad, habrá que conceptualizarla ante todo como persona incluyendo su vertiente simbólica, sus imaginarios (culturales, sociales) y asimismo su subconsciente.

El concepto de legibilidad de la ciudad implica, primeramente, la posibilidad de leer la ciudad como un texto, como el texto del mundo. Es bien sabido que Hans Blumenberg recreó –desde la literatura profana de la Antigüedad hasta la poetología de Mallarmé y Valéry– el «paradigma metaforológico» que concibe el mundo como un libro y que parte de la idea de la creación como libro escrito por el mismo Creador; así en el *Libro de la naturaleza* podrá el hombre discernir las analogías entre el Cielo y la Tierra, y esa lectura verifica las correspondencias entre los órdenes divino y humano. Queda pues claro que ese *libro del mundo* que es la naturaleza resultaría de un acto de creación divina y cabe plantearse si la ciudad tiene ahí cabida o no ya que, en la narración bíblica, fue Caín el primer fundador de una ciudad al asentarse tras matar a Abel. Fue Walter Benjamin quien adaptó esa metáfora a la lectura de la ciudad. De ahí que aún haya que subrayar que, si la ciudad es un libro, ese libro ha sido escrito por el hombre por lo que la analogía con el libro de la naturaleza escrito por Dios pierde intelegibilidad. Esta precisión de mi parte es necesaria antes de examinar el alcance de su método y adaptarlo a la lectura literaria de la ciudad: Walter Benjamin partía de la necesidad de descifrar los signos de la ciudad que se nos presenta en los textos literarios como fantasmagoría donde será proyectada y analizada la realidad económico-social del siglo XIX, p. ej. en los poemas de Baudelaire.

En principio, leer el texto de la ciudad será conocerla a partir del armazón de sus signos. La lectura resulta ser un dispositivo de la construcción del sentido si bien los signos no son siempre transparentes para el *flâneur* –que encarna la figura del lector– y quien –como cazador en un bosque– busca en la ciudad los signos que le permitan leerla y descifrarla: su circuito semiótico viene dado por el *Warenmarkt*, por el entramado económico y mercantil

que determina el orden social de la urbe. Benjamin se atenderá sobre todo a los signos de la economía de mercado que determinan su interpretación de los *passages* parisinos (las galerías) como emblema de la sociedad moderna. Su lectura de París equivale así a un desciframiento de las estructuras sociales y económicas de la ciudad, y ya que los discursos artísticos suponen un excelente campo de análisis, Benjamin descubrirá en la obra de Baudelaire una vía magnífica para describir también esas estructuras. Cabría simplificar la apuesta metodológica a seguir a partir de su planteamiento en el siguiente silogismo: si cerniéndose a la ciudad de París se puede describir la *Urgeschichte*, las estructuras matrices de la historia del siglo XIX en el sentido apuntado, y por otro lado en la obra de Baudelaire es también reconocible la impronta que ha dejado esa historia en la ciudad y en los discursos que la configuran, entonces concluiremos que los textos literarios generan representación y así podrán construir imágenes o ser portadores de los signos que permitan reconstruir los discursos de la ciudad en un momento histórico determinado.

Otros aspectos constituyentes de la figura del *flâneur* serán abordados en el estudio de Benjamin sobre Baudelaire, donde asocia al poeta a la figura del detective y del hombre inmerso en la muchedumbre precisando y, al mismo tiempo, diferenciándolo de otras coordenadas desarrolladas en *Le peintre de la vie moderne* vinculadas a la figura del dandi cosmopolita, del bohemio esnobista, etc. En estos términos, el *flâneur* –que por metonimia se convierte en artista y en el poeta– es capaz de analizar los discursos de la ciudad e incluso una conciencia urbana colectiva. Pero lo más significativo será no sólo cuando emerge la conciencia de la ciudad en un texto literario gracias a las dotes del artista-*flâneur*, sino que también emerge el subconsciente del momento histórico de la ciudad (así como aspectos ocultos, olvidados o reprimidos de su memoria) que se plasma en las fantasmagorías de la representación textual. Ahí puede radicar la clave de la cuestión, como trataré de concretar y ejemplificar a continuación.

Si las visiones y ensoñaciones, alucinaciones y espejismos macabros denotan por sí mismos el aspecto constructivista de toda representación literaria producto de la imaginación moderna, la fantasmagoría es el concepto más emblemático acuñado por W. Benjamin por apuntar a la desrealización y discursivación – *mise en discours*– del referente urbano en el texto. Como es sabido, Benjamin parte del término empleado por Baudelaire para caracterizar las imágenes de la ciudad pergeñadas por el artista moderno y en particular en poeta a la vista de las grandes ciudades al concluir el tercer apartado de *Le peintre de la vie moderne*:

peu d'hommes sont doués de la faculté de voir; il y en a moins encore qui possèdent la puissance d'exprimer. Maintenant, à l'heure

où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, (...) Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur. La fantasmagorie a été extraite de la nature. Tous les matériaux dont la mémoire s'est encombrée se classent, se rangent, s'harmonisent et subissent cette idéalisation forcée qui est le résultat d'une perception *enfantine*, c'est-à-dire d'une perception aiguë, magique à force d'ingénuité! (215)

Si en Baudelaire se trataba de las cosas renacidas sobre el papel gracias al trabajo de la memoria, siendo éstas entonces más naturales y hermosas que en el espacio real de la ciudad, W. Benjamin atribuye al lenguaje figurativo en *Les fleurs du mal / Le spleen de Paris* también la capacidad de representar discursos no evidentes que sí puede hacer visibles al lector el texto literario. Ello se desprende de la función que Benjamin concede a la alegoría baudelaireana (vinculándola estrechamente a su propio concepto de fantasmagoría²) donde no es cuestión de continuidad entre imagen e idea, sino que su concepción animética supone su articulación en la obra literaria como una estructura signíca compleja, con significación propia, y a desvelar en el proceso de lectura.

Podemos finalmente considerar la fantasmagoría como imagen o red signíca de densa significación resultante de un método de lectura del subconsciente urbano que necesariamente requiere un esfuerzo interpretativo, y ello justo en la medida en que por su potencial representacional y hermenéutico supera el concepto tradicional ya no digamos alegoría sino de imagen –meras estampas, escenas y paisajes urbanos– para apuntar a densas descripciones que captan, articulan simbólicamente y analizan los discursos constituyentes de la ciudad y que, a su vez, son descifrados en el acto de la lectura.

En el apartado "Traumstadt" de "Los Pasajes" (*Das Passagenwerk* 490-510) W. Benjamin asocia muy sugerentemente el concepto de subconsciente colectivo de C. G. Jung, proyectándolo sobre la ciudad (donde aparece tanto en cómo los avances técnicos van transformándola como en el interiorismo del siglo XIX, (496), o además también en general en su arquitectura y en la moda, manifestándose de forma muy concreta en los anuncios publicitarios, (497), sino también en las *Traumhäuser* que son los pasajes, las estaciones de ferrocarril, los casinos e incluso las fábricas (511). Al mismo tiempo, le atribuye a la ciudad la facultad de soñarse o imaginarse colectivamente a sí misma, de donde se

2 || Benjamin desarrolla el concepto en el célebre Exposé de 1934 donde alude a las fantasmagorías de la civilización moderna, retenidas también en la poesía de Baudelaire.

puede colegir que en todo *flâneur* (metonimia del artista en la ciudad) se esconde un *rêveur* capaz de asistir esas proyecciones del subconsciente colectivo. A su vez, concluyo, la reducción de tal vía a una perspectiva meramente individual –si bien, naturalmente, manteniendo el marco urbano– permite asimismo hacer de la ciudad en la representación literaria un fondo de proyecciones del subconsciente personal haciendo de ella un espacio de deseo, sueño o (auto)invención imaginaria.

Los procesos de lectura literaria de la ciudad así entendidos oscilarán por definición entre los polos de transparencia y de opacidad. De ahí que el fantasma de la ilegibilidad de los signos de la ciudad acompañe como su sombra a todos los intentos de leerla, e incluso el concepto de fantasmagoría presupone la dificultad de la representación que se prolonga en la dificultad de la lectura, y justifica el recurso al psicoanálisis –como método de lectura del subconsciente tanto personal como colectivo– para descifrar los signos de la ciudad, en lo que me tendré posteriormente.

La poesía urbana o de ciudad se sustenta gracias al almacén sígnico que construye el texto, y en este sentido los conceptos de Ciudad-Texto de Andreas Mahler (*Text-Stadtbild*) o de *ciudad textualizada* de E. Lobsien (*vertextete Stadt*) nos recuerdan el específico estatuto literario de la ciudad como texto, como construcción referencial, imaginaria y lingüística. A este propósito valga recordar que fue el semiólogo Juri Lotman – a partir de San Petersburgo y su mitificación desde los discursos del poder –, quien caracterizó a la ciudad como un espacio textual definido por la multiplicidad y heterogeneidad de sus códigos de significación: así, habría que añadir, leerlos, descifrarlos y representarlos sería el privilegio del escritor quien, por un lado, los hace converger y, por otro, los despliega uno a uno en el mapa de la escritura. Para Lotman, la ciudad es un *mecanismo semiótico complejo*, lo que sin duda es extensible a los textos literarios que la representan.

Pasemos por alto ahora la sugerente analogía que Barthes establece entre ciudad y poesía (la ciudad sería un poema descentrado que despliega su significación ante quién lo lee) para recordar los paralelismos que el propio Sigmund Freud en *El malestar en la cultura* trazaba entre el desarrollo de la psique humana y el devenir histórico o sencillamente cronológico de una ciudad poniendo el ejemplo de Roma cuyas diferentes épocas quedaban inscritas en su topografía y en sus ruinas –visibles o no–, igual que las fases de evolución del yo se ocultan tras una fachada al parecer sin fisuras, aunque, no obstante, sigan estando presentes bajo esa superficie y sean recuperables gracias a la memoria (aunque pueda tratarse en muchas ocasiones de una *mémoire involontaire*). En el posfacio a una antología de poesía urbana contemporánea en España subrayé (*Cuando va a la ciudad*) la analogía metodológica entre el psicoanálisis y los discursos poéticos, que paralelamente

a través de una arqueología de la consciencia transcienden sus capas más profundas adentrándose en el subconsciente, trátase del individual de la persona o del subconsciente colectivo de la ciudad. Y cada vez veo más claro que la literatura ofrece no sólo modelos de descripción y análisis (crítico) de los procesos sociales en curso y los discursos subyacentes, así como las estructuras antropológicas visibles con sus correspondientes fundamentos simbólicos (invisibles), sino que apuesta por la relevancia de los valores simbólicos, la plusvalía de sus significados simbólicos hurgando en la memoria, subconsciente e imaginarios urbanos, en las heridas y proyecciones colectivas, en los pulsos e impulsos, en sus utopías, instintos y traumas, en sus obsesiones de identidad y sus crisis. Tales pueden ser algunas de las referencias y puntos de orientación para las lecturas del imaginario y subconsciente urbanos válidas para aplicar la metodología de análisis textual que se propone a continuación.

En efecto, luego veremos poemas que corroboran esa correspondencia que Karlheinz Stierle asume para calificar a los poemas de *Les fleurs du mal* como "paisajes alegóricos de la Psique y de la Ciudad", y creo que muchos novelistas suscribirían un programa de intenciones basado en la analogía entre ciudad y subconsciente. Este aspecto transciende claramente las lecturas sociales y apunta a la representación del imaginario urbano inscrito en los textos literarios, pero con W. Benjamin tendríamos que añadir que no basta con detenerse en una descripción arqueológica de las manifestaciones de esas proyecciones entre psique y ciudad, es decir habría que transcender toda mera arqueología de la psique de la ciudad hasta alcanzar la conciencia y los abismos del subconsciente urbano. En este campo operan memoria, identidad, traumas y utopías individuales o colectivos, que a modo ilustrativo he profundizado a propósito de una novela sobre mi ciudad natal, A Coruña ("El conjuro anamnésico" 405-424). Ahora baste con profundizar otros aspectos refiriendo un extraordinario poema de Günter Kunert, uno de los maestros de la poesía alemana contemporánea, nacido en Berlín y que años antes de la caída del muro pudo emigrar a la entonces República Federal. En 1987 Kunert publicó el poemario *Berlin beizeiten* (cabría traducirlo como *Berlín de vez en cuando* y *Berlín en el momento justo*) donde, más allá de la arqueología, se propone una aproximación paleontológica a Berlín. La capital alemana gana entonces cuerpo como ciudad-fósil, como materia fosilizada, que conserva en sus capas y sedimentos los testimonios de cada presente protagonizado por la ciudad. He de advertir primero que la composición del poema mantiene en la disposición de los versos el sistema de estratos que articula la ciudad en capas, reflejando así la imagen de la estratificación de la historia en capas temporales sucesivas tal y como la desarrolla

el poema (he tratado de mantener ese principio *geológico* en la traducción basándome en una interpunción analógica):

Berlin- paläontologisch

Hier liegen alle Sedimente offen:
In Schichten wird Geschichte präsentiert:
Blut, Schweiß und Dreck, durchsetzt von Hoffen,
was durchs Gestein vergangner Tage führt.

Die Stadt: Fossil an allen Enden:
Erstorbne Zeit, die in sich selbst verharret.
Du wagst den Blick nicht abzuwenden,
auf daß sie bleibt: Als Gegenwart.

Paleontología de Berlín

Los sedimentos yacen aquí abiertos.
En estratos se presenta la historia.
Mugre, sudor y sangre, atravesados del esperar
que percorre los días pasados, roca maciza.

La ciudad. Fósil en todos sus confines.
Tiempo difunto que persevera en sí mismo.
Y no osas tornar los ojos,
por que quede. Toda presente.³

Cada instante, cada presente de la ciudad está fosilizado, se vuelve acto de conciencia, así se hace visible y cuaja en la representación poética. El tiempo pasado es una suma de presentes, siendo por tanto la ciudad no más que una suma de sus presentes. Y así el texto brota de la operación totalizadora de la mirada poética que imbrica historia y presente, convirtiendo cada uno de los momentos de su historia en presencia contemplada y cada presente pasado en pasado presente..., un presente en el que por cierto convergen tanto el ritmo vital como las heridas que le ha dejado a Berlín su historia.

Me explico: el verbo "aparece" del primer verso apenas retiene el doble sentido que subyace a la expresión "offen legen" que en alemán, en una expresión ya lexicalizada, se predica de las "heridas" y de la "verdad"; así que los sedimentos son también las heridas abiertas de la historia de la ciudad, estratificadas con sus cicatrices donde está inscrita la verdad de la ciudad. La metáfora es emblemática, también metodológicamente por el amplio margen que esta ciudad-fósil abre para lecturas del pasado oculto, desaparecido o reprimido de cualquier ciudad. Y así no será casualidad que reaparezca un eco de esa figuración en otros textos.

3 || Traducción e interpretación en J. Gómez-Montero (2012).

Ciñéndonos a Berlín valga el ejemplo de lo que podría ser una mirada retroactiva de la escritura onírico-barroca del cubano Rogelio Saunders quien ahonda en sus "infuturos" dada "la catastrófica desmesura de lo histórico" (264). Lo continuo de la ciudad en este poema "Berlín(infuturos)" (260) es por tanto la huida del tiempo, la fuga y descamino de la historia en la ciudad máquina, "despojada de sí misma / a donde todo es despojo. / Todo continúa / enlistado por la falla / ni cerrada ni abierta" (265). La perspectiva temporal penetra entonces en la visión mecánica de una ciudad postapocalíptica en cuyas fallas no obstante perviven los "signos urbanos" de una ciudad absolutizada como el "infuturo" (219-220). En otro poema que parte de una alusión al Venusberg en Bonn, esos signos urbanos son también testimonios de la historia de la ciudad y apuntan tanto a mercancías y productos de uso cotidiano como a las palabras y rostros de los habitantes que el aliento visionario del poema descubre petrificados y sepultados:

El pétreo, desmigajado anuncio
de turbios productos
que no adquirió nadie.
Hay muchas palabras
perdidas. Muchos rostros
sepultados
bajo la arena
de las ciudades.
(*El pájaro de oro* 206)

Imágenes de la petrificación de la historia en el territorio recurren p. ej. en un poema de José Emilio Pacheco ("Mapa", de *La arena errante*, 1999), en el que nuevas posibilidades técnicas de mapear México mediante fotos satélite dan pie a una consideración muy significativa (en este caso se trata de todo el territorio que abarca la República Mexicana, si bien metonímicamente cabría también reducir ese magno espacio al de Ciudad de México a efectos hermenéuticos):

Dicen que dice la verdad el nuevo mapa:
En la visión del satélite
Éste es México sin engaño.

Pero no veo
Sino montañas como cicatrices.
México sepultado por sus volcanes
y nacido de ellos.
(*Tarde o temprano* 534)

El poema plantea la cuestión de la visibilidad de la verdad que resulta sólo tangible cuando el poema cifra la analogía entre morfología geológica e historia de México en la cicatriz que deja lo que sería el *tertium comparationis*, es decir las heridas que le

han infligido el tiempo y el ser humano. Queda claro que la visión "sin engaño" se oculta mientras que el discurso poético alcanza a escrutar lo que se esconde tras la superficie de apariencias. Esa cicatriz es al mismo tiempo una marca de desolación cuya recurrencia en un poema precedente llama la atención. Me refiero a la dilatada e intensa lamentación que suponen las cinco partes de "Ruinas de México" (poema centrado en los terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985 que afectó al barrio del poeta cuya casa incluso quedó destruida, en *Miro la tierra*, 1984-86) donde la voz poética concita al unísono cuerpo y conciencia de la ciudad, su rostro y su subconsciente, conjurando así los fantasmas de la ciudad perdida y los de la porvenir enfatizando el valor testimonial de la cicatriz dejada por tamaña herida:

Era tan bella (nos parece ahora)
Esa ciudad que odiábamos y nunca
Volverá a su lugar.

Hoy una cicatriz parte su cuerpo.
Jamás podrá borrarse. Siempre estará
Dividiéndolo todo el terremoto.
(*Tarde o temprano* 329)

El aliento visionario, común a los versos de Pacheco y Kunert, responde a una intensa lectura de dos ciudades heridas y perdidas de las que el discurso poético hace visibles las cicatrices causadas por las heridas definidoras de su respectiva historia, imaginariamente estratificada en el caso de Berlín y exacerbada trágicamente hasta el *martirologio* de una *capital del sufrimiento* (*Las ruinas de México (Elegía del retorno)*, III 12, 2-4; p. 323) en que se ha convertido la capital mexicana, "este mar de ruinas" (idem, III 6, 8, p. 320 y IV 12.5, p. 327).

Como es sabido, la debacle que supone considerar en estado terminal el proyecto civilizatorio de una Modernidad heredera de la razón ilustrada (p. ej. en el sentido de Habermas) fue precedida –ciñéndonos al campo literario– por una lectura sistemática de los discursos sociales de la ciudad moderna en la novela decimonónica que partía de la confrontación entre naturaleza humana y el proceso civilizatorio y que se cebaba en los conflictos entre individuo y sociedad que definen a una modernidad marcada por la técnica, el racionalismo, las relaciones de interés económico, el dictado de los valores de cambio, en definitiva, por toda una serie de paradigmas funcionales (en particular Georg Simmel indicó en 1903 –"Die Großstädte und das Geistesleben" ("Las megalópolis y la vida intelectual"– como todo ello acentúa el papel del individualismo y la cultura para hacer frente a la anonimidad y al carácter funcional de las relaciones sociales y económicas en las grandes ciudades modernas). La lectura holística de los discursos

sociales de la ciudad (tipo Balzac, Zola o Galdós) perdió luego fuelle, quizá debido a la creciente complejidad de los discursos urbanos, lo que legitima la acepción de la ciudad industrial como sujeto, como sistema que se *autorganiza*; este superorganismo se autogenera y organiza a sí mismo fagocitando al individuo. Si –siguiendo en esa línea– la novela decimonónica erige a la ciudad enhéroe literario dotado de personalidad propia y convertido en un sujeto colectivo, su autoproliferación lo eleva en la actualidad a la categoría de macrosistema que borra o al menos puede relativizar la jerarquización social y plutocrática; no obstante hay que añadir que todo ello va a dificultar tanto su cognoscibilidad y su representación literaria. Así, en el laberinto de los discursos urbanos la razón y el lenguaje fueron llegando durante el siglo XX a sus límites representacionales, y para leer los signos de la ciudad hubieron de desarrollarse nuevas estructuras de la novela. Más que ilegibilidad de la ciudad los textos a que se aludirá acto seguido narran la historia del oscurecimiento de los signos de la ciudad, la perplejidad y deriva en que queda sumida la conciencia ante la pérdida del significado de los referentes urbanos, así como también dejarán constancia de ciertas tentativas de recodificación actuales.

III. Memoria de Ciudad de México

A continuación se interpretarán muy sucintamente extractos de dos largos poemas de Octavio Paz publicados en 1975 y 1988 respectivamente y que, además de referirse a la ciudad de México, supone una cifra del tratamiento de la ciudad en la poesía moderna y una profunda reflexión sobre los procesos civilizatorios y discursos que la estructuran. Se trata de presentar un modelo de percepción urbana basado en la idea de que toda metrópolis posee una conciencia histórica de sí misma que concierne también a los individuos que la habitan. En muchos poemas de O. Paz aparecen referencias imaginarias y simbólicas inscritas en el rostro y en la historia de la ciudad, así ocurre en "Nocturno de San Ildefonso", donde la rememoración de la estancia del poeta adolescente en 1931 daba pie a una amplia contemplación del espacio urbano donde "el tiempo se abre" y que va a ser "otro espacio" inventado por la misma noche. Repasemos sólo algunos versos del segundo apartado del poema:

Nocturno de San Ildefonso

Calles vacías, luces tuertas.
(...)
México, hacia 1931.
Gorriones callejeros,
una bandada de niños
con los periódicos que no vendieron

Los faroles inventan,
charcos irreales de luz amarillenta.
el tiempo se abre :
(...).

A esta hora
los muros rojos de San Ildefonso
son negros y respiran :
sol hecho tiempo,
tiempo hecho piedra,
piedra hecha cuerpo.
Estas calles fueron canales.
Al sol,
las casas eran plata :
ciudad de cal y canto,
luna caída en el lago.
Los criollos levantaron,
sobre el canal cegado y el ídolo enterrado,
otra ciudad
- no blanca : rosa y oro -
idea vuelta espacio, número tangible.
La asentaron
en el cruce de las ocho direcciones,
sus puertas
a lo invisible abiertas :
el cielo y el infierno.

Barrio dormido.
Andamos por galerías de ecos,
entre imágenes rotas:
nuestra historia.
Callada nación de las piedras.
(...)

Plaza del Zócalo
vasta como firmamento :
espacio diáfano,
frontón de ecos.
(*Obra poética* 631-633)

El poema está concebido como un *nocturne* (una “caminata nocturna”), en el que la voz visionaria del poeta desde su escritorio recrea escenarios urbanos privados y públicos referencializados en los alrededores del Convento de San Ildefonso con un inventario que excluye los atributos de la megalópolis desestructurada y segregada; bien al contrario llama la atención un movimiento de la voz poética que asciende de lo individual a una meditación totalizadora y visionaria de la capital mexicana donde convergen los sedimentos de varias ciudades superpuestas y sumergidas cuya presencia convoca la voz poética (la azteca, la novohispana de “cal y canto”, la criolla y la contemporánea). La historia de la urbe, que

en Kunert aparecía sintetizada en los estratos de la roca maciza, se despliega ahora como en un abierto abanico (antes cerrado). Así las imágenes van desgranando siglo a siglo la memoria de la ciudad como un texto en la que también tiene cabida un recuento personal entre 1931 y 1975, que hace hincapié p. ej. en lo concerniente a la revuelta del 68 ("nos dispersaremos, /no allá en la plaza de los trenes quemados/ aquí..."). Así la síntesis entre espacio y tiempo es perfecta: la irre realidad de la ciudad física abre paso a los ecos de su historia que retumban en calles y edificios, a una meditación acerca de su devenir histórico y la capacidad de la representación poética para vehicular la verdad de la ciudad misma. A la insuficiencia de las revoluciones y revueltas aludidas en el tercer fragmento responde el poema con una sublimación de su temporalidad materializada en la fisonomía pétrea del espacio. La ciudad por tanto adquiere un rostro y una conciencia que subsume la y los de sus habitantes. Memoria personal y colectiva convergen en la historia y en el presente de una ciudad cuyos espacios en su totalidad son portadores de significación en cada uno de sus detalles.

¿Cuál es por tanto el significado que emerge en esta ciudad de la memoria? Serán unos versos del apartado siguiente donde se plantea la relación entre poesía e historia para concitar su verdad en un acto de encarnación de la materia en la palabra:

La poesía no es la verdad:
es la resurrección de las presencias,
la historia
transfigurada en la verdad del tiempo no fechado.
La poesía,
como la historia, se hace;
la poesía,
como la verdad, se ve.
La poesía:
encarnación
del sol-sobre-las-piedras en un nombre,
disolución
del nombre en un más allá de las piedras. (*idem* 636)

En la representación poética de "Nocturno de San Ildefonso" emerge un significado que es el de la ciudad de la memoria donde en los versos transcritos se hace presente el pasado e incluso en esa historia logra implementarse el olvido, lo que otorga a la ciudad una plena consciencia histórica que le confiere un estatuto de sujeto:

el tiempo
—olvido compartido—
al fin transfigurado
en la memoria y sus encarnaciones. (*idem* 637)

IV. México City: De la frustración al arruinamiento de la metrópoli y su supervivencia

La musa urbana moderna retornará catorce años más tarde como generadora de otro extenso poema donde por fin aparece la megalópolis inmensa y descontrolada. Este segundo poema de O. Paz, digno de recordar, es "Hablo de la ciudad" y da cuenta del cambio vertiginoso de la ciudad que desemboca en la desafección ante un presente ruinoso y un atisbo esperanzado de regeneración:

Hablo de la ciudad

novedad de hoy y ruina de pasado mañana, enterrada y resucitada
cada día,
convivida en calles, plazas, autobuses, taxis, cines, teatros, bares,
hoteles, palomares, catacumbas,
la ciudad enorme que cabe en un cuarto de tres metros cuadrados
inacabable como una galaxia,
la ciudad que nos sueña a todos y que todos hacemos y deshacemos
y rehacemos mientras soñamos,
la ciudad que todos soñamos y que cambia sin cesar mientras la
soñamos,
la ciudad que despierta cada cien años y se mira en el espejo de
una palabra y no se reconoce y otra vez se echa a dormir,
la ciudad que brota de los párpados de la mujer que duerme a mi
lado y se convierte,
con sus monumentos y sus estatuas, sus historias y sus leyendas
en un manantial hecho de muchos ojos y cada ojo refleja el mismo
paisaje detenido,
[...]
volver, ¿estamos dormidos o despiertos?, estamos, nada más
estamos, amanece, es temprano,
estamos en la ciudad, no podemos salir de ella sin caer en otra,
idéntica aunque sea distinta,
hablo de la ciudad inmensa, realidad diaria hecha de dos palabras:
los otros,
y en cada uno de ellos hay un yo cercenado de un nosotros, un yo
a la deriva,
hablo de la ciudad construida por los muertos, habitada por sus
tercos fantasmas, regida por su despótica memoria,
la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y que ahora
me dicta estas palabras insomnes,
[...]
hablo de los edificios de cantería y de mármol, de cemento, vidrio,
hierro, del gentío en los vestíbulos y portales, de los elevadores que
suben y bajan como el mercurio en los termómetros,
de los bancos y sus consejos de administración, de las fábricas y
sus gerentes, de los obreros y sus máquinas incestuosas,
hablo del desfile inmemorial de la prostitución por calles largas
como el deseo y como el aburrimiento,
del ir y venir de los autos, espejo de nuestros afanes, quehaceres
y pasiones (¿por qué, para qué, hacia donde?),
[...]
hablo de los basureros del tamaño de una montaña y del sol
taciturno que se filtra en el *polumo*,

de los vidrios rotos y del desierto de chatarra, del crimen de anoche
y del banquete del inmortal Trimalción,

de la luna entre las antenas de la televisión y de una mariposa
sobre un bote de inmundicias,

[...]

hablo de madrugadas como vuelo de garzas en la laguna y del sol
de alas transparentes que se posa en los follajes de piedra de las
Iglesias y del gorjeo de la luz en los tallos de vidrio de los palacios,

hablo de algunos atardeceres al comienzo del otoño, cascadas de
oro incorpóreo, transfiguración de este mundo, todo pierde cuerpo,
todo se queda suspenso,

[...]

reconciliación de los elementos,

[...]

hablo del gran rumor que viene del fondo de los tiempos, murmullo
incoherente de naciones que se juntan o dispersan, rodar de
multitudes y sus armas como peñascos que se despeñan, sordo
sonar de huesos cayendo en el hoyo de la historia,

hablo de la ciudad, pastora de siglos, madre que nos engendra y
nos devora, nos inventa y nos olvida. (idem 684-690)

Aunque el caudal de versículos fluya aparentemente de forma espontánea, se pueden observar algunos puntos de inflexión que articulan las imágenes de la ciudad y que van cuajando en el poema hasta darle el estatuto de espacio antropológico. La matriz generadora de imágenes que va desgranando la voz poética ("hablo") es una evocación de los múltiples rostros que la ciudad va registrando de sí misma cuando "se mira en el espejo de una palabra". En esas múltiples caras de la ciudad se tamizan los discursos que la constituyen como espacio social y de poder, de la historia y la memoria, de los hombres y las máquinas, de la industria y la naturaleza... Esa unión de contrarios –tan grata a la cosmogonía poética de Octavio Paz– es también definitoria de las estructuras urbanas –que en cuanto espacio muy polivalente jerarquizado por el poder– van desgranándose en el poema.

Como objeto de la mirada humana, la ciudad resulta ser un monstruo informe, un cuerpo cancerígeno que devora el territorio extralimitándose desaforadamente como resultado del furor destructor y alienador de los discursos económicos que rigen la vida urbana. Todo ello queda ilustrado por el neologismo "polumo" que referencializa la polución en México City; y sería materia para las ciencias sociales describir en sus propios términos la mezcla de frenética vitalidad y aterradora connivencia que se perfila en la semblanza que bosqueja el texto. Así el poema aborda lo mutante, la transformación de la ciudad como marca de su presente, su continua regeneración. También su enormidad, todo ello producto de su entidad histórica que la arroja en un estado de postración letal, de derribo terminal, cementerio de basuras y chatarras. La ciudad aparece así convertida en un campo de las ruinas de la civilización que aún es habitado por el ser humano

como superviviente, y donde el individuo de un lado se enajena y cercena pero, por otro, forma también *communitas* –en el sentido del sociólogo Ferdinand Tönnies, publicado por Ana I. Erdozáin (*Ambivalencias de la gran ciudad* 2009)– con una muchedumbre que no obstante es alteridad. Entre esos dos polos se genera una dinámica de ciudad hiperactiva, ciudad máquina, simbolizada por un amplio inventario en el que destacan el mercado, los bancos, y, en general, el transporte de modo que la voz poética asume una perspectiva holística para dar cabida a los discursos económicos, políticos y de la movilidad.

Así en "Hablo de la ciudad" ésta adquiere igualmente el estatuto de sujeto, con su memoria y su proyección futura: de Tecnochtitlán al D.F. convergen en su memoria multitud de "naciones que se juntan o se dispersan", pueblos que la configuran o desfiguran, y de cuyos tiempos queda un "murmullo incoherente" que el discurso poético se propone retener. La ciudad es persona, una totalidad con un cuerpo y un subconsciente, traumatizada, pero también dotada de capacidad desiderativa. A su vez, el yo poemático es expresión de una conciencia individual. Es un "yo cercenado de un nosotros", anónimo, "un yo a la deriva", descentrado pero dotado de conciencia y capacitado para una ambivalente y crítica lectura de los signos de la cultura urbana y su presente. Así, el poema proyecta una significación total en la ciudad que es un emblema de la civilización, casi una persona y una alegoría del ser: "Pastora de siglos, madre que nos engendra y nos devora, nos inventa y nos olvida". Los versos finales ontologizan a las claras un mitema mexica relacionado con Coatlicue, la diosa azteca generadora de la vida y de la muerte, que devora a sus hijos de acuerdo con lo que la ciudad se funde con esa figura inscrita en su acervo identitario. Será importante subrayar ya que en el poema se articulan paralelamente dos dimensiones temporales que estructuran la ciudad: el tiempo lineal de la historia (la cronología de la sociedad) frente al tiempo circular de su imaginario cultural transido del mito: así en la representación poética de la ciudad se funden su estructura empírica de metrópolis con las de su subconsciente (anclado en su historia y la cultura). Es más: si la mano del hombre transforma la ciudad sometiéndola a los procesos civilizatorios llegando casi a desterrar de ella la naturaleza, no obstante el final del poema deja un resquicio abierto a la autorregeneración del espacio urbano por la aparición de *garzas* que vuelven a poblar la laguna y de *atardeceres* (dorados) *del otoño* al hilo de la desaparición de las generaciones de seres humanos junto a los frutos de su actividad "en el hoyo de la historia". Esa visión da paso a una regeneración de la ciudad mediante al ciclo de su destrucción y nacimiento por la Madre Tierra y sus figuraciones aztecas, las divinidades Coatlicue o Huitzilpotl.

"Hablo de la ciudad" es también cifra de una Modernidad cuyo discurso crítico y poético se resiste a entrar en un estado terminal aferrándose a un proyecto ontológico y civilizatorio ideado por la razón crítica, madurado en la academia del cuerpo y del subconsciente y exhausto ya tras su larga crisis. Al proceso de extrañamiento entre hombre y ciudad responde el poema con un resurgimiento en clave ontológica (hasta alcanzar una dimensión casi cósmica), pero haciendo también acopio de algunas claves históricas. Así por ejemplo ya los primeros versos aluden "a la ciudad que despierta cada cien años", donde es fácilmente reconocible una alusión a los periódicos movimientos de insurgencia o revolucionarios como los que llevaron a la Independencia (1810) o iniciaron la Revolución (1910). Podremos hablar de Ciudad de México o como una ciudad-palimpsesto en donde sus rostros históricos se borran y se superponen simultáneamente, pero lo más significativo es que su historia aparezca fundida con el mito de la mujer que duerme ("la ciudad que nos sueña a todos") tal y como lo encarna Ixtlazinatl, la mujer volcán tendida junto al Popocatepetl. La ciudad por tanto se convierte así –pensando también en la Coatlicue– en un monstruo petrificado en sus "monumentos y estatuas", está dotada de "sus historias y sus leyendas" (es decir de un imaginario cultural propio) que hacen de ella un sujeto con múltiples capas de consciencia y estratos de su conciencia, lo que en su conjunto conforma una personalidad hipercompleja, yendo todo ello mucho más allá de una mera humanización.

Poco a poco, además, va emergiendo algo que va más allá de la historia y del presente de la ciudad y que la define como un sujeto complejo respecto al que el hombre no es más que un objeto. Es esa dimensión oculta de su personalidad lo que va a reperfilarse el discurso poético ahora, y que no es una abstracción, sino que antes bien yo me atrevería a definirlo como su subconsciente, su memoria, sus pulsos e impulsos, los flujos e instintos sociales, las heridas o huellas mnésicas que le ha dejado la historia, las llagas aun no suturadas que los discursos del poder y la sociedad han abierto a lo largo de los siglos y aun perduran bajo la forma de traumas que siguen emergiendo en sus complejos identitarios y crisis.

El aspecto que más deseo reivindicar ahora es que tanto en "Nocturno de San Ildefonso" como en los versos que cerraban "Hablo de la ciudad" los requisitos urbanos son sometidos a un proceso de temporalización operado por una conciencia subjetiva que, no obstante, se situaba en el hoy, el aquí y el ahora de la ciudad, donde convergían historia de las naciones y biografías personales, la historia "pública y secreta", la sociedad y el hombre.

Las figuras alegóricas de madre y pastora son sintomáticas para la voluntad conciliadora de la voz visionaria que se ha ido desgranando en "Hablo de la ciudad"; de hecho se opone a otra

tradición poética hispanoamericana que conoce alegorías de índole negativas, sobre todo la de la ciudad-puta desde Rubén Darío hasta no sólo Nicolás Guillén (la Babilonia referida a Nueva York), sino a voces más recientes como la del también cubano Rogelio Saunders que en un calco lírico de Berlín la tilda de "prostituta". En esta línea entra la musa manchada y herida cuando va a la ciudad de José Martí (Nueva York a finales XIX) a la que se les puede sumar la de "matrona" que había acuñado Günter Kunert con respecto a Berlín. Es curioso que esa isotopía alegórica sea femenina y que entre los términos masculinos al uso se cuenten el de monstruo, vampiro y diablo, o ya figurativamente el laberinto y el apocalipsis⁴. La lista de alegorías hay que completarla con las que conceptualizan su existencia, como "capital del vacío" (IV 1, 4; 323) que propone José Emilio Pacheco, en cuya obra conviene detenerse para contrastar su visión de la ciudad actual con las esbozadas hasta el momento para pegeñar lo que sería presencia de la ciudad hombre.

V. Presencia y deseo de la ciudad del hombre

J. E. Pacheco parte, como O. Paz, de la condición mutante de la urbe, pero en el sentido exclusivo de su "arruinamiento" y ciñendo la representación poética a límites mucho más personales para instaurar un horizonte exclusivamente particular (en el que no obstante cabe cifrar la totalidad conscientemente eludida en Pacheco y siempre aludida en Paz). Veremos en seguida como el prurito de transcendencia y ontologuización que postula la poética de Paz se ve desplazado digamos que por la inmanencia de lo individual e intransferible en Pacheco enraizado además en un

4 || Justo en esa tradición de la ciudad-infierno se insertan otros poemas como p. ej. el de Jaime Labastida, "Ciudad bajo la lluvia" que comienza y concluye así: "Mira cómo, desde este exilio de cemento/se extiende la ciudad, a nuestras plantas./Su rostro es una bronca blasfemia./Y el cielo desploma su ceniza /la facilidad de la muerte./ (...) / Es la ciudad de México,/ que anuncia su verano". Este poema sirva de ejemplo de sublimación negativa, y su sórdida visión crítica coincide con las visiones descarnadas que esbozan de México D. F. novelas y crónicas urbanas. Son textos emblemáticos los clásicos de Sergio Pitlor y Carlos Fuentes sobre los desmanes capitalistas de los años 40 y 50 en *El desfile del amor* y *La cabeza de la hidra*, pero también son muy recomendables las novelas de corte policiaco *El complot mongol* de Rafael Bernal, y *El matarazo no habla* de Enrique Serna, *Todo es Culiacán* de María Elvira Bermúdez y *Sombra de la sombra* de Paco Ignacio Taibo II, aunque la gran novela de Ciudad de México siga siendo *La región más transparente* de Carlos Fuentes. Quizá la visión más descarnada de la realidad actual de la Ciudad de México la ofrezca Carlos Monsiváis, maestro del género de las crónicas, algunas de las más representativas –suyas y de Juan Villoro, Elena Poniatowska, Gonzalo Celorio y tantos otros– han sido recogidas por Rubén Gallo en *México D. F. Lecturas para paseantes*. Como estudio complejo y en perspectiva histórica de las imágenes literarias de Ciudad de México valga el de Vicente Quirarte: *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. México: Ediciones Cal y Arena 2001.

principio de radical extrañeza. Así, si en un poema de *El reposo del fuego* (1966), se lee:

La ciudad en estos años cambió tanto
Que ya no es mi ciudad, su resonancia
de bóvedas en ecos. Y los pasos que nunca volverán.
(*Tarde o temprano* 53)

en otro, titulado "Vecindades del centro" (1975), un palacio colonial da ahora cobijo a los siervos de entonces:

En el siglo XVIII fue un palacio esta casa.
Hoy aposenta
a unas quince familias pobres,
una tienda de ropa, una imprentita,
un taller que restaura santos.

Flota un olor a sopa de pasta.
Las ruinas no son ruinas, el deterioro
es sólo de la piedra inconsolable.
La gente llega, vive, sufre, se muere.
Vienen los otros a ocupar su sitio
y la casa arruinada sigue viviendo.
(*Tarde o temprano* 176)

164

La experiencia holística, total, de Octavio Paz cede paso a una visión fragmentaria, voluntariamente parcial. Ese arruinamiento de la casa, *-pars pro toto*: de la ciudad-, es manifestación de una obsesión clara en la poesía de Pacheco, que es la desaparición de la ciudad, su pérdida y la dificultad de todo recentramiento objetivo en una megalópolis desestructurada, reventada, deshecha. De ahí que reaparezcan en su obra con tanta vehemencia la temática de las ruinas, incluso ya desde los años sesenta cuando la sesgada mirada sobre las ruinas de Roma en "Conversación romana" no conducían (como en los sonetos "Nouveau venu..." de Du Bellay o aquel de "A Roma sepultada en sus ruinas" de Quevedo) a una reflexión sobre la fugacidad de los imperios y la existencia humana, sino a una destrucción y reconstrucción de la ciudad en el horizonte de su propio subconsciente. Así, en las ruinas que alumbra la palabra poética germina la (auto)destrucción como elemental principio de percepción del sujeto y en el subconsciente urbano antes aludido es donde se fraguan la ciudad como pura ruina y el hombre como residuo de un cataclismo, quedando unidos ambos en un mismo destino de superviviente, como formulan los versos del célebre poema "Las ruinas de México" (escrito a raíz de los terremotos del 19 y 20 de septiembre de 1985) y la conclusión de su "primera parte":

Somos naturaleza y sueño. Por tanto
Somos lo que desciende siempre:

polvo en el aire.
(*Tarde o temprano* 311)

No obstante, hay que considerar finalmente que a esa condición humana arruinada –como al haz un envés– le es también propia su carácter de sueño. Es decir, igualmente, a la pérdida de la ciudad corresponde su sueño, la construcción íntima de una ciudad ausente, término en que María Zambrano gustaba cifrar proyectos de ciudad como utopía no realizada. Esas ambivalencias afloran en otros poemas que pergeñan un modelo de ciudad del hombre, bien a sabiendas de la negatividad de toda consideración objetiva. Tal es el tenor de un conocido poema ("Alta traición") que atisba un resquicio a la reconstrucción subjetiva de la ciudad y la realidad tout court:

(...) Daría la vida
por diez lugares suyos,
cierta gente,
puertos, bosques, desiertos, fortalezas,
una ciudad deshecha,
gris, monstruosa
varias figuras de su historia,
montañas
y tres o cuatro ríos.
(*Tarde o temprano* 73)

El arruinamiento de la ciudad hunde sus raíces más profundas en una conciencia de extrañeza anterior a la existencia personal misma en la persona del primer poeta mexicano, Francisco de Terrazas. Entre la marea que define la relación entre el individuo y una ciudad nacidos de la violencia y sobre ruinas: "Su primera pasión fue la extrañeza" (172).

De ahí que la experiencia de la ciudad en Pacheco parte de una negatividad que sólo el aliento desiderativo de la palabra poética es capaz de transformar operativamente en un discurso cargado de energía y significado. Y es que, sin duda, pocas ciudades como México se prestan para hacer uso poético de su historia y memoria cultural por el que su arruinamiento o estrago siempre significa igualmente una matriz de invención o renacimiento. En este punto, sin duda, Pacheco coincide con la evocación apocalíptica que Octavio Paz deja formulada en "enterrada y resucitada cada día", el versículo inicial de su poema "Hablo de la ciudad".

¿Es sólo eso lo que resta de la "ciudad ausente"? ¿Qué queda del sueño de construir una ciudad del hombre en América Latina y, digámoslo claramente, también en Europa? Pienso que se puede apreciar una dinámica de destrucción y creación de un tal espacio del hombre al hilo de la articulación de los discursos poéticos contemporáneos y su privilegio de socavar o, cuanto menos, complementar el pragmatismo de las ciencias sociales y los otros

discursos que convergen en la construcción o destrucción de la ciudad, como el urbanismo y los económicos. En un poema de Enrique Lihn titulado genéricamente "Ciudades", recogido en la antología *Las ínsulas extrañas* (el libro, creo, más significativo acerca de la poesía hispánica contemporánea de los últimos años, que reúne a 99 voces destacadas del mundo hispánico), leemos:

Ciudades son imágenes
[...]
Ciudades son lo mismo que perderse en la calle
de siempre, en esa parte del mundo, nunca en otra.
(*Las ínsulas extrañas* 585)

Para nada se trata de hacer valer un prurito de iconicidad, sino de una vehemente reivindicación del carácter representacional de las incursiones de la poesía en el subconsciente urbano. Así podemos interpretar la superposición y continuidad de París y Ciudad de México/Coyoacán en "Algunos deseos" de David Huerta como la eficaz construcción de un espacio de pertenencia armado a partir de unos pocos referentes urbanos que sirven para proyectar una ciudad del deseo y de gran espesor emocional.

Algunos deseos

Que vuelvas a ver la enorme catedral
y la erizada Capilla
y sientas el paso distante, los rumores
de los Cruzados y de San Luis.

Que vuelvas a la calle Monsier le Prince
para asomarte a los escaparates
y, luego, en la calle Vavin,
a los inventos de los herboristas
y su lento prodigio -la invisibilidad de los olores.

Que vuelvas a recorrer el brillo
de una escritura anhelada
en las tardes coyoacanenses.

Que abracés los árboles
y bebas el agua dulce
junto al amargo mar resplandeciente.

Que te inclines una vez más y siempre
sobre mi rostro
y que yo abra los ojos para verte.
(*Las ínsulas extrañas* 842)

Ciudad, escritura poética y persona convergen en la tensión libidinal del sujeto, donde se generan presencias que contradicen ambivalentemente o dejan en suspenso los imponderables de la realidad y conditio humanas contemporáneas. Presencia y deseo de ciudad en la escritura poética responden a su pérdida y

ausencia, abismadas en muchas manifestaciones de la sensibilidad contemporánea.

Estas imágenes de la ciudad (en el sentido de E. Lihn) se forjan en el deseo y la imaginación convirtiendo sus proyecciones en presencia, y en ellas se plasman sin duda también aspectos del subconsciente social. La mirada de la literatura sobre el imaginario colectivo, por tanto, no es pragmática sino simbólica y responde a formas de estar en la ciudad y de aprehenderla por lo que la representación literaria transmite conocimiento, un conocimiento emplazado más allá del saber útil y cuya forma de acción es concienciar (valga decir una toma de conciencia individual y colectiva). Evidentemente, la construcción imaginaria de la ciudad en el discurso poético reduce o incluso abole la diferencia entre ciudades europeas y latinoamericanas al transformarse en ciudades ausentes cuya matriz es la voluntad de levantar una ciudad del hombre y la necesidad de indagar sus posibilidades de realización. Es una respuesta a la pérdida de control, a las inmensas fracturas sociales, a la desterritorialización y desarticulación del habitat urbano, así como a la consiguiente zombificación del individuo y los grupos sociales en las grandes ciudades.

Puede resultar procedente un breve comentario a la vista de la hipertrofia urbana aquí o en tantos lugares y de la reacción ante ella por parte de los poetas citados. Ante la creciente desubicación del individuo, la inextricable condición laberíntica de la megalópolis y la desmaterialización progresiva de la comunicación parece que los discursos poéticos se afanan en reestablecer ligámenes entre el hombre y la ciudad urdiendo formas de posible presencia de la ciudad ausente. Quizá en ello se manifiesta también lo que en la historia de las ciudades no deja de sorprender: Me refiero a la inmensa capacidad del hombre para sobrevivir a la devastación de su entorno vital y para adaptarse materialmente a las transformaciones de la sociedad. A doscientos años de Darwin, podríamos concluir entre la ironía y el sarcasmo arguyendo que el ser humano –y en especial el poeta– entiende ese destino de ser víctimas de la evolución por lo que su ilusión y capacidad de resistencia –estamos convencidos– seguirá siendo capaz de forjar esas imágenes de la ciudad del hombre que tanto necesitamos los lectores.

Bibliografía

- Ahrendt, Hannah. *The Human Condition*. Chicago: University Press, 1958.
- Ángel, Miguel Arnulfo (ed.). *Voces con Ciudad. Poesía del Siglo XX. Selección y Prólogo de Miguel Arnulfo Ángel*. México: Molinos de Viento. Serie poesía 132, 2000.
- Bähler, Ursula, Fröhlicher, Peter, Vogel, Christina (éds.). *Figurations de la ville-palimpseste*. Tübingen : Narr, 2012.
- Barthes, Roland. "Semiologie et urbanisme". *Œuvres complètes II (1962-1967)*. Paris: Seuil, 2002.
- Baudelaire, Charles. "Le Peintre de la vie moderne". *Oeuvres Complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Voll. II. Paris : Gallimard, 1976.
- _____. "Les Fleurs du Mal". *Oeuvres Complètes*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Voll. I. Paris: Gallimard, 1976.
- _____. *Petits poèmes en prose*. Paris: Pocket Classiques, 1995.
- Benevolo, Leonardo de. *Die Stadt in der europäischen Geschichte*. München: C.H. Beck, 1999.
- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. R. Tiedemann (ed.). *Gesammelte Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Traumstadt und Traumhaus*. R. Tiedemann (ed.). *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- _____. *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*. R. Tiedemann (ed.). *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften I,2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- _____. *Paris, Capitale du XIXème siècle*. Paris: Les éditions du Cerf, 2002.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo XXI, 1988.
- Blanco Martínez, Rogelio. *La ciudad ausente. Utopía y utopismo en el pensamiento occidental*. Madrid: Akal, 1999.
- Blumenberg, Hans. *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1981.
- Candau, Joël. *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2006.
- Certeau, Michel de. "Pratiques d'espace". *L'invention du quotidien I. Arts de faire*. Paris : Gallimard, 1990.
- Coulange, Fustel de. *La cité antique*. Paris: Flamavion, 2009.
- Erdozain, Ana. "Ambivalencias de la gran ciudad. F. Tönnies y G. Simmel. Comunidad e individualidad", en: Christina Johanna Bischoff/ Javier Gómez-Montero (eds.), *Urbes europaeae. Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI. Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIème siècle*. Kiel: Ludwig 2009.
- Freud, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt am Main: Fischer, 1994.
- _____. *Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt am Main: Fischer, 1989.
- Galle, Roland, Johannes Klingen-Protti (eds.). *Städte der Literatur*. Heidelberg: Winter, 2005.
- Gallo, Rubén. *México D. F. Lecturas para paseantes, una antología*. Madrid: Turner, 2005.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. México: F.C.E., 1990.

- _____. *Imaginarios urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.
- Goebel, Rolf J. *Benjamin heute: Großstadtdiskurs, Postkolonialität und Flanerie zwischen den Kulturen*. München: Iudicium, 2001.
- Gómez-Montero, Javier: "Cidade e literatura" Luciano Rodríguez (ed.) *IV Encuentro de Escritores Galegos. Pazo de Mariñán, 24-26 de novembre de 2006*. A Coruña: Deputación, 2007.
- _____. "(I)legibilidad i reinención literarias de la ciudad". *SymCity* 1, 2007, www.uni-kiel.de/symcity/ (Recuperado el 13.5.2013).
- _____. "Vorwort". Idem. *Cuando va a la ciudad, mi Poesía. Das Gedicht und die Stadt. Gegenwartslyrik aus Spanien (1980-2005)*. Madrid: SIAL, 2005.
- _____. "Vagabundos, marcheurs y nomadas. Un modelo de lectura literaria de la ciudad y tres explicaciones". Gómez-Montero, Javier; Bischoff, Christina Johanna. (eds.) *Urbes Europaeae. Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI. Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIe siècle*. Kiel: Ludwig, 2009.
- _____; Bischoff Christina Johanna, Abuín Auxo. "Presentación". Idem. *Urbes Europaeae II. Ciudades europeas: Imaginarios culturales ante la globalización. Europäische Städte im Zeichen der Globalisierung*. Kiel: Ludwig, 2012.
- _____. "El conjuro anamnésico de *Os libros arden mal* de Manuel Rivas", *Romanistisches Jahrbuch* 62, 2011.
- _____. "Ciudad e imaginario jacobeo: Mitos, textos e iconografía en Puebla, Guadalajara y (Santiago de) Querétaro". *Imaginarios jacobeos en América*. Gómez-Montero, J. (ed). Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag, 2014.
- Ingenschay, D./Buschmann, A.: *Die andere Stadt. Großstadtbilder in der Perspektive des peripheren Blicks*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000.
- Johnson, Steven. "Complejidad urbana e intreccio romanzesco". *II romanzo* I. F. Moretti (ed.). Torino: Einaudi, 2001.
- Kostof, Spiro. *Das Gesicht der Stadt. Geschichte städtischer Vielfalt*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 1992.
- _____. *Die Anatomie der Stadt, Geschichte städtischer Strukturen*. Frankfurt a. M., New York: Campus, 1993.
- Künert, Günther. *Berlin bezeiten*. München: Hanser, 1987.
- Lobsien, Eckhard. "Großstadterfahrungen und die Ästhetik des Strudelns". *Die Großstadt als „Text“*. Manfred Smuda (ed.). München: 1992.
- Lotmann, Juri. "Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana". *Entretextos* 4, 2004.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge: Mass, 1960.
- Mahler, Andreas. *Stadt-Bilder. Allegorie. Mimesis. Imagination*. Heidelberg : Winter, 1999.
- Milán, Eduardo/Sánchez Robayna, Andrés/Valente, José Ángel/Varela, Blanca (eds.): *Las ínsulas extrañas (Antología de poesía en lengua española)*. Barcelona, 2002.
- Mongin, Olivier. *La condition urbaine*. Paris : Seuil, 2005.
- Moretti, Franco. *Atlas de la novela europea. 1800-1900*. Madrid: Trama, 2001.
- Mumford, Lewis: *Die Stadt. Geschichte und Ausblick*, 2 vols. München: dtv, 1984.

- Ontañón Peredo, Antonio: *Los significados de la ciudad. Ensayo sobre memoria colectiva y ciudad contemporánea*. Barcelona: Electa, 2004.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano (Poemas, 1958-2009)*. México: FCE, 2010.
- Paz, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- Pirenne, Henri. *Medieval Cities*. Princeton: University Press, 1925.
- Popeanga, E./Fratlicelli, B. (eds.): *Historia y poética de la ciudad. Estudios sobre las ciudades de la Península Ibérica*. Revista de Filología Románica, Anexo III. Madrid: Universidad Complutense, 2002.
- Quirarte, Vicente. *Elogio de la calle. Biografía literaria de la Ciudad de México, 1850-1992*. México: Ediciones Cal y Arena, 2001.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Madrid: Fineo 2009.
- Romero, José Luis. *Latinoamérica. Las ciudades, las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1976.
- Santos Zas, Margarita. "La ciudad y su representación literaria: *Luces de bohemia*, de Valle-Inclán". *Diacrítica* 21/3 (2007): 171-198.
- Saunders, Rogelio (2010): *El pájaro de oro (antología), 1988-2004* (autoedición digital), 2010.
- Sennett, Richard. *Civitas. The conscience of the eye: The Design and Social Life of Cities*. New York: Alfred A. Knopf, Inc., 1990.
- Siebel, Wolfgang. *Die europäische Stadt*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004.
- Sileno, 14-15 (Dez. 2003): *No-Ciudad*, Madrid: Abada.
- Simmel, Georg. "Die Großstädte und das Geistesleben".: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*. Otthein Rammstedt (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995.
- Stierle, Karlheinz. *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*. München 1993.
- SymCity 4: *Ethos y Polis – Europa y la ciudad en el pensamiento de María Zambrano*, 2013, http://www.uni-kiel.de/symcity/ausgaben/04_2013/index.html.
- Valéry, Paul. "La crise de l'esprit". *Œuvres I*. Paris: Éditions Gallimard, 1957.
- _____. "Note (ou l'Européen) ". *Œuvres I*. Paris : Éditions Gallimard 1957.
- Weber, Max. *Die Stadt*. Tübingen: Mohr, 1999.

Imbricaciones entre cultura de masas e identidad en el contexto latinoamericano: Manuel Puig y Alberto Fuguet

Manuel Guedán Vidal
Universidad Autónoma de Madrid
mguedan@hotmail.com

Citation recommandée : Guedán Vidal, Manuel. "Imbricaciones entre cultura de masas e identidad en el contexto latinoamericano: Manuel Puig y Alberto Fuguet". *Les Ateliers du SAL* 4 (2014): 171-179

Grosso modo se pueden distinguir dos periodos en la implantación de los medios y la constitución de lo masivo en América Latina. La primera etapa, entre los años 30 y 50, se explica desde el desfase en la creación de Estado y Nación en la región. En ella los medios son la plataforma desde la que el poder político pretende convertir a la masa en pueblo y al pueblo en nación. En palabras de Jesús Martín-Barbero, la idea clave de esta primera etapa es "transmutar la *idea* política de Nación en *vivencia*, en sentimiento y cotidianidad" (*De los medios a las mediaciones* 179). A partir de los años 60, cuando el populismo ya no puede sostenerse sin radicalizar las reformas sociales, el mito y las estrategias de desarrollo sustituyen a la política y la incitación al deseo ocupa el primer plano. Desplazados de su función política, el dispositivo económico se apodera de los medios con la intención de reconvertir las carencias materiales del pueblo en voluntad consumista.

Al analizar la revolución perceptiva y cognitiva que supuso el cine —piedra angular en la configuración de lo masivo—, Carlos Monsiváis ahonda en las particularidades que este fenómeno presentó en el subcontinente latinoamericano:

Los espectadores no resintieron el cine como fenómeno específico artístico o cultural; la razón generativa de su éxito fue estructural, vital: el público vio en él la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender (*Notas sobre la cultura mexicana* 446).

Según el ensayista mexicano, la razón de que el fenómeno se radicalizara en Latinoamérica fue que no hubiera espacio de separación entre público y pantalla. Los melodramas hollywoodienses, en los que el amor primaba sobre las jerarquías sociales y sobre los que, por tanto, era fácil proyectar los anhelos de progreso, se convirtieron en "la educación sentimental de varias generaciones, entendiendo dicha educación como la construcción de un imaginario y de subjetividades que edificaron un universo simbólico donde amor / sufrimiento / fatalidad son el pasaporte al paraíso" (Oroz, 1997).

Para Monsiváis, los agentes de esta industria cultural terminan siendo los encargados de inventar la psicología del espectador promedio, basándose en sus propios prejuicios. El pueblo, aunque sea a través de arquetipos y esquemas que acaban formando una imagen alegre de lo popular, alejada de las miserias cotidianas, puede por fin verse reflejado. Este desplazamiento genera la paradoja de una industria que defiende y explota valores ajenos a los suyos, a través de películas donde se prima la realización personal sobre el éxito económico, se defienden los vínculos

emocionales sobre los materiales y los pobres suelen ser los portadores de los valores positivos.

Para comprender mejor el alcance de la producción cultural con vocación masiva debe entenderse que sus estrategias narrativas trascienden los intereses de la industria y las cualidades artísticas de las obras, ya que deben atender a un tercer pilar: las condiciones de exhibición; estas, a su vez, son dependientes de los modos de recepción de los espectadores. Por ejemplo, al planificar el despliegue de la trama de una telenovela o el retrato de un personaje en un cómic, sus productores y creadores deberán tener en cuenta la condición episódica de lo visionado / la lectura y facilitar su seguimiento. Seducir a los receptores con la dosificación de la intriga y favorecer la empatía con los protagonistas serán las estrategias más comunes para fidelizarlos como público. Ese es el espacio, complejo desde un punto de vista político, en el que interactúan la esfera industrial y la audiencia. En palabras de Martín-Barbero, "la televisión no funciona sino en la medida en que asume —y al asumir legitima— demandas que vienen de los grupos receptores; pero a su vez no puede legitimar esas demandas sin resignificarlas en función del discurso social hegemónico" (*Narraciones anacrónicas de la modernidad* 62). Tal y como reflejó Manuel Puig en su literatura, contraviniendo los dogmas más ortodoxos al respecto, la cultura de masas no puede ser reducida a modelos impuestos por exigencias comerciales o industriales —en definitiva, económicas—, sino que estas mantienen una negociación con las técnicas narrativas que remiten a las necesidades emocionales y cognitivas del espectador.

La obra del narrador argentino puede incardinarse en la genealogía del bovarismo —o quijotismo— por aquellos personajes, en su mayoría femeninos, que escuchaban boleros y radionovelas, leían folletines y veían melodramas hollywoodienses como si fueran parte de su vida, al tiempo que vivían su vida como si fuera un bolero, un folletín o un melodrama. Sus novelas no tratan de reflejar la impronta de los medios de masas en el público, sino revelar un nuevo tejido compuesto de realidad y ficción, ahora como categorías interactivas, resultante de las imbricaciones entre el principio de realidad y el principio de placer o pautas artísticas y pautas comerciales. Si Manuel Puig aparece como figura fundacional para hablar de la incidencia de los medios de masas en la identidad es porque en su obra se cifra la superación de la dialéctica alienación / liberación o apocalípticos / integrados, ya que en ella la cultura masiva aparece como "escenario y arsenal de toda lucha y resistencia" (Pauls, 83).

Un análisis comparado de una novela de Puig, como por ejemplo *Pubis angelical*, con *La tía Julia y el escribidor*, otro texto icónico de su época que también se sirve de residuos de la industria cultural, revela que, mientras que en la novela de Mario Vargas

Llosa los materiales provenientes de la cultura popular funcionan en compartimentos estancos e inorgánicos, en la del narrador argentino resultan interactivos hasta el punto de que se presentan como vía de salvación, y no como delirio del personaje. En su escritura, la cultura de masas no es desvío, variante o posibilidad, sino el campo de batalla cuya pertinencia no está sujeta a discusión, aunque sí sus modos o sus efectos.

La teoría sobre literaturas postautónomas de Josefina Ludmer certifica la vigencia de la propuesta estética del autor de *Boquitas pintadas*. Haría falta una relectura de Puig excesivamente forzada para incluirlo en la etiqueta propuesta por Ludmer, pero sin duda sus novelas pueden entenderse como una suerte de antecedente. La crítica argentina señala que en la narración canónica del *boom* se trazaban fronteras entre la realidad histórica y la ficción, mientras que la narrativa contemporánea, bajo la forma "del testimonio, la autobiografía, el reportaje periodístico, la crónica, el diario íntimo, y hasta de la etnografía", se inspira en una realidad cotidiana, que sería aquella construida fundamentalmente por los medios y las tecnologías (televisión, blogs, email, internet, etc.); una realidad "que no quiere ser representada porque ya es pura representación" y en la que no se distinguen "literatura" e "historia", ni "ficción" y "realidad" (Ludmer). Es en la creación de esa realidad cotidiana donde se adivina la filiación con Puig.

Sus novelas muestran una recepción de la cultura de masas en tres vertientes distintas: como *Ersatz* de la educación sentimental, de los valores éticos y de las creencias religiosas. Veamos el primer caso: el capítulo IV de *The Buenos Aires affair* comienza con una cita de la película *El expreso de Shanghai* que introduce la clave del drama romántico; a continuación se reproducen las ensoñaciones de Gladys durante la siesta. El lenguaje recrea aquel de las novelas rosas y eróticas, adoptando un estilo ornamentado y una perspectiva íntima y sensual: "El primer beso de él no es en la oreja, es en los labios secos de ella, labios bebedores de gaseosas; un jugo de frutas frescas es a veces el único brebaje que calma la sed isilencio!... no hables, ni siquiera en voz baja ¿no oyes esos pasos?" (57). Puig introduce el código de un modo abrupto, sin marco o presentación, como si se tratara de un primer plano. El primer plano (o *close-up*) tiene la función de agrandar y acercar, pero también, implícitamente, de descontextualizar, de modo que lo que se retrata aparece sin coordenadas de ubicación. Este recurso permite al autor confundir los planos onírico y de vigilia y hacer del subgénero rosa, reproducido en primer plano, el código real con el que personaje interpreta la realidad, sin distancia o ironía.

En la segunda vertiente, encontramos la cultura de masas como sustitutivo de un sistema ético propio. En *La traición de Rita Hayworth*, Toto, álter ego del escritor, ve una película en la

que un abuelo empieza a querer a su sobrina, interpretada por Shirley Temple, porque es buena, y asume que si él se porta bien, su padre también empezará a quererlo; entonces concluye: "Porque yo voy a ser bueno como la Shirley" (45). El padre de Toto, demasiado ocupado como para preocuparse de su hijo, deja un vacío emocional y moral que el niño rellena con el cine.

En el caso de la cultura de masas como sustitutivo de la religión, encontramos un ejemplo valioso en *Boquitas pintadas*: en el cuarto de Mabel hay una pila bautismal de nácar y una figura de Santa Teresita tallada en madera. No lejos de esta hay una revista llamada *Mundo femenino*. Cuando Mabel acude a confesarse, el sacerdote confunde nombres y se pierde entre sus esgarces amorosos; su punto de vista religioso y su corsé oficialista le imprimen una sensibilidad muy alejada de la de Mabel. En un momento dado, la mujer dejará ver su descontento. El pasaje revela la superficialidad del rito de la confesión que, para el personaje, se ha convertido en un gesto formulario e hipócrita. En cambio, en la revista que descansaba en su cuarto de adolescente, encontramos las cartas de Mabel firmadas como "Espíritu Confuso" a una periodista cuya sección dice leer siempre porque la encuentra "apasionante" (44). La siguiente reflexión de Carlos Monsiváis acerca de cómo la cultura de masas se inculca en el subconsciente del público puede perfectamente ser trasladada al universo novelístico de Puig:

La mayoría de las veces, nosotros, espectadores y lectores, ya no venimos de la selva o de la sabana, ya no nos impacta fatalmente el *shock of recognition* de la jungla de asfalto, ya no provenimos dogmáticamente de las tradiciones recién quebrantadas por el capitalismo. Venimos de películas pésimas y gloriosas, de contrastar la oscuridad de nuestras vidas con la severa brillantez de estos galerones oscuros, de hacer del mundo que vivimos un falso espejo de estas imágenes, de querer expropiar ídolos y lecciones de Hollywood, esa patria feliz de los solitarios reales e ideales (35).

Tras la estela de Puig, varios autores de los 90 han trabajado con materiales de la industria cultural en una dirección similar; entre ellos destaca Alberto Fuguet, por la recurrencia y ambición con que los aborda. En su narrativa pueden distinguirse tres usos: la identificación con actores o personajes famosos, la cultura de masas como desencadenante de las epifanías y la traslación de estructuras propias de la ficción a la vida de los personajes. Del primero encontramos un claro ejemplo en *Por favor, rebobinar* cuando el protagonista fantasea sobre quién protagonizaría el *biopic* de su vida:

Sólo Elijah Wood podría hacerse cargo de mi infancia para luego transformarse en Emilio Estévez, que se parece bastante a mí. El problema es que Estévez es demasiado viejo. Matt Dillon, también. Christian Slater, entonces, podría tomar el rol (60-61).

La traslación al contexto estadounidense no tiene que ver con su conocimiento en profundidad de la cultura —el protagonista nunca ha pisado este país—, sino con un principio de identificación trabajado a conciencia desde la industria de Hollywood. La empatía suele ser el principio que rige la fruición de las ficciones populares, de ahí que estas deban acatar una serie de consideraciones éticas y estéticas para encandilar a su público; consideraciones que describe con lucidez Daniel Link:

En la ficción popular, buena parte de la cual pertenece al género épico, el héroe ha permanecido vivo a pesar de todos los embates y de todas las mutaciones del gusto, proporcionando al lector seguridad o esperanza de que los problemas pueden ser siempre vencidos, milagro imaginario que subordina el principio de la realidad al principio del placer (172).

El segundo registro mimético respecto de la cultura de masas es la aplicación de estructuras o esencias de la ficción a la vida de los personajes. En *Por favor, rebobinar* una situación romántica le evoca al narrador un anuncio de perfume; en *Aeropuertos*, cuando el padre trata de acercarse a su hijo y conversar con él, este lo acusa de querer imitar un anuncio de Nescafé. Los anuncios son *aspiracionales*, presentan versiones mejoradas de uno mismo como un modelo hacia el que tender. De acuerdo con las teorías sobre el deseo de René Girard, tanto Fuguet como Puig nos enseñan que vivir algo significa vivirlo de acuerdo con un modelo original (letra de tango, película, anuncio). Los personajes de Fuguet se dejan contaminar por las películas sin reparos desde sus mismos códigos de percepción: "*Out of the Blue* es una de esas cintas que uno cree que se basaron en uno. Así de buena" (*Por favor, rebobinar* 31). Esta frase condensa perfectamente el modo de recepción que proponen las ficciones de las que hablan Puig y Fuguet, en las que la apreciación de la calidad del filme no se debe a parámetros artísticos intrínsecos, sino que está asociada a su capacidad para permitir que el público se proyecte sobre ella.

Un tercer registro es la cultura de masas como desencadenante de cambios y epifanías en la vida de los personajes. En *Las películas de mi vida*, cuando Beltrán empieza a acomodarse en Santiago, tras un periodo de adaptación, va al cine a ver *Qué ejecutivo tan mono*, una comedia de Disney. Cuando la cinta, dirigida a un público juvenil, buscaba la carcajada del espectador, a Beltrán, lejos de su Encino natal, le causa un súbito ataque de nostalgia y le hace llorar, "como nunca había llorado en mi vida" (231). Fuguet invierte aquí el icono: una pieza destinada al entretenimiento puro desencadena una catarsis. La ficción, reinterpretada por los personajes, será su espacio de salvación; cuando Beltrán cree que morirá de pena viendo *Qué ejecutivo tan mono*, se da cuenta: "Quizás había perdido mi vida, mi contexto, mi idioma, pero al

menos tenía este refugio. El cine estaba a oscuras, en el cine casi todas las películas eran gringas, en el cine todo era en inglés, en el cine podía llorar y nadie se iba a dar cuenta" (201).

A pesar de que tanto los personajes de Fuguet como los de Puig actúen bajo el influjo de un anuncio, una radionovela o una canción, no sería adecuado hablar de "alienación" en un sentido peyorativo. La autonomía del sujeto aparece no tanto coartada como condicionada por diversos estímulos externos que no serán en sí mismos positivos ni negativos. Lo que sí queda excluido de esta nueva realidad es la posibilidad de un escenario blanco o un contexto sin mediaciones. Como explica Ilse Logie:

La pulsión mimética aparece en Puig como una fuerza ambivalente que no se puede eliminar y que apenas se deja domesticar. El efecto de este fármaco depende de su modo de administración: dosificado con moderación, produce alivio; pero ingerido en cantidades excesivas o demasiado a menudo perjudica gravemente a la salud y crea adicción (357).

Los personajes, a menudo, han sido seducidos por una Idea mitificada de Felicidad, de Heroicidad o de Amor, emitida desde los medios de masas. Así, lo que caracteriza la obra de estos dos autores es el modo en que estas radiaciones se instalan en el imaginario colectivo latinoamericano y, sobre todo, en el imaginario individual de los personajes, cuyos fantasmas propios se imbricarán con los inoculados por esa maquinaria de producir imágenes sagradas.

Una vez vistos los ejemplos literarios específicos, y antes de concluir, se impone regresar al comienzo de esta reflexión para pensar en qué medida el marco latinoamericano presenta particularidades suficientes para ser un factor operativo al indagar en la cultura de masas como configuradora de la identidad del sujeto. En este sentido se pueden reconocer, a modo de esbozo, al menos dos singularidades. La primera, como se apuntaba, tiene que ver con los diferentes grados de modernidad entre Latinoamérica y Estados Unidos y aún también con los diferentes grados dentro de la propia Latinoamérica. Para muchos de sus habitantes, el cine suponía la importación de modelos ajenos y, por lo tanto, la posibilidad de experimentar o de adoptar nuevos hábitos. En este sentido, podrían reconocerse tres etapas en la relación de los modelos propios latinoamericanos con respecto a su vecino del norte: primero dependencia, luego apropiación y finalmente invención propia.

La segunda particularidad tiene que ver con la especial querencia de muchas de las culturas nacionales del continente por el melodrama, que comienza con las radionovelas, pasa por el melodrama mexicano y culmina en la telenovela. Este último género se muestra especialmente proclive a la interacción entre

vida y ficción: en primer lugar, por su organización episódica y reiterativa; en su segundo lugar, por su duración, tan larga que lo lleva, de alguna manera, a confundirse con la vida; esto genera una vinculación del actor con el personaje más allá de la convención narrativa y una sensación de flujo biográfico como el de sus propios espectadores. Además, poseen una estructura abierta, con una escritura día a día que, si bien se realiza sobre un plan narrativo, es permeable a la actualidad o a las reacciones de los espectadores, que poseen, de este modo, la capacidad de incidir en la obra. Además de las cuestiones formales, hay que subrayar una cuestión de fondo, apuntada ya por Martín-Barbero:

Lo que pone en juego el melodrama es precisamente el drama del reconocimiento, del hijo por el padre o de la madre por el hijo, lo que mueve la trama es siempre el desconocimiento de una identidad y la lucha contra los maleficios, las apariencias, contra todo lo que la oculta y disfraza: una lucha por hacerse reconocer. ¿No estará ahí la conexión secreta del melodrama con la historia del subcontinente latinoamericano? ¿No será esa la razón de que entre los géneros populares ningún otro haya cuajado aquí, de que ni el terror ni el de aventuras ni el cómico hayan logrado en la región una extensión y una intensidad comparables a las del melodrama? (*Narraciones anacrónicas de la modernidad* 69).

Preocupada por si había que celebrar o lamentar la caída de las jerarquías entre las llamadas alta y baja cultura, durante las primeras décadas, la recepción crítica de la obra de Puig pasó por alto un aspecto llamativo: la propuesta de su novelística no tenía solo que ver con una apertura del campo literario a referentes y disciplinas antes proscritas por el buen gusto, sino con una reevaluación de los vínculos que podían establecerse entre las creaciones de la industria cultural y su público receptor, ya fuera de una manera consciente o inconsciente. Los espejismos amorosos que las novelas rosas dejaron en Emma Bovary despliegan en Puig múltiples matices para cargarse también de connotaciones positivas. La relectura del novelista argentino que plantean tanto Fuguet como otros autores de *entresiglos* —cabría citar también a Rodrigo Fresán, Edmundo Paz Soldán y Pedro Lemebel— indaga en la misma dirección: aquella en la que los mitos colectivos se funden con los mitos personales en un contexto sociocultural de máxima permeabilidad.

Bibliografía primaria

- Fuguet, Alberto. [1993] *Por favor, rebobinar*. Santiago: Planeta, 1997.
_____. [2003] *Las películas de mi vida*. Nueva York: Rayo, 2005.
Puig, Manuel. [1973] *The Buenos Aires affair*. Barcelona: Seix Barral, 1977.
_____. [1969] *Boquitas pintadas*. Barcelona: Seix Barral, 2005.

Bibliografía secundaria

- Logie, Ilse. *La omnipresencia de la mimesis en la obra de Manuel Puig. Análisis de cuatro novelas*. Ámsterdam-Nueva York: Rodopi, 2001.
Ludmer, Josefina. "Literaturas postautónomas". *Ciberletras*, 2007, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>, consultado el 1/6/2013.
Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.
_____. "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Ed. Herlinghaus, Hermann. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.
Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia General de México*, vol. IV. Colegio de México: México, 1976.
_____. *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000.
Oroz, Silvia. "Discurso amoroso, sociedad y melodrama en América latina", *I Congreso Internacional de la Lengua Española*, 1997, <http://congresosdelalengua.es/zacatecas/plenarias/cine/oroz.htm>, consultado el 1/6/2013.
Pauls, Alan. *Manuel Puig. La traición de Rita Hayworth*, Buenos Aires: Biblioteca Crítica de Hachette, 1986.

Así habló Penélope: un poemario universal del siglo XXI

Nuria Brufau Alvira
nuria_bru_al@hotmail.com

Citation recommandée : Brufau Alvira, Nuria. "*Así habló Penélope: un poemario universal del siglo XXI*". *Les Ateliers du SAL* 4 (2014): 180-191.

Del oficio de leer

Tino Villanueva es un autor cuya obra poética primera, publicada en compilaciones de literatura chicana, expresa la fuerza de sus raíces reivindicativas, en ocasiones con una interlengua chicana, tan propia de los hispanos de varias generaciones en los Estados Unidos. Ahora bien, a través de sus distintos libros de poemas —redactados en inglés (1984, 1993), en español (1972, 1987) o en edición bilingüe (1994, 1999)—, Villanueva ha tratado tanto los aspectos culturales de la interacción entre lo latino y lo norteamericano en el contexto chicano en los Estados Unidos, como temas más abstractos: la poesía misma, la escritura, el amor, el tiempo o la memoria. Su reciente volumen (*So Spoke Penelope, Así hablo Penélope*)¹ lo sitúa definitivamente en la escena internacional con un tema tan universal y tan clásico como el del mito de Penélope y Odiseo, pero bajo un prisma del siglo XXI.

La mitología ha sido y es un recurso frecuente en la poesía. En particular, el relato de *La Odisea* ha atraído a través de los siglos a muchos autores que han destacado los valores propios de los viajeros, las virtudes de la aventura, del descubrimiento, de la audacia con que Odiseo, más a menudo referido como Ulises en nuestra lengua, se enfrenta a las innumerables pruebas con que los dioses le retan en su camino de vuelta a casa. Desde el poema que comienza "[h]ereux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage" de Joaquin du Bellay (XVI), hasta el más reciente (1911) poema "Ítaca", de Cavafis, "[c]uando emprendas el camino a Ítaca / pide que el camino sea largo, lleno de aventuras, lleno de experiencias" (Cavafis, *Antología* 31), la atención suele centrarse en el periplo, en lo que se aprende y se gana cuando se abandona el hogar y se regresa a él.

Asimismo, la historia del arte, en sus representaciones líricas, pictóricas y musicales, ha ido añadiéndole valores al personaje femenino, si bien siempre dentro del modelo de mujer ideal para cada época. En este sentido, tal y como recoge Ruth Piquer Sanclemente en su artículo "Penélope y el tejido del tiempo", Penélope ha sido una mujer joven, velada, paciente, amante, casta y fiel, símil del hogar y del intimismo, solitaria e incluso cotidiana en su labor de hilandera, hasta finales del siglo XIX, en que aparecen algunas versiones de Penélope como mujer de "pensamiento y acción propios" (Piquer Sanclemente, 8). En el siglo XX, algunas corrientes de pensamiento contrarias a la noción

1 || En el comienzo de 2013, la editorial Grolier Poetry Press publica *So Spoke Penelope*; a finales del mismo año, el Instituto Franklin (<http://www.institutofranklin.net/es/publicaciones/asi-hablo-penelope>), en su labor de puente entre las culturas americana y española, publica la edición bilingüe de: Tino Villanueva, *Así habló Penélope*. Madrid: Instituto Franklin. 2013 (traducido por la que escribe estas líneas).

de absoluto y obsesionadas con la idea de un crear, o más bien de un recrear constante, permiten jugar con el personaje y el mito desmereciendo en su fidelidad y en su capacidad para tejer, e incluso en algunos casos imaginando finales alternativos para el relato en los que, en aras de eliminar el arquetipo tradicional, una Penélope posmoderna se rebela, se separa de Ulises...

Ahora bien, ¿cuál es la originalidad de *Así habló Penélope*? Tino Villanueva opta por adoptar una perspectiva diferente en la que, sin eliminar la figura de Odiseo, inevitablemente presente, ahonda en el sentir no de quienes viajan, sino de quienes aguardan. Y en esa atenta observación imaginada escoge la figura de Penélope en sus sentimientos, sus pensamientos y su evolución a lo largo de los veinte años que transcurren desde la partida de su esposo a Troya. Tal y como resalta Pedro Bádenas en la introducción a la obra de Cavafis, es útil recordar la reflexión horaciana según la cual los navegantes mudan de horizontes físicos, mas no anímicos (Bádenas, 15). Así, la percepción de Villanueva sobre la actitud de Penélope y sus humores constituye un magnífico ejemplo de análisis de la constante transformación de una mujer que se sondea, que quiere entender cómo se siente, que ama, que teme y que va madurando a lo largo del poemario, como de su "verdadera" historia, sin renunciar a los principios que, cual sólidos pilares, la sustentan en semejante periodo de espera.

Igualmente, a lo largo de los treinta y dos poemas que componen la obra, Villanueva se aleja de manera consciente del prototipo de Penélope como personificación de los valores tradicionales a ella asociados y con frecuencia explotados en las distintas representaciones artísticas de esta mujer: la paciencia, la fidelidad y la astucia. El poeta nos ofrece una visión más caleidoscópica, más incoherente, quizá, con el modelo estable y monocorde de la mujer expectante, y, por lo tanto, más real, más verosímil, más cercana. Villanueva no necesita alterar el desenlace de la historia que protagoniza la pareja, ni busca deconstruir el modelo femenino para actualizarlo, le basta con ponerse en el lugar de Penélope, imaginar con la mente y con el alma el día a día de la que aparece en el relato, con sus circunstancias, para adquirir una visión polifacética, mucho más auténtica y, por lo tanto, más global, de alguien en semejante situación.

Por ello, la Penélope de Villanueva no excluye algunos de los valores clásicos como el amor, la lealtad, la perseverancia o la perspicacia, sino que los renueva; y añade otros con demasiada frecuencia robados a la figura femenina en órdenes tradicionalmente patriarcales. La Penélope de Tino Villanueva es de carne y hueso, y a través de los versos nos habla: "Today / I dwelt in my room... did almost nothing. / Kindest woman Euryclea brought me food, / which I took in bed—cheese and honey, a piece of barley bread" (p. 39); "Hoy / me quedé en mi cuarto... apenas hice nada. /

Euriclea, la más amable mujer, me trajo comida / que tomé en la cama —queso y miel, un pedazo de pan / de cebada" (trad. p. 59). El título mismo del poemario expresa la voluntad del autor de escuchar, de hacernos conocer y comprender a una mujer que tiene los pies en la tierra. Esta Penélope reflexiona, se expresa, ora, goza y padece, contempla y actúa, domina su destino, el de su familia y el de su patria tejiendo, y es, como en el propio relato homérico, la razón del éxito de la empresa de su esposo, en tanto Odiseo supera las dificultades aferrado a la memoria. "Recordar supone la posibilidad de regreso" (Piquer Sanclemente, 1).

En efecto, cada uno de los poemas se ajusta a un estado de ánimo, a una acción o a un pensamiento, deseo o temor de la protagonista. La Penélope de Villanueva es paciente, como se aprecia en los poemas "La espera", "Cómo espero", "A veces en quietud" o "En el patio", pero también se desespera tal y como confiesa en "El diseño tejido" o en sus momentos de enojo con los dioses, como en su arrebató con Poseidón en "Dios de las extensas y azules aguas". Es fiel, sí, y está enamorada y confía, basta con leer los poemas "Resplandor que perdura", "Ven a mí", "Sueño" o "Amor unido" para comprobarlo, pero igualmente se siente "Presa de la duda" y padece tentaciones, como en "A su tiempo". Es fuerte, por supuesto, como revela en "Brillante como el mar", pero también se cansa y es capaz de imaginarse lo peor en "Contra todo pronóstico". Se siente atrapada, aunque asimismo trama argucias para no sucumbir, en "Lo que dijo el espíritu". Es amante compañera, si bien en ocasiones sobrepone su angustia maternal alejada de su hijo Telémaco a la de esposa como en "Hablando como madre". Soporta ratos de pasividad, contemplación y resignación como en el sentidísimo "Este día" o en "Hoy apenas hice nada", pero a su vez muestra una actividad frenética como en "Todo color, todo tela" o en "Un retazo de tela". Esta Penélope se enfada en "Los pretendientes", se irrita ante los cantos de "Femio, el Bardo", se agota y pierde el apetito, sufre como en "Pesadilla" y se limita a dejar que pasen los días. Y muestra su dimensión espiritual rezando a los dioses para pedir amparo en "Oración a Atenea", en "Otra oración a Atenea" o en "Atenea, hilandera de muchos ardides"; también para que pongan fin a su agonía, en "Sueño de vigilia".

Sin duda estas escenas se fundamentan en la obra original de Homero, pero han sido escogidas, extraídas y remodeladas para destacar la compleja psicología de un alma sometida a una tensión y a una incertidumbre colosales: desde el primer poema, "Así habló Penélope", que constituye una declaración de intenciones, hasta la poesía final, en que recoge el fruto de sus desvelos en el encuentro con su esposo. Los veinte pares de versos, como en un goteo incesante, nos recuerdan los "Veinte años de espera" y de separación entre ella y Odiseo, aunque en realidad los personajes se

han mantenido unidos, como los versos, en un precioso, verdadero y sencillo canto al amor. Con *Así habló Penélope*, Tino Villanueva nos ofrece un texto que, por su tratamiento del personaje, no es únicamente un tributo a la humanidad y a la complejidad del alma de las personas, sino, y sobre todo, un intenso reflejo del siglo XXI, en el que si bien la perspectiva heraclitiana del cambio, de la transformación, son la base vital, también se trata de un siglo en el que se alzan voces que reclaman la recuperación de algunos valores nobles y fundantes, esos que no se mudan —o no deberían hacerlo—.

Precisamente esa es la razón de que esta obra sea doblemente universal. En primer lugar, porque aborda las disquisiciones que acechan a todo ser a lo largo de su vida, esas cuestiones que tocan las dimensiones racional, emocional, sensual y moral: inteligencia, corazón, cuerpo y sentido de la responsabilidad. Y, en segundo lugar, porque emplea para ello al personaje femenino del relato en un ejercicio de modernidad y de justicia. Además, la sensibilidad con que recoge los desconsuelos de Penélope demuestra una vez más que la empatía es —o al menos puede ser— una capacidad de las personas, y no únicamente femenina, pues en los versos se respira la misma agonía, la indecisión, la inteligencia, el alivio, la fe y la felicidad que percibiríamos al estar escuchando a una Penélope real.

El poemario contiene varios elementos que hacen de él un todo cerrado. Por ejemplo, Villanueva recuerda al lector el paso del tiempo a lo largo del libro: Penélope nos informa puntualmente de los años que han pasado en cada momento —2, 5, 6, 9, 12, 15, 17, 18, indirectamente el 19, y 20 en versos que, como el cambio de las estaciones, celebran que la tierra sigue girando— para que comprendamos su creciente desesperanza y admiremos su entereza. Además, el autor se sirve de epítetos que nos sitúan rápidamente en la tradición homérica —“Odysseus, stout son of Laertes” (p. 15), “Odiseo, fornido hijo de Laertes” (trad. p. 11); “Odysseus, man of the manly build” (p. 18), “Odiseo, hombre de tamaño hombría” (trad. p. 17); “[s]hining-eyed, Athena” (p. 43), “Atenea, la de ojos brillantes” (trad. p. 67); o “Poseidon, God of Extended Blue Waters” (p. 41), “Poseidón, Dios de las Extensas y Azules Aguas” (trad. p. 63), por citar algunos—, así como de preciosas imágenes de la naturaleza, una proyección de los estados de ánimo de Penélope. El firmamento lleno de estrellas, los amaneceres y atardeceres, los elementos... en ocasiones la calman recordándole la paz de los ciclos vitales, mientras que en otras la engañan al ofrecerle formas que parecen naves en las que ella sueña y quiere creer que su esposo aparecerá. Los poemas “Esta tierra sedienta”, “Odiseo imaginado” o “Exactamente como el mar” son buena prueba de ello. Puede que Villanueva hubiera logrado trasladar las sensaciones físicas sin haberse movido de su

despacho, pero es probable que la experiencia personal del autor durante su estancia en Grecia haya ayudado a que algunos de los poemas tengan olor, textura y sonido, de modo que al leerlos es fácil sentirse transportada a Ítaca, donde se aspira sal, donde los higos, las peras o las granadas mezclan su aroma jugoso con el más seco del trigo y la cebada, donde la vista puede descansar en los horizontes, ya sean eras o un cálido mar, y donde el sol y las nubes lo cubren todo —"Day after day, my days are alike / as the grinding and sifting of barley and wheat" (p. 18), "Un día tras otro, semejantes / cual molienda y criba de cebada y trigo" (trad. p.17); "[h]ere I celebrate the red orb of morning / sliding out of the water, filling day with light" (p. 23), "[a]quí celebro la rojiza esfera matinal / que se desliza fuera del agua para llenar de luz el día" (trad. p. 27); "[d]own the path toward the shore / past olive trees and barely-living grass between the stones" (p. 32), "[p]or el camino que descende a la orilla / junto a los olivos y hierba que malvive entre piedras" (trad. p. 45)—.

En cuanto a la forma, Villanueva escribe en el original en verso libre —"I'm married to the passing of time! What bliss is this, / counting the years in the dark...useless time / like a living thing I can't escape?" (p. 29), que queda en español así: "isoy la esposa del paso del tiempo! ¿Qué gozo es este, / el de contar los años en la oscuridad... estéril tiempo / cual criatura de la que no puedo escapar?" (trad. p. 39)—, aunque emplea rimas internas que contribuyen a modular los ritmos de los poemas —"At times I cannot even work the loom— / a cloth, half-finished, sits waiting for its other half / in a corner of the room; nor can I rid myself / of things familiar that take me by surprise" (p. 24) que aparece como "A veces no puedo ni afanarme en el telar— / un tejido, inacabado, espera su otra mitad / en un rincón de la estancia, ni alcanzo a deshacerme / de los sucesos cotidianos que me sorprenden" (trad. p. 29)—, prolongados o veloces según el humor de Penélope. Es escrupuloso en la selección de las palabras, en particular de los adjetivos y de todas aquellas de resonancia homérica, y cuida mucho las imágenes que en el proceso hipotipótico se proyectan en la descripción de las escenas, de los gestos y los movimientos de los personajes. La puntuación también se presenta como un recurso para controlar la cadencia. Las metáforas y los símiles de aires greco-latinos son igualmente frecuentes —el vuelo de los cisnes, los sabuesos que acechan a los ciervos, las águilas que anidan, las golondrinas que revolotean, los pájaros enjaulados que aletean...—. Esconde, por añadidura, el poemario alguna sorpresa, como los cinco anagramas que duermen entre los versos —"racing caring heart" (p. 16), "corazón azorado y devoto" (trad. p. 13); "this range of anger" (p. 35), "este recial de rabia" (trad. p. 51); "[p]hase by phase I shape" (p.37), "[t]ramo a tramo le doy forma" (trad. p.55); "I owe this woe" (p.43), "debo este duelo" (trad. p.

67); "these halls again he shall walk" (p. 50), "volverá a caminar por estas salas" (trad. p. 81)—.

Del oficio de traducir

El proceso de traducción de un poemario requiere no solo empaparse de las evocaciones e imaginario del original, vestirse con la piel del personaje principal y captar su tono, comprender su alma, percibir sus compases, sus silencios —escuchar los poemas, tocarlos, tomarlos, respirarlos— sino también reproducir, en un complejo equilibrio entre fidelidad y creatividad, su sentido, su olor, su sabor y su tacto. Ello exige —en muchas ocasiones y de modo mucho más evidente que en otros tipos y géneros textuales— añadir lo que en teoría de la traducción se conoce como compensación a las estrategias básicas que se emplean en la decodificación y recodificación. Estas estrategias son la *modulación* en aras de la naturalidad: "and begin to descend / like descending down ropes" (p. 27) se presenta como "y comienzo a descender / como por sogas" (trad. p. 37), o "heart-felt love, / up-and-down-my-body love" (p. 20) como "amor en el alma sentido, / de la cabeza a los pies, amor" (trad. p. 21); la *transposición* que a veces contribuye a mejorar el sentido ("this inconsolable day" o "this fretful day" [p. 26] como "este día sin consuelo" o "este día de inquietud" [trad. p. 33]); o la *adaptación* en textos culturalmente distantes, por citar las más corrientes. En lo que se refiere a esta última, cabría pensar que ha sido constante, puesto que Villanueva es un autor al que suele definirse como chicano —lo es—, pero *So Spoke Penelope* es una obra de carácter universal, donde las referencias culturales son compartidas y conocidas a nivel global, al menos a partir de cierto nivel educativo. Así, el lugar desde el que escribe el autor es uno más accesible para la traducción, en ese aspecto.

En cuanto a la forma, que en la poesía pesa tanto como el fondo, entretejidos como en un tapiz, los versos libres presentan la dificultad de depender no del número de sílabas y rimas finales, como podría ocurrir en el armazón métrico básico de una poesía más tradicional, sino de la musicalidad y los *tempos* que acarician nuestros sentidos. Es posible preguntarse si la traducción debe buscar provocar las mismas sensaciones, o tratar de mostrar la habilidad y el arte que el autor ha desplegado en el original a nivel lingüístico. Y la respuesta se encuentra en la amplísima definición de poesía. En esta traducción se ha procurado potenciar los estímulos en detrimento ocasional de la literalidad, lo que permite palpar un tejido distinto, si bien igual.

Por eso es posible encontrar ejemplos en los que se oye vibrar a los versos de distinta manera, pero con la misma emoción: "[f]rom this end of the earth on Ithaca, I turn to you for help / although nine years mean nothing to you, / and little to eternity" (p. 24) deviene "[d]esde este lado de la tierra en Ítaca, tu amparo

imploro / aunque nueve años para ti no signifiquen nada, / y pocos sean para la eternidad" (trad. p. 29).

Esto se consigue gracias, por ejemplo, al recurso del hipérbaton: "I'm a woman waiting, in love with a man, / and in love with the love we had" (p. 17) se transforma en "[s]oy mujer en espera, enamorada de un hombre, / del amor que nos teníamos, enamorada" (trad. p.15). También ayudan los juegos de magia que ofrecen las aliteraciones en lugar de los anagramas: "corazón azorado y devoto" (trad. p. 13) por "racing caring heart" (p.16), o las nuevas combinaciones de sonidos para recrear un efecto similar: "the crudest of the crude crowding my thoughts" (p. 45) se reproduce como "los más toscos de todos atestan mi mente" (trad. p. 71).

En la versión en español se recurre más a las rimas finales además de las internas: "droves of sheep and swine, plow-fields all around, / and twining vines for wine?" (p.16) es "de rebaños de ovejas y piaras de cerdos, rodeados de tierras de arado, / y de vino nudosas cepas?" (trad. p.13) o "[d]ay in, day out, each day that travails me" (p.35) se compensa en otro verso en español con una asonante "[n]o te enojos conmigo, Odiseo, / causa de mi aflicción y desvelo" (trad. p.51). Se recurre también a los cambios de posición de palabras: "[a] blank tapestry of day went by, colorless, / inspiring nothing, revealing nothing" (p.39) se traduce como "[p]asó el día cual tapiz en blanco, incoloro, / nada inspirador, revelador de nada" (trad. p. 59).

Asimismo, se incluyen sinónimos totales o parciales para evitar las repeticiones que en español pudieran ser penalizadas: "dawn" aparece como amanecer, alba, aurora, romper el día, salir el sol...; "climb", como trepar, subir, ascender, remontar... Al mismo tiempo, la coherencia a través de los treinta y dos poemas se mantiene gracias a la similitud de las imágenes y al cuidado con el que Villanueva selecciona las palabras y que debe conservarse en español, porque "sorprendido" no es lo mismo que "maravillado", ni "era" evoca lo mismo que "tierra de labranza", ni situamos en igual contexto una "alcoba" que una "habitación", ni un "salón" que un "mégaron".

Estos ejemplos corresponden a las técnicas más usadas, pero sin duda son muchas las microdecisiones que han ido tomándose en el proceso traductor y que han vuelto a dar vida a *So Spoke Penelope* en español.

La traducción de estas treinta y dos joyas emocionales ha supuesto un enorme reto, o un conjunto de muchos pequeños retos, de los cuales unas veces se sale airoso y otras, es preciso rendirse para compensar de modos alternativos: a través de figuras, ritmos, aliteraciones o rimas. Pero la poesía, poesía es. Y poesía se crea tanto al escribir como al reescribir, con las libertades que cada lengua ofrece. ¡Qué mejor ocasión para recurrir a la metáfora del

traducir como tejer! En este caso, quizá los hilos sean de distinta longitud, puede que los tonos de los ovillos, por naturales, no sean exactamente iguales, y que los nudos de la urdimbre sobre la trama no se hayan atado en las mismas posiciones, pero el resultado es un tapiz que quiere inspirar, evocar y trascender del mismo modo. A fin de cuentas, la poesía se resiste aún a la producción en serie. Es siempre artesanal, siempre única, siempre obra de arte. Y en el proceso, autor y traductora han ido de la mano, intercambiando impresiones, sensaciones y precisiones. Le agradezco a Tino Villanueva que generosamente haya compartido su tiempo y su *savoir faire* para ayudarme a pulir *Así habló Penélope*.

Los poemas

Presentamos ahora cuatro de los treinta y dos poemas que componen la obra original, en sus versiones en inglés y español: "Así habló Penélope", "Cómo espero", "Esta tierra sedienta" y "En el patio", en los que Penélope nos habla en distintos momentos y escenarios a lo largo de los veinte años de espera de Odiseo. Asimismo, permiten apreciar la fuerza de los versos que describen la conexión de la protagonista con la naturaleza, sus cavilaciones a partir de sus estados de ánimo y sus reflexiones generales sobre el tiempo, la memoria, el amor, la duda, la esperanza y otros temas.

SO SPOKE PENELOPE

This is the palace where I've learned to survive;
where two years ago I embraced Odysseus,
stout son of Laertes, one last time—
one long embrace was all it took
to shape one heartbeat between us before he
left for Troy.

This is the palace I walk around in
from hall to hall, a world of stone and wood that
is mine.

This is the room where I work in wool,
and talk it out with myself;
where still awake I toss and turn,
pace around in the middle of the night,
convincing myself once more
that the earthly idea of love is still the life-blood
of my body.

This is the palace where I wear the crown of
faithfulness;
where the sound of the sea is the sound I think
with.
Therefore, if I stand by a window expecting each
time to see
the outline of a ship coming toward me,
what is it but my love,
and the passion time gives it to grow for
Odysseus,
like-minded husband of the cunning mind, for
whom I wait.

ASÍ HABLÓ PENÉLOPE

He aquí el palacio donde he aprendido a
sobrevivir;
donde hace dos años abracé a Odiseo,
fornido hijo de Laertes, por última vez—
un largo abrazo que bastó
para aunar nuestros latidos antes de su partida
a Troya.

He aquí el palacio donde deambulo
por los pasillos, un mundo de piedra y madera
que es el mío.

He aquí la estancia donde trabajo la lana,
y me hablo en alto;
donde aún despierta doy vueltas y vueltas,
donde en medio de la noche voy y vengo,
mientras una vez más me convenzo
de que la terrena idea del amor sigue siendo la
sangre viva que me ronda el cuerpo.

He aquí el palacio donde porto la corona de la
fidelidad;
donde el sonido del mar es aquel con que
pienso.
Por tanto, si de pie, junto a la ventana, ver
siempre deseo
la silueta de un barco que a mí viene,
qué ha de ser sino mi amor,
y la pasión por Odiseo, que acrecienta
el tiempo,
por mi astuto marido que piensa lo mismo, y a
quien espero.

*So spoke Penelope when she awoke this morning;
when the golden cloth of dawn rose
out of the sea.*

HOW I WAIT

Today I sit by a window, my spirit
swimming out into the deep-azure-blue of the
sea.
I'm a woman waiting, in love with a man,
and in love with the love we had.
I took an oath with myself to wait,
and keep passionately waiting
even after the great shining of the sun has worn
away.

I pick up my sorrow and carry it to bed,
and wait some more
before sweet sleep weighs down
my eyes.
Next day I rise,
and hear myself speaking words of all-abounding
hope
...and go on waiting. These things I say
aloud
to have clear thought,
to keep the day alive.

I'm a woman waiting,
waiting with the restlessness of sea-waves
repeating themselves in her head
like messages from afar.

THIS THIRSTING EARTH

Clouds and more clouds. All these I see
laid out, barely moving, flat-gray
all of them,
quickly darkening,
and soon enough everything is ominous in slow
flight.
They ebb and flow,
stream along and swirl as
well,
gathering up like flocks of sheep around
the sun,
barely letting happiness shine through.

Then came today when clouds took up every bit
of sky—
one vast extension of gray,
like the surf rolled in,
hanging there on nothing, wanting to
drop rain.

*Así habló Penélope al levantarse esta mañana,
cuando el dorado paño del alba ascendió
desde el mar.*

CÓMO ESPERO

Hoy, sentada junto a la ventana, mi alma
nada hasta adentrarse en el profundo azul añil
del mar.
Soy mujer en espera, enamorada de un hombre,
del amor que nos teníamos, enamorada.
Me juré esperar,
y con pasión aún espero,
incluso cuando ya el sol su fuerte brillo ha
perdido.

Recojo mi pena y al lecho la arrastro,
y allí aguardo algo más
hasta que el dulce sueño se me posa en los
párpados.
Al día siguiente me levanto,
y me oigo palabras rebosantes de
esperanza,
... y vuelvo a esperar. Son estas las cosas
que me digo en alto,
para tener claro el sentido,
para que el día siga vivo.

Soy mujer en espera,
que aguarda inquieta como las olas del mar
que en la mente se repiten
como mensajes venidos de lejos.

ESTA TIERRA SEDIENTA

Nubes y más nubes. Las veo todas
extendidas, moviéndose apenas, de un gris
ceniza todas ellas,
rápidamente oscureciéndose,
y enseguida en lento vuelo todo se torna
azaroso.
Fluyen y refluyen,
avanzan juntas, también se
arremolinan,
se reúnen circundando al sol cual rebaños de
ovejas,
sin permitir apenas que las traspase el brillo de
la dicha.

Y luego hoy las nubes han cubierto cada pedazo
de cielo—
una vasta y plúmbea extensión
ha llegado, colgada de la nada,
como las olas, ansiosa por
descargar su lluvia.

Here on Ithaca, alas, we had no favoring rain
today,
no sun.
And I, who am Penelope, living mother of a living
son,
neither got Odysseus back,
husband whose love I miss on awakening,
nor chose to take a suitor as my man.

Rain-God Zeus, do send rain when the thirsting
earth
feels deprived.
Make it a cloudburst, a downpour with lightning
strokes
if you choose,
and a rumble of thunder
to make me feel alive.

Aquí en Ítaca, por desgracia, no ha habido lluvia
de fortunas hoy,
tampoco sol.
Y yo, que soy Penélope, madre viva de un vivo
varón,
ni he recuperado a Odiseo,
esposo cuyo amor echo en falta al despertarme,
ni he aceptado elegir pretendiente en su lugar.

Zeus, Dios de la lluvia, envíala cuando la tierra
sedienta
se sienta desatendida.
Que venga en forma de aguacero, de chaparrón
con relámpagos
si así lo deseas,
y de truenos que al retumbar
hagan que me sienta viva.

IN THE COURTYARD

On a perfectly serene and splendid day,
as it was today when my spirit soared with the
sun,
and now sails with the stars,
Odysseus, the great attainment of my life,
will set his sights on home
as swallows will from higher air,
to Ithaca return, to this kingdom,
this palace, to me—of this I'm convinced.
Once in my arms, husband only one,
lover only one,
we shall reverse the failure of fifteen years
without each other, for love touches those
who've loved before.

Such endless thoughts I can't refuse
tonight—
the Pleiades above,
and three handmaidens at my side.
All sleepiness withdraws as we stroll past
Zeus' altar,
breathe in the coolness of the air,
the instant brightened to its brightest.
O glorious Pleiades drawn against
the sky,
which I can only see by stepping out into the
night,
I accept your light with open arms.

May affectionate, great-hearted Odysseus
reach up with his eyes as I tonight
to the far-away star-shine of the sky.
Let the Pleiades be the place where we both
meet
as in a kind of dream—
husband and wife wishing on the same thing.

EN EL PATIO

En un día perfectamente espléndido y sereno,
como el de hoy, en que mi alma se ha elevado
con el sol
y navega ahora con las estrellas,
Odiseo, el gran logro de mi vida,
fijará la mirada en su hogar,
como lo harán desde más arriba las golondrinas,
para regresar a Ítaca, a este reino,
a este palacio, a mí —estoy convencida.
Y una vez en mis brazos, esposo solo uno,
amante solo uno,
enmendaremos el error de quince años
de ausencia, pues el amor toca a quienes
ya antes han amado.

Pensamientos sin fin, como estos, me invaden
esta noche—
con las Pléyades sobre mí
y tres sirvientas a mi vera.
Toda somnolencia se diluye al pasear junto al
altar de Zeus,
al aspirar el frescor del aire,
lo inmediato iluminado al máximo.
¡Oh, gloriosas Pléyades recortadas en el
firmamento,
que solo veo si me asomo a
la noche, acepto
vuestra luz con los brazos abiertos!

Que Odiseo afectuoso y magnánimo
alce los brazos y la vista como yo esta noche
hacia el lejano brillo estelar del cielo.
Que las Pléyades sean el lugar donde
encontrarnos
como en una especie de sueño—
marido y esposa con igual deseo.

Bibliografía

- Bádenas, Pedro. "Introducción". *Antología poética de Cavafis*. Pedro Bádenas Ed. Alianza Editorial: Madrid, 1999.
- Piquer Sanclemente, Ruth. "Penélope y el tejido del tiempo". <http://pendientedemigracion.ucm.es/centros/cont/descargas/documento12336.pdf>. 2009. Última visita: agosto 2013.
- Villanueva, Tino. *Hay Otra Voz Poems* (1968-1971). Madrid-Nueva York: Editorial Mensaje, 1972.
- _____. *Shaking Off the Dark*. Houston: Arte Público Press. 1984.
- _____. *Crónica de mis años peores*. La Jolla: Lalo Press. 1987.
- _____. *Scene from the Movie Giant*. Willimantic: Curbstone Press. 1993.
- _____. *Crónica de mis años peores / Chronicle of my Worst Years*. Evaston: Northwestern University Press. 1994. Traducido por James Hoggard.
- _____. *Primera Causa / First Cause*. Merrick, Nueva York: Cross-Cultural Communications. 1999. Traducido por Lisa Horowitz.
- _____. *So Spoke Penelope*. Cambridge, Massachusetts: Grolier Poetry Press. 2013.
- _____. *Así habló Penélope*. Madrid: Instituto Franklin. 2013. Traducido por Nuria Brufau Alvira.

¿Curupira: personaje o espanto? Encantos y estrategias del descentramiento

Camilo A. Vargas Pardo
Université Paris-Sorbonne
camilo.vargaspar@gmail.com

En las narraciones populares colombianas encontramos todo un panteón de seres que, como muchos asegurarían, se pasean por diferentes regiones donde la oralidad ha expandido el rumor de su existencia. La madre'monte, el hombre caimán, el mohan, la llorona, la patasola, la bola'e fuego son algunos de los espantos alrededor de los cuales se crean y recrean historias, a medida que sus apariciones en las anécdotas cotidianas actualizan un imaginario particularmente vivaz entre los habitantes de diferentes pueblos y veredas.

La difusión de estas historias en el medio urbano es generalmente mediada por el registro escrito, de modo que los receptores metropolitanos acceden a estas narraciones a través de otra mirada: no se habla entonces de "espantos" sino de personajes ficticios, no se parte de la vivencia o de "lo que me contaron" sino que se habla sobre la leyenda de una región específica de Colombia o de los personajes fantásticos de un cuento o una novela. Así, el lenguaje alrededor de estos relatos puede revelar prejuicios o temores y, en consecuencia, la interpretación depende del lugar desde dónde se nombre el evento.

Entre los habitantes de la Amazonía hay una creencia expandida que habla de un ser con los pies "voltiados", es decir, con los dedos de los pies mirando hacia atrás. Se trata del Curupira y se dice que es el dueño del bosque. Hay también quienes afirman que tiene un pie mirando en una dirección y el otro en la dirección inversa. Puede presentarse con la forma de un hombre, una mujer o un niño, de ahí que algunos lo llamen "el Curupira" y otros "la Curupira"; e incluso, tiene el poder de convertirse en diferentes cosas. Este espectro hace que ciertos cazadores codiciosos se pierdan en la inmensidad de la selva, de ahí que se considere protector de la selva y que podamos concluir que la función de este relato es la de mantener el equilibrio ecológico del bosque. También se dice que cuando aparece hay que ofrecerle un cigarrillo para que sea amable y condescendiente gracias a los atributos del tabaco, que sirve como mediador entre el hombre y las fuerzas de la naturaleza.

El Curupira también hace parte del universo ficcional de una de las novelas más emblemáticas de la literatura brasileña: *Macunaíma* (1929) de Mario de Andrade. La idea aquí no es agrandar la brecha que se ha querido erigir entre las tradiciones orales y la literatura ilustrada, ni mucho menos contribuir a la mítica oposición entre la oralidad y la escritura. Tampoco se pretende privilegiar una fuente sobre la otra, puesto que estaríamos repitiendo el error de negar toda una cultura utilizando juicios arbitrarios, tal y como se ha hecho al marginar las tradiciones indígenas gracias a la mirada sesgada de la llamada "cultura civilizada".

Todo lo contrario, reconocemos el potencial simbólico que tienen ambas representaciones y, justamente, con el fin contribuir

a la discusión sobre la recepción de las expresiones indígenas, acudimos a ambos registros para analizar la aparición de este "personaje" o "espanto" en contextos culturales diferentes.

1. Encanto: Aparece "el espanto" en los cantos tikuna

1. 1. Curupira: dueño del monte, de la selva y del árbol

El proyecto *Magütagü arü wiyae Cantos Tikunas* reúne cantos de varios intérpretes de esta etnia oriunda del Amazonas, tanto en formato de CD como de libro. Se trata de un libro bilingüe donde los cantos son transcritos en lengua indígena y traducidos al español. Estos cantos tienen por tema diferentes elementos de la flora y la fauna amazónica, y una de sus funciones es vehicular un saber popular que se complementa con otras manifestaciones orales relacionadas con su pensamiento mítico. Allí se encuentra consignado el Canto del Kurupira: *Kurupira rü puchita arü wiyae*, el cual es interpretado por Alba Lucía Cuéllar, una reconocida cantora y conocedora de la tradición mítica en su comunidad, la comunidad tikuna de Puerto Nariño en la Amazonía colombiana.

En el segundo track escuchamos, en lengua tikuna, una explicación de Alba Lucía Cuéllar sobre el Kurupira. Estas palabras son incomprensibles para mí, pero sin duda hablan de las creencias que hay en la región sobre el Curupira. Después de este preámbulo nos introducimos en un canto compuesto por dieciséis estrofas muy cortas, donde los primeros versos casi siempre se repiten, por lo que es un canto rico en anáforas y aliteraciones.

*Ngiã ngiã ngiã rü depawa ta î
ngiã ngiã ngiã rü depawa ta î
ngerütürü ngerütürü
ngerütürü rü oetürü choû
rü choûtürü ni üākúraû (12).*

La melodía de cada estrofa empieza con tonalidades especialmente altas, justamente al interpretar los versos que se repiten. Hacia el final de la estrofa el canto encuentra su armonía gracias a una tonalidad descendente. Este canto no está acompañado de ningún instrumento musical, sin embargo, percibimos al fondo de manera muy sutil la gran orquesta de la naturaleza. Por otra parte, vemos que la traducción privilegia la estructura semántica del canto, de manera que de las dieciséis estrofas transcritas en tikuna tan sólo tenemos siete estrofas en español. Esta primera estrofa está traducida así: "Vamos, vamos, vamos a buscar guarumo. / No y no porque mi viejo me regaña" (15¹). Se trata de una invitación dirigida a "la señorita" para ir a buscar un árbol de guarumo,

1 || En adelante se entiende que todas las referencias al canto son de esta misma página.

también conocido como "yarumo" (*cecropia obtusifolia*); y una segunda voz, la de la señorita, que rechaza la invitación por miedo al regaño del padre. Esta primera estrofa sintetiza el conjunto de la canción: un diálogo donde una voz invita a la señorita a adentrarse al bosque y, en consecuencia, la respuesta de ella rechazando la invitación.

¿Por qué la señorita constituye el centro del canto? Entre los tikunas la actualización de estas expresiones orales generalmente tiene lugar en su festejo ritual más importante, la Fiesta de la Pelazón o *Yuyechigá*. Se trata de un ritual altamente codificado que conglomerará los principales elementos simbólicos del pensamiento mítico tikuna alrededor de la *wôrekú* (señorita). A ella le es dado entonces, tras su primera menstruación, recibir los preceptos que permitirán el mantenimiento de la tradición cultural y así el mantenimiento de la vida de los tikuna en la selva.

La ceremonia de iniciación femenina, se le practica a las muchachas después de su primera menstruación *marutaya*. La Fiesta de *Yuyechigá* tiene su origen en el tiempo mítico de creación del género humano; es la enseñanza ontológica para evitar el quebrantamiento del orden cósmico.

El ritual es la contraprestación que los tikunas deben hacer a sus dioses y a la naturaleza por haberlos creado y permitirles su pervivencia. El ritual busca congraciarse al hombre con sus creadores, y con las madres o espíritus que gobiernan la naturaleza, para asegurar la continuidad física y social.

A través de la fiesta heredada de los antepasados míticos se hace posible la continuidad del cosmos. [...] (Camacho, *Nuestras caras de fiesta* XXX).

El canto nos deja ver entonces uno de los rasgos de la *wôrekú* en este festejo: su cuerpo es decorado con plumas de pájaros coloridos, como las del toche (*Icterus chrysater*), además de llevar pinturas corporales, collares de semillas y una corona de plumas. Su indumentaria celebra la transformación de la niña en mujer, lo cual se traduce en una responsabilidad que se difunde y fortalece a través de la celebración de la Fiesta de la pelazón: la de dar continuidad a la vida.

Pero ¿qué elementos sobre el Curupira podemos extraer del canto? Curupira tiene tres epítetos: el dueño de la selva, el dueño del monte y el dueño del árbol, y se caracteriza por perseguir infatigablemente a las personas encerrándolas entre las raíces de la ceiba cuando las atrapa. Este árbol está presente en el pensamiento mítico de esta etnia y, en general, inspira un inmenso respeto entre las sociedades indígenas amazónicas.

La voz que invita a la señorita utiliza como estrategia la seducción y le lanza piropos: "La pinta de los toches te queda bien, señorita". También parece haber una invitación a ver al Curupira: "Deja, mi señora, cuando lleguemos el Curupira nos encuentra". Por su

parte, la señorita expresa su miedo a que la regañen y su temor al Curupira como contraargumentos para rechazar la invitación. Esta dinámica muestra dos fuerzas en tensión alrededor de la figura principal que es la señorita; por un lado, el impulso de acceder al bosque representado por la voz que la invita y, por el otro, los preceptos de los mayores que regulan la interacción con el entorno. Sin embargo, en este esquema dual el Curupira es un elemento ambivalente, pues pareciera que es utilizado como estratagema para incrementar el interés de la señorita y, a su vez, pareciera pertenecer a los relatos que refuerzan los preceptos y prohibiciones que los mayores les imponen a los niños.

Según esta lógica no es posible atribuir valores maniqueos a este "espanto", pues representa simultáneamente las fuerzas de la naturaleza y el respeto que debe tenersele. Sus epítetos traen a colación una idea expandida entre los tikunas así como en otros grupos étnicos de la Amazonía: la selva tiene dueños o protectores a quienes se debe pedir permiso para entrar, son ellos los que aseguran el equilibrio cósmico y ecológico del hombre con la selva. El acceso violento y devastador por parte del "hombre blanco" en estos territorios representa el desequilibrio de estas fuerzas, razón por la cual estos discursos toman mayor vigencia en la actualidad, en un contexto de resistencia frente a un sistema tecnocrático que, fundamentado en las ideas de progreso y civilización, ha dejado profundas cicatrices en la matriz ecológica de esta zona. Entonces quizá sea válido desestabilizar un sistema hegemónico escuchando, comprendiendo y validando otras voces y otros modos de relacionarse con el entorno. ¿No sería mejor temerle al dueño del bosque en vez de espantarnos con las cifras de hectáreas y hectáreas devastadas año a año en la Amazonía?

1. 2. Curupira: ¿monstruo medieval o deidad indígena?

El problema de la mirada foránea que choca con la realidad del "Nuevo Mundo" en el siglo XV, entraña la idea según la cual esta naturaleza novedosa es representada a partir de una mentalidad que se debate entre la superstición de la Edad Media y el pensamiento renovador de la Modernidad. Tzvetan Todorov en su libro *La conquista de América. El problema del otro* (1982) anota a propósito del gran maestro de la navegación: "[...] Colón no sólo cree en el dogma cristiano: también cree (y no es el único en su época) en los cíclopes y en las sirenas, en las amazonas y en los hombres con cola, y su creencia, que por lo tanto es tan fuerte como la de San Pedro, le permite encontrarlos" (26). A continuación Todorov cita varios extractos de sus diarios evidenciando la presencia de hombres con un solo ojo y con hocico de perro, sirenas con cara de hombre, mujeres guerreras y gente con cola. Con esto sostiene que en el mal llamado "descubrimiento de América", Colón "practica una estrategia finalista de la interpretación" (*ibíd.*) con

el objetivo de domesticar este nuevo paisaje. Es decir, incapaz de comprender la mirada del otro en su propio entorno, él proyecta sus prejuicios sobre la nueva realidad a la que se enfrenta, en beneficio de sus proyectos y, por supuesto, en detrimento de las culturas indígenas. Esta problemática también es descrita por Ana Pizarro:

El discurso construido por el viajero que descubre a los ojos europeos la Amazonía, es pues, un discurso enmarcado en un imaginario que proviene, de una parte, de la Edad Media y del oscurantismo inquisitorial, y por otra, de contenidos míticos que el Renacimiento recuperaba de las fantasías de la antigüedad grecolatina. Su discurso es entonces el de la experiencia directa, del testimonio, pero de la realidad que ve y cree ver, o está seguro que otro cercano ha visto, está enmarcada en los ecos del bagaje que transporta su cultura (Pizarro, *Amazonía* 71).

Asimismo, encontramos el caso mencionado por Lévi-Strauss, donde una descripción de ciertas bestias monstruosas que data del siglo XVI se revela a su mirada de etnólogo como la descripción de animales comunes de la fauna Americana:

Pierre Martyr recueille la description de bêtes monstrueuses: serpents semblables à des crocodiles ; animaux ayant un corps de bœuf armé de proboscide comme un éléphant ; poisson à quatre membres et à tête de bœuf, le dos orné de mille verrues et à carapace de tortue ; tyburons dévorant gens. Ce ne sont là, après tout, que boas, tapirs, lamantins ou hippopotames et requins (en portugais *tubarão*) (81).

Sin lugar a dudas la llegada de los europeos al continente Americano significó el choque de dos mundos diferentes; con los años, este colapso de desastrosas consecuencias para las sociedades amerindias produjo un sincretismo cultural en el que las culturas marginadas tomaron las vestiduras del discurso dominante para mantener vivas sus creencias. Este complicado proceso no deja de plantear interrogantes sobre el destino que tomó el imaginario de las culturas indígenas amazónicas a partir de la recepción de un discurso religioso impuesto con miedo, sangre y espada. De allí emerge el interrogante: ¿Cómo se transformaron los imaginarios en las culturas amerindias de la Amazonía y cuáles fueron sus estrategias de resistencia cultural?

En esta historia, además de imponer los prejuicios de la época a su mirada conquistadora, se suma el hecho de que los conquistadores españoles construyeron un discurso veraz, pues sus relatos fueron resultado de la experiencia directa, lo que redundó en un exotismo de gran aceptación en Europa, cargado de argumentos para entrar a dominar el territorio americano con el rigor de la espada, la cruz y la imposición de la lengua. Desde esta perspectiva, resulta interesante revisar los mecanismos

que tradicionalmente utilizó la cultura dominante para invalidar los sentidos de las representaciones propias de las sociedades indígenas. Según Jean-Paul Duviols las religiones indígenas fueron asimiladas por los españoles a lo demoníaco, de modo que se les condenó por llevar a cabo de manera generalizada prácticas de antropofagia, de idolatría y de sacrificios humanos (*Le miroir* 159). Esta campaña de desprestigio sirvió como estandarte de la evangelización, y al mismo tiempo recreó una imagen del indígena asociada a cultos demoníacos.

Pero ¿cómo influyó este proceso denigratorio en el fenómeno del sincretismo cultural? Acaso ¿la representación del Curupira como un "demonio" con los pies invertidos responde a estos antecedentes? En su libro *Amazonía. El río tiene voces* (2009) Ana Pizarro se plantea la misma pregunta:

El personaje popular del Curupira, de larga tradición en toda el área amazónica, donde toma denominaciones diferentes y tiene gran vitalidad en el imaginario popular actual, aparece en una de sus variantes importantes como una criatura con los pies al revés. La figura está documentada en el texto de Acuña. En otra variante tiene un pie defectuoso. Como decíamos, él pertenece claramente a la cultura popular amazónica y es uno de los seres imaginarios del Olimpo local. ¿Pasa de la información indígena al texto de Acuña o bien es Acuña quien lo proyecta a partir de una historia previa? (71)

En efecto en la imaginería del Medioevo, muchos siglos antes de la llegada de los europeos al suelo americano, podemos encontrar espantos similares al Curupira, de manera que es posible que la representación de este personaje entre las sociedades amazónicas responda a estos antecedentes, es decir, que haya pasado del imaginario medieval, consignado e ilustrado en libros como *La ciudad de Dios* de San Agustín, a las tradiciones orales indígenas del Amazonas, por ejemplo, a partir del contacto de estos grupos con las misiones católicas. Esto hablaría de una dinámica de adecuación de la imaginería medieval a las necesidades discursivas de los grupos amerindios de la Amazonía, a partir de estrategias propias de la oralidad que han sido útiles como elementos de resistencia cultural. Pero esto son tan sólo hipótesis. Siguiendo con el juego de las conjeturas podríamos decir que tanto el texto de San Agustín presentado a continuación, como el grabado al costado, serían palimpsestos del canto de Alba Lucía Cuéllar al Curupira:



[...] De ellos habla también la historia profana; resulta que alguno tenía un solo ojo; otros tenían los pies al revés; otros eran de dos sexos y tenían el pecho derecho de hombre y el izquierdo de mujer y si se acoplaban podían concebir y engendrar alternativamente; otros no tenían boca y respiraban tan solo a través de la nariz; [...] (San Agustín, *La ciudad de Dios*, XVI, 8)².

De otro lado, puede que se trate tan sólo de una coincidencia y que ambas representaciones no se relacionen nada más que por ser producto del espíritu humano. ¡Después de todo, no somos tan diferentes! Para sustentar esta mirada recurro de nuevo al trabajo de Duviols, quien evidencia grandes similitudes entre la representación del demonio hecha por Diego de Valdés (1533) y la representación de los aztecas de Mictlantecuhtli, dios del inframundo, presente en sus códices. Para Duviols resulta sorprendente que Valdés haya preferido inspirarse en las imágenes más tenebrosas de la iconografía católica para sus propósitos didácticos, en vez de recurrir a la iconografía azteca: "On peut s'étonner qu'il n'ait pas puisé aux sources des peintures sacrées mexicaines qui auraient été mieux comprises par les Indiens et qu'il ait repris les visions diaboliques traditionnelles de l'Église catholique" (167). El hecho aquí es que pese a las semejanzas entre las ilustraciones de Diego de Valdés (inspiradas en libros como el de San Agustín citado más arriba) y las representaciones del dios azteca presentes en los códices, no había relación alguna que indique transferencias culturales³.

Independientemente de las respuestas que podamos conjeturar sobre la fuente original del Curupira, lo cierto es que para hacer este tipo de estudios es indispensable adoptar una mirada que valore las expresiones orales desde su propia naturaleza estética, y así, sin prejuicios, será más fácil poner en diálogo los "textos" de aquí y de allá. Sabemos que la mitología constituye el sustrato cultural de muchas sociedades indígenas amazónicas. De lo cual cabe plantear la pregunta: ¿En esta historia de intercambios de información, que es completamente asimétrica, cómo se forjan actualmente los procesos de reconfiguración cultural en las sociedades minoritarias?

2 || Esta cita con la ilustración fueron sacadas de la dirección web: <http://valdeperrillos.com/book/export/html/3272-> (consultado el 4 de febrero de 2014). Ver apartado: "Pueblos monstruosos y razas extraordinarias 2ª parte"

3 || Casos como este que muestran cierta sincronía entre las representaciones míticas de culturas lejanas, son trabajados por Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*.

Esto alude a un campo de investigación sumamente interesante para los estudios literarios que, desafortunadamente, está prácticamente inexplorado. Me refiero al estudio de las llamadas literaturas orales. También llamadas literatura indígena, etnotexto, etnopoésía, oralitura u oraliteratura. Categorías que discuten con una mirada hegemónica de la literatura, para nombrar un grupo de textos de origen oral que reclama el reconocimiento y la legitimación de una tradición diferente a la occidental. No hablamos de textos etnográficos, sino de literatura.

Un ejemplo de los estudios que se pueden hacer desde esta óptica, es la investigación de Ana Pizarro citada más arriba: *Amazonía. El río tiene voces*. Este libro está en sintonía con estas categorías que buscan desestabilizar una idea eurocéntrica de la literatura, abriendo paso al estudio de textos como los cantos tikuna. Pizarro aborda, bajo el concepto de "discurso", diferentes voces que fluyen por el río Amazonas, mostrando la riqueza pluridiscursiva de este territorio y, de este modo, la importancia de escuchar discursos estéticos generalmente marginados. La autora hace especial énfasis en la importancia de escuchar las voces que desde el interior del Amazonas están construyendo un discurso propio sobre la identidad de la región y de sus habitantes (29).

2. Estrategia. Aparece "el personaje" en *Macunaíma*

2.1. *El viaje intertextual como epítome del mestizaje cultural*

La novela de Mario de Andrade *Macunaíma* plantea un juego intertextual que alude a múltiples personajes del imaginario de las sociedades amazónicas, entre ellos el Curupira. En los años treinta su estrategia literaria no fue comprendida por todos sus contemporáneos e incluso el autor fue acusado de plagiar el trabajo etnográfico de Theodor Koch-Grünberg *Von Roraima zum Orinoco*⁴. Mario de Andrade respondió con una carta abierta en la que "[...] tuvo que explicarle a Moraes su proceso escriptural que lo llevó a descubrir y reescribir los mitos, cuentos y leyendas de

4 || Este trabajo fue publicado en 5 tomos entre los años 1917 y 1928. A continuación relaciono la dirección web de un artículo de Matthias Lewy donde se pueden apreciar tanto imágenes en vídeo como grabaciones de diferentes cantos de los parishara, registradas por el etnólogo alemán en una de sus expediciones realizadas entre 1911 y 1913: <http://portal.iai.spk-berlin.de/Koch-Gruenberg.98+M52087573ab0.0.html> (consultado el 4 de febrero de 2014).

Es necesario destacar que en la actualidad, pese a que muchas de estas manifestaciones culturales seguramente se han perdido a causa de las campañas evangelizadoras y del impacto de la modernización, también hay diversas culturas indígenas amazónicas que conservan y practican sus danzas y sus cantos mediante estrategias que con el paso del tiempo tienden a ser renovadas (tales como el uso de la escritura), en un invaluable esfuerzo de resistencia cultural.

los Taulipangs y Arekunás para construir el personaje antiheroico de *Macunaíma* [...]" (Niño, *El etnotexto* 28).

Para la época su estrategia resulta renovadora, incluso hoy aporta elementos para la discusión sobre los límites cada vez más difusos entre los discursos de las ciencias sociales y de la literatura. Ahora bien, es preciso anotar que para llevar a cabo su trabajo literario el autor brasileño no tuvo un contacto directo con estas sociedades, su obra se hace posible gracias a la descripción etnográfica de Koch-Grünberg. Como lo podemos notar en la paráfrasis de la anterior cita, se habla de una "reescritura" de estos mitos. En este sentido Hugo Niño relaciona las narraciones de Andrade y de José Eustacio Rivera en su conocida novela *La vorágine* de la siguiente manera:

Se trata de narradores que intertextualizan y reescriben textos a los que integran su propia visión e interpretación de los acontecimientos que retoman, involucrándose y arriesgándose con ellos a través de narraciones que se presentan como ficcionales y que se reescriben con destino a la conciencia, esa región que queda entre la razón y el sentimiento (Niño, 29).

Según Niño la narración en la obra de estos dos autores se diferencia del discurso "objetivo", imperante en el trabajo de Koch-Grünberg y de Roger Casement⁵, así como del discurso testimonial de la obra de Julio Quiñones *Au cœur de l'Amérique vierge* (1924). Estos autores constituyen para Niño parte de una generación de intelectuales gracias a la cual se logró a principios del siglo XX emprender la "recuperación de la conciencia sobre la existencia de una cultura y una literatura aborigen" (24).

Ahora bien, si actualmente reconocemos plenamente el valor estético que implica una estrategia intertextual o un ejercicio de "reescritura" literaria, nunca está demás preguntarnos por las fuentes, más aún en este caso, cuando se trata de tradiciones orales que aún perviven en las sociedades amazónicas, como lo muestra el caso del Curupira. Queda la pregunta: ¿Cómo leer el intertexto cuando en la obra aparecen, alejadas de su contexto original, imágenes o historias provenientes de tradiciones orales vigentes?

Andrade introduce en el plano literario personajes propios de la cultura indígena, generalmente marginada y desconocida, para configurar de este modo una historia que en el fondo está hablando de profundos choques culturales, propios del proceso acelerado de modernización que vivió Brasil, el cual se intensifica

5 || La figura de este escritor irlandés ha sido retomada recientemente por Mario Vargas Llosa en su novela *El sueño del celta*. En el *Libro azul del Putumayo* (1912), Casement documenta las vejaciones que sufrieron los indígenas del Amazonas durante la llamada bonanza cauchera a principios del siglo XX.

durante el siglo XX⁶. El crecimiento acelerado de las ciudades latinoamericanas bajo la influencia del modelo europeo definió una brecha profundamente marcada entre las sociedades de los sectores rurales y las de las grandes metrópolis, como São Paulo.

La novela invita a atravesar esta brecha a través de un lenguaje donde elementos culturales de origen diferente comparten el escenario, interactúan y se fusionan; por ejemplo, en el capítulo 5 que relata la llegada del héroe a São Paulo, vemos un árbol cuyos frutos son balas y "guisky", una garrapata que se convierte en llave, o Yigúé —el hermano de Macunaíma— convirtiéndose en teléfono. Imágenes que confieren un nuevo contexto urbano a la capacidad de transformarse, común y corriente en los mitos y en el ambiente selvático.

Son imágenes que nos hablan de un mestizaje cultural que también es visible en el recorrido que hace el héroe en la novela: Macunaíma se corona emperador de la selva después de dominar a través de sus juegos sexuales a la amazona Ci, la Madre de las Matas. Ella le regala una piedra, muiquitán, que va constituir la búsqueda del héroe durante todo el relato. Para recuperarla de las manos de su némesis Piaíma, tendrá que ir a la ruidosa y costosa ciudad de São Paulo, buscar armas, balas y "guisky" con los ingleses, disfrazarse de "francesa", invocar la ayuda del dios orisha Echú, pedir apoyo financiero (materializado en cacao) a las Amazonas, entre otras cosas, todo para aniquilar a Venceslao Pietro Pietra, el Piaíma. Al final, Macunaíma intenta regresar a su terruño, pero ya no es el mismo, él había dejado su conciencia guardada en una isla antes de entrar a la ciudad de São Paulo, pero a su retorno ya no la encontrará y se tendrá que conformar con la conciencia de un hombre hispanoamericano. En su camino de regreso extraña la civilización Paulista de la que ha conservado un revolver, un reloj, un gallo y una gallina, elementos quizá destinados a transformar la realidad "salvaje" de su territorio, que es representada por los espantos contra los cuales tendrá que enfrentarse en su retorno.

Macunaíma ha sido visto como la representación de un antihéroe caracterizado por su fealdad y por la locución, repetida en más de una ocasión en la novela: "ay, qué flojera". A estos rasgos se suma un comportamiento que puede juzgarse de "inmoral" una vez que sabemos que en repetidas ocasiones le quita las mujeres a su hermano Yigúé, además, ostenta un carácter voluntarioso y caprichoso ocasionando perjuicios a sus seres más próximos, como los son sus hermanos, su madre y sus amantes. Por otro

6 || Claude Lévi-Strauss en su libro *Tristes Tropiques* relata sus impresiones de São Paulo a su llegada en 1935. Tenemos en sus testimonios la mirada asombrada de un europeo frente a una ciudad en pleno crecimiento: "En 1935 les Paulistes se vantaient qu'on construisît dans leur ville, en moyenne, une maison par heure" (107).

lado, los rasgos que afirman su condición heroica son evidentes, pues va a ser él quien domine a Ci, la madre de las plantas, como también a quien le es dado derrotar a Piaíma, para recuperar su piedra muiiraquíán. Según Ana Pizarro:

Se trata de una *rapsodia*, de acuerdo con la denominación del mismo Mario de Andrade, es decir, relato narrativo de origen popular, que el escritor asienta sobre varios matices de la cultura nacional. Impulsor del movimiento Antropofágico, uno de los pilares del modernismo en el Brasil, Mario de Andrade incorpora el llamado "primitivismo estético", sustentado por las vanguardias europeas con la valoración del arte aborigen, así como el renacimiento de Harlem con el arte africano, y entrega una respuesta descolonizadora con este personaje, Macunaíma, un antihéroe o héroe sin ningún carácter, como él subtitula el texto (*Amazonía* 195).

Ahora bien, una vez conocidas las circunstancias de composición de la obra, casi automáticamente podemos sospechar que la construcción de este personaje tiene su origen en el pensamiento dual, característico del mundo indígena. Por ejemplo, en la mitología tikuna los héroes civilizadores son dos hermanos: Yoi e Ipi, el uno personifica el orden y el otro es visto como un personaje travieso que actúa deliberadamente sin medir las consecuencias. Sin embargo, no son antagonistas, en los mitos tikuna es justamente gracias a su interacción que se crea la dinámica necesaria para dar origen a sus aventuras que darán sentido al mundo. Habría que estudiar la mitología de los Taulipangs y de los Arekunás para comprobar si existe una pareja de hermanos similar, como las hay en otras sagas de la literatura indígena, por ejemplo, el *Popol-vuh*. Es posible que la figura del antihéroe, propia de la novela moderna, se haya construido a partir de una mitología en la que la dualidad constituye la quintaesencia del pensamiento indígena. Macunaíma es entonces un personaje antiheroico que encarna desde su concepción los dilemas de una sociedad marcada por el mestizaje cultural.

Por su parte, para Serge Gruzinski la estructura dual de la novela responde a la obsesión por un mundo cifrado por el sentimiento de ruptura entre dos mundos que comparten un mismo territorio:

En fait, l'obsession de la fracture entre les mondes traverse autant Mario de Andrade que son héros Macunaïma. A chaque chapitre du livre et presque dans chaque vers la fissure est récurrente, repérable et presque palpable, "les thèmes s'organisent presque toujours par paires"[(Gilda de Mello e Souza citado por Gruzinski)]. [...] La méprise du héros exprime la complexité des situations qui naissent de l'affrontement des mondes. Mais à y regarder de plus près, les décisions contradictoires de Macunaïma ne s'annulent pas. Les deux choix successifs, "les deux séquences n'en forment pas moins un tout parfaitement organique à l'intérieur de la structure du récit". [(*ibíd.*)] Chez Macunaïma, les éléments antagonistes se présentent

comme "les deux faces d'une même médaille". Impossible donc de les dissocier. Comme les habitants d'Algodonal, Macunaíma subit de plein fouet l'attraction de l'univers occidental. Car il en fait partie autant qu'eux. Le vers, déjà cité, de Mario de Andrade résume avec force cette indissociation: *Je suis un Tupi qui joue du luth*.

On peut être Tupi — donc Indien du Brésil — et jouer d'un instrument européen, aussi ancien, aussi raffiné que le luth. Rien n'est inconciliable, rien n'est incompatible, même si le mélange est parfois douloureux, comme le rappelle Macunaíma (*La pensée métisse* 20-21).

Macunaíma representa un universo lleno de tensiones culturales donde sería infructuoso disociar taxonómicamente las realidades. Pensemos en Yigüé transformándose en teléfono para que su hermano realice una llamada desde São Paulo, y de otro lado, Macunaíma contándole a los paulistas la verdadera historia de las estrellas de la Cruz del Sur que él reconoce como Pauí-Pódole. Por supuesto que Macunaíma se ve atraído por el universo Occidental, por el "guisky", las armas y las señoritas afrancesadas, sin embargo, los relatos que para él siguen estando vigentes y que definen su manera de leer las estrellas, serán apreciados también por los paulistas: "El pueblo se retiró conmovido, feliz, con el corazón lleno de explicaciones y de estrellas vivas" (Andrade, 99).

De manera que si *Macunaíma* nos presenta dos caras de la misma moneda, el reto hoy es hacerla circular atribuyéndole el mismo valor en un lado como en el otro. Esto para decir que así como la noción hegemónica de "cultura civilizada" ha transgredido las realidades locales, ahora es necesario considerar de otro modo los relatos provenientes de estos lugares comúnmente marginados, para poder comprender quizá las estrellas desde otros referentes culturales, tan válidos como las leyes de navegación que utilizaron los marineros que zarparon al encuentro del "Nuevo Mundo" en el siglo XV. A este respecto Ana Pizarro llama la atención sobre la necesidad de construir un porvenir bajo una concepción diferente de lo que se ha construido bajo el nombre de la "civilización".

Si la civilización, como ha sido concebida, ha sido construida en oposición a la naturaleza (Laville y Leenhardt, 1996) y hemos llegado a un punto en que peligran las generaciones futuras, el universo amazónico, por sus especiales rasgos de perfilamiento, nos permite pensar que la llamada "civilización" necesite construirse de otro modo, al menos en la integración con la naturaleza (Pizarro, 19).

En su libro *La pensée métisse* (1999) Serge Gruzinski, autor de varios libros sobre el "Nuevo Mundo", deja ver sus inquietudes a propósito de las representaciones que hay en Occidente sobre el Amazonas. Él plantea una Amazonía expuesta a la influencia de Occidente que se ve eclipsada por la expansión de una idea exótica del Amazonas. Este planteamiento estaría fortalecido por

tres ideas principalmente: la idea del Buen Salvaje proveniente del humanismo francés del siglo XVII, la antropología de Lévi-Strauss en el siglo XX y el fenómeno contemporáneo del turismo (24-25). Gruzinski contrapone entonces una "Amazonía contaminada" a una "Amazonía virgen". Esta última estaría incrustada en el imaginario de Occidente, con una fuerte tendencia a ignorar los discursos, las ideas y las representaciones propias de las realidades locales. Este autor llama la atención sobre una "prehistoria" de la Amazonía que hasta hace poco comenzó a ser indagada por los arqueólogos, y sobre una historia de influencia occidental que ha quedado consignada en los archivos de las expediciones y que nos remonta al siglo XVI (*ibíd.*). Ambos, hechos que quedan en la sombra a causa de la idealización del Amazonas como un territorio completamente virgen.

Es muy común, por ejemplo, oír testimonios de turistas que se pasean entre las poblaciones amazónicas decepcionados de la "occidentalización" de los nativos cuando los han visto usar un pantalón o servirse de un teléfono celular. El mismo Gruzinski confiesa caer en esta mirada prejuiciosa y reduccionista, ávida de realidades exóticas: "L'immense forêt est un des réservoirs où s'alimente depuis longtemps notre soif d'exotisme et de pureté. Beaucoup s'y laissent prendre et je ne prétends pas y avoir échappé" (23). Esto es una clara muestra de que, inclusive en los casos donde se supera el acercamiento superficial que proponen los paquetes turísticos, resulta necesario tomar conciencia de muchos prejuicios que tienden a simplificar la interacción que podemos tener con los actores de estas realidades. ¿Acaso seguimos esperando encontrar en estos parajes aquellas guerreras que se cercenaban una seno para disparar mejor sus arcos y que sometían a los barones con el sólo propósito de que sirvieran como utensilios de reproducción; o quizá esperamos asistir a uno de los ritos de los reductores de cabeza para tomarles una foto con nuestro Smartphone vía directa a las redes sociales; o más bien encontrarnos con el buen Viernes de Robinson Crusoe para comprobar que en realidad no son tan malos ni tan caníbales como dicen?

2.2. El Curupira en Macunaíma...

Macunaíma empieza en las "puras honduras de la Selva-Espesa" (Andrade, 13) con el nacimiento de Macunaíma y seguirá su curso bajo una atmósfera de tintes paródicos, creada por un lenguaje que nos relata sin ninguna prevención las aventuras de este héroe singular: una criatura fea, que no habla hasta los seis años, de naturaleza sexual precoz, que se orina sobre su madre "espantando rebien a los mosquitos" (14); pero que a pesar de todo conserva valores que son altamente apreciados entre las sociedades indígenas: "Pero a los viejos les tenía respeto y frecuentaba con aplicación la muruá la poracé el toré el bacororó la ciucog, todas

las danzas religiosas de la tribu" (*ibíd.*). Tanto así que en una fiesta ritual la divinidad Rey Nagó advierte a todos sobre la inteligencia del héroe.

Tenemos entonces un personaje que está concebido gracias a referentes culturales marginados que aparecen en una novela cuyo lenguaje pone en interacción contextos y realidades diferentes. El relato se desarrolla principalmente en dos escenarios: la selva amazónica y la gran ciudad de São Paulo. Podríamos sugerir que el encuentro de Macunaíma con la ciudad contiene una mirada exótica a la inversa, pues, a su llegada él va a verse inmerso en un espacio nuevo donde se destacan el ruido, las máquinas y las "francesas", cuyos "juegos" incrementan aún más el costo de la vida. Como ya lo hemos mencionado, lo interesante es que en la novela los elementos que parecen de procedencia disímil resultan fusionados.

L'art de Mario de Andrade ne consiste pas seulement à exprimer "le grand déchirement [...] sur tous le plans du récit". Les formes qu'il invente permettent d'explorer une réalité polymorphe, composée d'identités multiples et de constantes métamorphoses. Il y parvient en jouant sur l'indétermination que suscitent la superposition et la fusion de personnages (Gruzinski, 22).

Antes de partir hacia São Paulo en busca de la piedra muiraquitán que le ha regalado Ci, la madre de las plantas, y que se le pierde, Macunaíma pasa por algunas aventuras en su territorio de origen. Quedémonos entonces en los primeros capítulos de la novela para tratar la aparición del Curupira. Pese a su temprana edad Macunaíma entabla juegos sexuales con la mujer de su hermano, Sofará, lo cual define una relación de competitividad entre los dos hermanos que sobresale alrededor del tema de la caza. Su hermano Yigüé encuentra el rastro de un tapir, una presa de caza muy valorada entre los grupos amazónicos, sin embargo, será Macunaíma quien logrará atraparlo. Pese al éxito de su argucia para cazar el tapir, en la repartición de presas que comanda Yigüé le toca conformarse con las tripas, es decir, la parte menos apetitosa.

Al otro día, Yigüé confirma los amoríos que sostiene Macunaíma con su mujer y también le propaga un castigo que esta vez recibirá el héroe directo en sus nalgas, aunque sin mayores consecuencias pues este conoce las plantas que lo curan rápidamente. Al inicio del segundo capítulo Yigüé escoge otra mujer, Iriquí, y también nos enteramos que la caza de Macunaíma trae duras consecuencias para la familia: "Pues bien, después de que todos se comieron el tapir de Macunaíma, el hambre azotó el rancho. Caza, ni qué decir" (19). A esto se suma el hecho de que el mayor de los tres hermanos, Maanape, mata un "jigüebufeo", seguramente se trata de un delfín rosado, lo cual significa para ellos otro castigo: una inundación que estropea su maizal. En esta situación dramática

donde impera el hambre, Macunaíma opta por hacerles pasar un mal momento a sus hermanos enviándoles a buscar barbasco (veneno vegetal para pescar) al lodazal, tan sólo para burlarse de ellos. Después, se las ingenia para trasladar la casa y a su madre al otro lado del río donde hay comida, pero al ver que ella recoge plátano-macho para sus hermanos decide embaucarla de nuevo para regresar con todo a la ciénaga donde no habrá comida para nadie.

En consecuencia, su madre decide castigarlo abandonándolo a su suerte en la sabana, lo cual ocasiona su encuentro con el Curupira: "Vagabundeó a troche y moche una semana, hasta que se topó con el Curupira parrillando carne en compañía de su perro Papamiel. El Curupira vive en el mero mero retoño de la palmera manaca y le pide tabaco a la gente" (22). Macunaíma entabla un breve diálogo con el Curupira: le pide comida, le dice que está de paseo, le cuenta en tono burlón el motivo del castigo que le impuso su madre; a lo cual Curupira responde: "—No, mi-chumí, usted ya no es ningún gurí, mi-chumí. No. No... Sólo gente grande hace eso..." (*ibíd.*). Finalmente, Macunaíma pide algunas indicaciones, pero Curupira responde con un ardid para atraparlo y comérselo. De este modo, espera emboscar a Macunaíma que se salva gracias a su pereza, pues en vez de seguir las indicaciones se pone a descansar, "¡Ay, qué flojera!", frente a un palo, hasta que Curupira se cansa de esperar y gracias a que antes le ha hecho comerse un trozo a medio asar de su propia pierna, monta entonces sobre su venado para perseguir al héroe gritando "—¡Carne de mi pierna! ¡Carne de mi pierna!" (23) a lo que la carne respondía desde la barriga del héroe "¿Qué fue?" (*ibíd.*). La persecución se termina cuando Macunaíma bebe agua de lama para vomitar la carne, logrando así escaparse del Curupira.

Inmediatamente después de esta aventura Macunaíma se encuentra con "la jutia" que está cerniendo harina de mandioca. Nuevamente va a pedirle algo para calmar el hambre y le va a contar lo sucedido con el Curupira. "—No haga eso, mi nieto. Un guacho no hace eso. Ora sí que voy a emparejarle el cuerpo y la sesera" (24), le respondió "la jutia" y enseguida le abalanzó un brebaje de guacamole envenenado. El héroe reaccionó y sólo le cayó en el cuerpo, no en la cabeza, con lo cual su cuerpo "se puso del tamaño de un hombre tronchudo" (*ibíd.*). Agradeció por los favores y regresó a su rancho convertido en un hombre.

A su regreso se valió de su capacidad de transformarse y así sedujo a la nueva compañera a su hermano, Iriquí. Esta vez Yigú se dará cuenta que no puede competir con el héroe; Maanape, el hechicero de la familia, le explica que Macunaíma se ha convertido en todo un hombre y, además, él va a comprobar con resignación que Macunaíma es quien ahora ha abastecido el rancho de comida. Esta secuencia termina con Macunaíma cazando a una venada

parida, luego de matarla se da cuenta de que en realidad se trataba de su madre, muerte que ya antes había sido presagiada en los sueños. Los hermanos la entierran bajo los preceptos rituales que indica el mayor de los hermanos, Maanape, y después del vientre enterrado surge un cerro. Finalmente los cuatro (Macunaíma, Iriquí, Maanape y Yigüé) se dan la mano y dice en la narración como si se anunciara el inicio de otro ciclo dentro de la aventura, los cuatro "[...] partieron por este mundo" (26).

Como podemos ver el encuentro de Macunaíma con la Curupira marca el comienzo de un viaje iniciático que terminará con el deceso de su madre. Vemos que pese a su precocidad sexual y su capacidad para la caza, lo que realmente va a definir el estatus como hombre dentro de la familia, son los encuentros con los habitantes del bosque y su capacidad para abastecer el rancho de comida.

En estos capítulos iniciales también sobresale la presencia del pensamiento indígena. Macunaíma respeta el conocimiento de los mayores, practica con aplicación los rituales de la tribu, maneja conocimientos de plantas medicinales y, además, tenemos la presencia de la concepción del "dueño" del monte. Es evidente que la hambruna que cae sobre la familia es una consecuencia de la infracción que cometen Macunaíma y Maanape sobre las leyes de caza y pesca, propias del entorno amazónico. Visto de esta manera la hambruna es el preámbulo del posterior encuentro que Macunaíma va a tener con el Curupira. Entonces, de manera tácita, el Curupira representa los valores de un pensamiento indígena donde la selva tiene "dueños" y donde sus preceptos deben ser respetados.

A modo de conclusión

Con la llegada de los conquistadores europeos en el siglo XV, la cultura occidental se impuso en el "Nuevo Mundo" de una manera traumática para las sociedades indígenas que han habitado este territorio desde tiempos inmemoriales. Como se sabe, el proceso de colonización ha producido el desvanecimiento de un legado cultural amerindio de grandes dimensiones, sin embargo, el pensamiento indígena continúa manifestándose en diversas formas de expresión.

Casos como el de los cantos tikuna en formato de libro y CD muestran un claro interés por registrar y divulgar el acervo cultural de estas sociedades, utilizando estrategias de registro exógenas de la cultura tradicional indígena. Vemos entonces dos códigos culturales diferentes, la escritura y la oralidad, complementándose y conformando un objeto cultural de una riqueza estética y una densidad simbólica muy particulares, las cuales abren diferentes cuestionamientos para un lector no indígena: ¿qué simbolizan todos los animales presentes en estos cantos? ¿Cómo se complementan

los cantos con los relatos míticos y con las manifestaciones rituales? ¿Cómo influye hoy la escritura en los procesos de recuperación cultural que viven las sociedades indígenas?

Las producciones literarias indígenas han originado una reflexión intensa produciendo todo un panorama terminológico que coincide con el descentramiento de una mirada hegemónica sobre la literatura: oralitura, oraliteratura, etnotexto, etnoliteratura, etnopoésia, literautra oral, literatura indígena, literatura heterogénea, literatura del cuarto mundo. Si se piensa en la construcción de un concepto de "cultura" hecho a la medida de la mirada eurocéntrica, es natural que la historia de la literatura latinoamericana haya privilegiado el estudio y la crítica de una "literatura ilustrada". Hoy en día hay diferentes factores (posturas teóricas, movimientos sociales reivindicatorios, constituciones más incluyentes, participación de las minorías étnicas en el plano social, cultural y político, etc.) que desestabilizan esta mirada sesgada de la "cultura" y nos invitan a revisar otros referentes, tales como los cantos tikuna.

En su libro *El etnotexto: las voces del asombro* (2008), Hugo Niño menciona una serie de narradores de la principios del siglo XX que conformarían para él una generación gracias a la cual se recupera una conciencia sobre la existencia de una cultura y una literatura aborígen (24). Entre los autores mencionados están Mario de Andrade, José Eustasio Rivera, Julio Quiñones, Theodore Koch-Grünberg y sir Roger Casement. Una de las ideas más defendidas por Hugo Niño en su ensayo es que la concientización sobre las culturas indígenas se ha hecho por vía de la literatura, en su opinión el discurso estético ha tenido más impacto que el discurso político o histórico, y gracias a la literatura se ha demostrado entonces la importancia del mito y por ende, de las culturas indígenas, en el desarrollo de la expresión y la identidad americana.

En el artículo se hace notorio entonces que ha habido transferencias culturales a partir de las cuales; tanto tradiciones orales indígenas de grupos como los tikuna, como novelas representativas de la literatura latinoamericana, como es el caso de *Macunaíma*, se han visto transformadas gracias al intercambio entre tradiciones orales y escritura. En *Macunaíma* encontramos elementos que van de las tradiciones orales al discurso etnográfico y luego al discurso literario. Por otro lado, a partir de la transcripción de los cantos tikuna se integra la escritura alfabética al proceso de registro y difusión de una cultura marginada.

En ambos casos, ha sido necesario visitar el contexto cultural específico de cada texto para completar una interpretación que gira alrededor de la figura del Curupira. Encontramos que en los dos textos el Curupira representa un protector de la selva relacionado con las fuerzas de la naturaleza que son susceptibles de entrar en desequilibrio por intervención del hombre. Sin embargo, existe una

gran diferencia determinada por el destinatario y la recepción cada texto. En la novela el Curupira representa un elemento cultural indígena que conforma un universo mestizo donde lo indígena, lo afroamericano y lo europeo entran en tensión. En los cantos tikuna el Curupira representa una entidad que existe en el bosque y a la cual hay que conocer y respetar. Esto plantea interesantes cuestiones sobre el modo de interpretar y poner en relación textos que obedecen a referentes culturales diferentes, sin imponer una mirada mediada por los prejuicios de la cultura hegemónica.

En este sentido el artículo muestra, por ejemplo, los perjuicios de una mirada hegemónica que tiende a "exotizar" las complejas realidades locales que se viven en estos territorios. Esta mirada, tan arraigada al inconsciente del pensamiento occidental, resulta difícil de descentrar y empobrece las relaciones interculturales planteando de entrada relaciones totalmente asimétricas. ¿Cómo entrar en un diálogo intercultural partiendo de que nuestro interlocutor es un bruto, un sabio, un mago o un demonio?

Por otro lado, vemos en *Macunaíma* la concepción del antihéroe, elemento característico de la novela moderna, asociada al pensamiento dual indígena. De manera que la estrategia de composición de Andrade en la que acude al intertexto etnográfico, influye en la construcción de un antihéroe que responde a una realidad nacional marcada por el mestizaje cultural. Además, el periplo de Macunaíma emprende hacia São Paulo muestra una inversión de la mirada exótica de la que hablamos anteriormente: con su llegada a la gran ciudad este "emperador de la selva" va a sorprenderse con el ruido constante, la máquinas (para él los hombres se vuelven máquinas) y las señoritas muy "a la francesa" que lo encantan. Todo lo cual constituye un claro gesto descolonizador.

Concluyo anotando que bajo la mirada clasificatoria y taxonómica de Occidente el Amazonas ha querido verse como el pulmón del mundo que hay que salvar. Quizá en esta lógica Europa represente la cabeza y por ende su salvación. No obstante, si el Amazonas es el pulmón del planeta tierra, no será el pensamiento occidental el que proporcione la cura a los daños que su propio sistema ha llevado a estos parajes, bajo las consignas de la evangelización, la civilización y el progreso. Mejor, empezar por escuchar las voces que desde el interior de la selva están reclamando una lectura diferente de la relación del hombre con la naturaleza, y comprender de este modo el Amazonas, ya no desde sus riquezas explotables o desde sus propiedades ecológicas; sino desde un complejo cultural propio de las sociedades indígenas que han vivido allí desde tiempos remotos configurando un sistema de pensamiento acorde con los ritmos de la naturaleza.

Bibliografía

- Andrade, Mario de. *Macunaíma: un héroe sin carácter*. Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2007.
- Cuéllar, Alba Lucía (y otros) *Magütagu arü wiyae. Cantos Tikunas*. Bogotá: Fundación Terra Nova, 2006.
- Camacho Gonzáles, Hugo Armando (Comp.). *Nuestras caras de fiesta*. Bogotá: Tercer Mundo, 1996.
- Duviols, Jean Paul. *Le miroir du nouveau monde. Images primitives de l'Amérique*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- Gruzinski, Serge, *La pensée métisse*. Paris: Fayard, 1999.
- Lévi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*. París: Librairie Plon, 2011.
- Lewy, Matthias. "Imágenes y sonidos de los Trópicos: un visionario multimedia en la selva". *Miradas alemanas hacia América*. Página web del Ibero-Amerikanisches Institut: <http://portal.iai.spk-berlin.de/Koch-Gruenberg.98+M52087573ab0.0.html> (consultado el 4 de enero de 2014).
- Niño, Hugo. *El etnotexto: las voces del asombro*. La Habana: Fondo Editorial de la Casa de las Américas, 2008.
- Pizarro, Ana. *Amazonía. El río tiene voces*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- San Agustín. *La ciudad de Dios*. Consultado on-line: <http://valdeperrillos.com/book/export/html/3272-> (consultado el 4 de enero de 2014).
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América, el problema del otro*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2008.
- Vargas Pardo, Camilo A. *Del yajé al mito de Gútapá. Relación de una experiencia en la selva amazónica*. Tesis de Maestría. Bogotá: P. U. J., 2008.

Comptes- rendus

La autonomía de ideas y la desobediencia: nuevos matices en la representación romántica de la mujer hispanoamericana del siglo XIX

[Susanna Regazzoni, (editora). *Antología de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX*.

Madrid: Editorial Cátedra, 2012, 348 p.]

Clara Lucía Calvo

Secretaria de Educación de la Alcaldía Mayor de
Bogotá

calita3@gmail.com

El presente estudio marca un acontecimiento significativo en la crítica literaria sobre el tema de la producción de escritoras hispanoamericanas del siglo XIX, pues la historiografía literaria, tanto de Centro como de Sur América, no ha destacado con suficiente interés las creaciones narrativas de mujeres que se alejan o se adhieren al modelo literario de la época.

Regazzoni afirma en la *Introducción* que su propósito consiste en reconocer a escritoras poco difundidas o mal estudiadas, cuya obra no entra en el canon literario nacional, y mostrar, con una crítica literaria sobre literatura de mujeres, la imagen de una mujer rebelde, activa y "desobediente", en contraposición al imaginario dominante de los movimientos artísticos del siglo XIX (romanticismo, realismo, costumbrismo), con figuras femeninas sumisas, pasivas y subordinadas a una cultura masculina, excluyente y autoritaria, pensamiento por demás, persistente en la historia humana.

Durante la hegemonía secular del romanticismo hispanoamericano, la visión social sobre la mujer destacó, por un lado, sus cualidades morales, la sumisión al dominio económico y afectivo del esposo y la práctica de las sanas costumbres en sociedad y, por otro lado, el carácter melancólico, introvertido y casi enfermizo de las mujeres medievales, presas de tormentos espirituales y dolores físicos, redimidos sólo a través de la muerte. Otra posibilidad de vida para la mujer consistía en recluirse en un convento para dedicarse a la clausura o a la educación. Además, la mayoría de la población femenina vivía en condiciones de pobreza y de analfabetismo que les impedía aspirar a la educación o a la superación. En gran medida, la sociedad moralista, anticuada y aún avasallada aceptó esta marginación de género y la literatura social la representó con complacencia y romántico realismo.

Obras centrales de la literatura hispanoamericana como *Amalia* de José Mármol o *María* de Jorge Isaacs, escritas por hombres, retrataron a mujeres dependientes, sumidas en una lucha interna por equilibrar su carácter femenino con el amor a la patria. Estas grandes producciones literarias, afirma Regazzani, son comparativas frente al reducido número de mujeres escritoras, cuyas obras no fueron destacadas por la crítica porque se oponían a perpetuar una visión tan limitada sobre las mujeres.

Para la *Antología* fueron seleccionadas veinte escritoras consideradas "desobedientes" al escribir poemas, novelas o ensayos de corte crítico frente a la imposición de una sociedad tradicional. La editora se inspiró en la lucha personal de cada una por representar creaciones literarias en contravía al canon literario masculino, defendido por la literatura oficial. Vinculó las obras narrativas más simbólicas de las escritoras frente a los acontecimientos políticos de la historia latinoamericana: un yo romántico femenino percibido en los textos, fragmentado

y complejo, nutrido de lo individual y lo social e interesado por recuperar un espacio, que hasta el momento, era exclusivo de los hombres. Estas mujeres, a través de su compendio narrativo y de su conciencia escritural, censuraron las injusticias y los sufrimientos que padecían los países colonizados, reclamando la creación de un patrimonio cultural, independiente del legado por España, bajo nociones de género, nación, historia de la literatura y narrativa canónica. Así pues, la profesora Regazzoni presenta, según el orden cronológico de sus fechas de nacimiento, solamente a aquellas escritoras que desafían los modelos sociales vigentes a través de su narrativa.

Las escritoras de la *Antología* son agrupadas bajo temáticas generalizadas, pero distintivas entre sí. "Viajes a La Habana" de la cubana Condesa de Merlín (1789-1852) y "La perla del Valle" de la colombiana Soledad Acosta de Samper (1833-1903), idealizan la vida campestre y la nostalgia por la tierra natal, pero en su interior, demandan equilibrio social, abolición de estructuras de gobierno retrógradas y machistas y la oportunidad de reclamar el "paraíso soñado" de una geografía real, pero inventada a la manera suramericana.

Un segundo grupo de escritoras censuran la mojigatería y el puritanismo religioso, favorecedor de la élite social, que arrincona a los más débiles de la escala social. A la vez, crean conciencia sobre el derecho de la mujer a expresar su religiosidad con libertad y a buscar la trascendencia espiritual por la práctica de la fe. El personaje de Lucía Miranda fue representado por dos escritoras argentinas. El de Rosa Guerra (1809-1892), es el de la salvadora de sí misma y de su familia, que experimente la vivencia de la humildad para derrotar el pecado; el de Eduarda Mansilla (1834-1892) encuentra el sentido de su vida, cultivando el refinamiento cultural y el respeto por el libre pensamiento y lo natural. "Staurofila", el relato de la mexicana María Nestora Téllez Rendón (1828-1890), es un cuento alegórico como el *Cantar de los Cantares* que muestra la lucha interna del alma devota contra el pecado y los vicios para llegar al infinito amor de Jesucristo. La boliviana Adela Zamudio (1854-1928), por su parte, examina el alma humana femenina a través del género epistolar en "Íntimas", en donde la mujer expresa sus sentimientos y pensamientos con autonomía y exige justicia e igualdad para sus congéneres.

La creación de un espacio narrativo, protagonista de la obra, es el recurso literario utilizado por la peruana Flora Tristán (1814-1844) para darle fuerza a "Peregrinaciones de una paria", en donde la ciudad de Lima cobra vida a través de sus diferentes escenarios como la casa, la catedral, el Convento de la Encarnación para Mujeres, el Palacio de la Moneda, y la Biblioteca, considerado un espacio solo para mujeres porque hallarán ilustración para su intelecto y su vida.

El tema literario de los diferentes matices de la condición humana no podía faltar en esta *Antología* y la simbología de la dualidad y de los valores humanos adquiere importancia entre las escritoras. "Dos mujeres" de la cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) es la metáfora del periplo de la vida de dos mujeres opuestas. La primera, angelical, entregada al amor matrimonial, simboliza a la mujer colonizada y sumisa; la otra, ante todo sensual, representa a la mujer nueva para una conciencia social. Esta obra conforma el antagonismo de una estética romántica en su más pura expresión. "Alberto el jugador" es la narración de Rosario Orrego de Uribe, chilena (1831-1879), quien contrasta la bondad de la figura femenina, con el machismo abrumador de la época. Entre tanto, la peruana Mercedes Cabello de Carbonera (1845-1909) retrata en la novela "El conspirador" a un caudillo de doble moral, como un saqueador del erario público, que causa males y perjuicios a una sociedad desamparada y acéfala de dirigentes dignos y justos.

Entre celos, envidia y pasiones intrincadas surge la inspiración de la boliviana Lindaura Anzoátegui Campero (1846-1898) con la novela "Cuidado con los celos", cuyos personajes se mueven al interior de un tejido narrativo que busca el equilibrio estético entre la narración y la descripción. En la misma línea, la escritora mexicana Laura Méndez de Cuenca (1853-1928) escribió el libro de cuentos "Simplezas" con la singular historia de "La venta del chivo prieto", imagen de bajas pasiones como la avaricia, la debilidad por el dinero fácil y el amor desmedido por los hijos. De similar temática es "El lujo" de Lola Larrosa de Ansaldo (1859-1895), uruguaya, muestra una paradoja entre el anhelo de vivir la sencillez y la vida simple de un pueblo, o el soñar con vivir la complejidad y convencionalismo de la ciudad. Con el mismo sentido, la hondureña Lucila Gamero de Medina (1873-1964) desdeña la hipocresía, el engaño y la falta de escrúpulos en "Blanca Olmedo", personaje que reivindica su dignidad en contraposición a las fechorías cometidas por los indignos, carentes de valores.

Por último, el tema de la identidad indígena, de episodios históricos nacionales y la guerra entre México y Estados Unidos, constituye para Susanna Regazonni la escritura de lo nacional. Escritoras como Juana Manuela Gorriti (1816-1892), argentina, reescribe en "El tesoro de los incas" la leyenda nacional del indígena subyugado por la sociedad patriarcal heredada de los conquistadores. Con igual temática se escribe "Mujeres notables mexicanas" de Laureana Wright de Kleinhans (1847-1896) norteamericana, donde se perfila el sacrificio de amor de la princesa indígena Atotoxtli, matizándolo con la lucha de una mujer notable de la independencia, fortalecida ante los tristes designios de la muerte y la injusticia social. Culmina que describe el hondo

sentimiento de la protagonista ante la patria usurpada por el blanco español.

Por otra parte, Juana Manso (1819-1875), argentina, evidencia los episodios históricos del mandato de Juan Manuel Rosas en "Los Misterios del Plata", obra cuestionadora del viejo orden gubernamental y propone nuevos cambios sociales que benefician a toda la sociedad. En la misma línea, aparece la escritura de dos mujeres. María Amparo Ruiz de Burton (1832-1895), Baja California, visionaria de la desigual situación del hombre mexicano en tierra norteamericana, revelada en "Correspondencia" y Marietta de Veintemilla (1858-1907), ecuatoriana, que en "Páginas del Ecuador" justifica la dictadura liberal y progresista del presidente Ignacio de Veintemilla, su tío, frente a lo que considera conservador e injusto para una época de la historia que reclama cambios y transformaciones importantes para la sociedad.

Como puede percibirse, la audacia de estas escritoras las conminó al olvido consciente de quienes no les otorgaron un puesto en la literatura canónica. Plasmaron el inestable e injusto sistema social de sus países y denunciaron la marginación de la mujer en la sociedad. Propusieron un nuevo orden nacional, objetivo y equitativo donde el equilibrio social se evidenciara en un reconocimiento hacia la población excluida: las mujeres, la servidumbre, los analfabetas, los trabajadores del común. Fracasaron en su empeño porque las instituciones oficiales negaron sus creaciones y las proscribieron de las historias literarias nacionales. Pero hoy, la luz de sus creaciones ilumina el panorama de la historia de la literatura de Hispanoamérica del siglo XIX. Buscaron el reconocimiento de los problemas sociales y humanos que representaron como el grito desgarrador de quien no cree soportar el dolor y el sufrimiento ajeno, más que el prestigio social o literario como muchos de sus contemporáneos. Fueron rebeldes, conscientes de los males de la época y legaron para la posteridad su voto por la libertad, la igualdad y el progreso humano.

De sabores literarios

[Rita de Maeseneer. *Devorando a lo cubano. Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Periodo Especial*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert, 2012 (Col. Nexos y Diferencias, 34), 312 p.]

Ivonne Sánchez Becerril
UNAM
ivonne.sb@gmail.com

La catedrática de la Universidad de Amberes, Rita de Maesener, publica en la colección "Nexos y Diferencias" de la editorial Iberoamericana / Vervuert *Devorando a lo cubano: Una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Periodo Especial* con apoyo financiero del Fonds voor Werenschappelijk — el Fondo de Investigación Científica de Flandes—. El libro reitera y consolida el trabajo con el que De Maeseneer ha contribuido a lo largo de los años al estudio de la literatura caribeña como, por ejemplo, con el paradigmático estudio *El festín de Alejo Carpentier. Una lectura culinario-intertextual*. *Devorando a lo cubano* está dividido en dos partes, una dedicada al siglo XIX y otra al Periodo Especial; dos partes a las que la autora denomina implícitamente capítulos, sin embargo, tanto por la extensión, el salto temporal entre uno y otro, así como por la delimitación, subdivisión y alcance de los análisis, entiendo más como dos partes. En el desarrollo del estudio, la investigadora recurre a un registro con atisbos lúdicos, pues emplea constantemente, en títulos y en el discurso, terminología, dichos y metáforas culinarios, lo que refuerza la perspectiva y hace más fluido el texto.

En la introducción, "¿Qué es gastrocrítica?", la investigadora parte de la raíz etimológica y la aparición del término gastronomía para señalar que las primeras investigaciones en torno a lo alimentario se realizaron por la ciencias exactas y que no fue hasta el siglo XX que surgió el interés de las ciencias humanas. La introducción sintetiza los primeros acercamientos al tema desde diferentes disciplinas: los trabajos de la *École des Annales* en el ámbito histórico; las investigaciones de los antropólogos funcionalistas y, particularmente, del estructuralista Claude Lévi-Strauss; y las aportaciones desde la sociología de Pierre Bordieu y Michel de Certeau. De Maeseneer atribuye la acuñación del término "gastrocrítica" a Roland Tobin en 1990, aunque señala que previamente —a partir de *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance* de Bajtin y de algunos trabajos de Roland Barthes— podemos encontrar acercamientos desde el ámbito cultural. La definición de gastrocrítica de la que parte De Maeseneer para plantear su investigación es cercana a la de Tobin pero, apunta a que, además, entablará un constante diálogo con otros ejes interpretativos de su corpus.

La introducción sirve a la autora también para poner en el mapa del lector algunos conceptos clave de la gastrocrítica; señalar la importancia de los acercamientos de Bajtin y Barthes a la cultura y al sistema de comunicación, respectivamente, a partir de la comida, y vincular el tipo de acercamiento que implica la gastrocrítica con lo que en "Problemas de la actual novela latinoamericana" (1964) Alejo Carpentier denomina "contextos culinarios". Al final de "¿Qué es gastrocrítica?", De Maeseneer enfatiza el creciente interés

por "asuntos gastrocríticos" en las últimas dos décadas, no sin denunciar la explotación comercial, *marketing*, que algunas obras han hecho de lo marginal, lo periférico y lo culinario. La investigadora sitúa su trabajo en contracorriente con una tendencia de análisis que se queda en un nivel superficial de significación y propone probar que este acercamiento es mucho más productivo de lo que se piensa "con tal que dialoguen a profundidad con la obra estudiada" (27). Esta especie de justificación manifiesta contra las expectativas de recepción del lector se repite nuevamente en su apartado "Delimitación del objeto de estudio", pues asume que la conformación del corpus, la exclusión de autores y géneros de sumo interés, suscite cierto desconcierto y "se resigna" a que algunos lectores puedan considerar el salto temporal entre los dos periodos que el estudio contempla como "mortal e imperdonable". En efecto, la selección de textos del siglo XIX y del Periodo Especial es bastante particular, sin embargo, a lo largo del libro se retoman constantemente obras que no se ciñen a los límites señalados. De Maeseneer señala que el elemento unificador es que ambas épocas pueden definirse como en espera y de carácter provisional a causa de convulsiones históricas. Cabe señalar que su especificación de los contornos problemáticos de Periodo Especial son bastante oportunas y clarificadoras, pues establece que si bien, no hay una fecha que de fin claro a dicha etapa, esta se inscribe en un periodo postsoviético.

Previo al análisis del corpus, la investigadora, considera pertinente insertar un apartado —"Los antecedentes: los cronistas y *Espejo de Paciencia*"— para comentar las representaciones coloniales de la comida, pues estas fueron modelo de textos posteriores. Aquí, De Maeseneer hace un repaso rápido de cronistas y viajeros extranjeros para dar paso poco a poco a los registros de comidas que legaron escritores ya nacidos en la isla, para cerrar con *Espejo de Paciencia*. Resalta que, en efecto, muchas lecturas que aquí se identifican se repiten en los textos posteriores y destaca el rol que jugó la representación de la comida en la conformación de la identidad nacional. El capítulo "*Cecilia Valdés* de Cirilo Villaverde: ¿amamantar, celebrar, tragar a lo cubano? Coda areniana" analiza las apariciones de la comida con base en las cuatro fases que el antropólogo inglés Jack Goody propone —producción, distribución, preparación y consumo—. La sección dedicada al consumo es la que ofrece mayor material de interpretación, pues, señala la ingesta y los comportamientos alrededor de la mesa que funcionan de manera simbólica y metafórica; asimismo, son las reflexiones en torno al consumo el punto de comparación para comentar la reescritura del texto de Villaverde que hace Reinaldo Arenas en *La loma del ángel*.

En "*La Havane* de la condesa de Merlin. *Je m'abreuve d'eau de coco à la glace et d'ananas*" problematiza la serie de clichés que

implicaría una obra escrita por una mujer y de prolongada ausencia en la isla, a partir de la cuestión identitaria y de la construcción del texto mismo. Por un lado, sitúa a la escritora en una posición oscilante entre Francia, España y Cuba, pues su perspectiva es inestable; debido a lo anterior, De Maeseneer le confiere a la condesa de Merlin una serie de calificativos *avant la lettre* y explica su exclusión del canon español, francés y cubano. Por otro lado, subraya una fuerte dimensión intertextual de *La Havane*. Sin embargo, en el análisis, la investigadora subraya que la escritora favorece una visión edulcorada, tanto porque establece una relación entre lo lujoso, lo sensual y lo dulce —comida y gente—, como porque enfatiza la abundancia en recursos y las posibilidades de explotación económica de la naturaleza en la isla. La condesa de Merlin, a juzgar por las apreciaciones de De Maeseneer, sublima lo mundano —y suprime las tensiones raciales— para vincularlo a la tradición y gustos europeos, puesto que se sitúa desde el lado criollo.

El libro cierra la parte dedicada al siglo XIX con "En busca de la comida de los esclavos" con un rastreo por varias novelas abolicionistas en las que identifica, entre las pocas referencias a la alimentación de los esclavos, tres tendencias: una en la que se describe a los negros bien alimentados, otra de cuadros horripilantes de hambre y una más de actitud matizada. Sin embargo, el mayor peso de análisis se centra en *Cimarrón* de Miguel Barnet, texto publicado por primera vez en 1966 bajo el título de *Autobiografía de un cimarrón*; De Maeseneer plantea un acercamiento a partir de los problemas intrínsecos al género del libro, el testimonio, esto es, las tensiones entre lo real y lo ficticio, entre entrevistado y transcriptor, y entre el carácter documental y literario del texto. La investigadora lamenta que el interés en el libro se centre más en las cuestiones hermenéuticas, metaliterarias e ideológicas que origina el género que en su contenido; sin embargo, la conclusión a la que llega tras observar las remisiones culinarias es que estas exacerban los conflictos que están en la base del testimonio. Clausura el estudio del siglo XIX aseverando que sus análisis reafirman las interpretaciones existentes de las obras, aunque le han llevado a relativizar el realismo de Cirilo Villaverde o el protofeminismo de la condesa de Merlin; asimismo, enfatiza la importancia de volver sobre nociones claves como raza, clase, género e identidad.

La parte dedicada al Periodo Especial está dividida en tres subcapítulos. "Contextualizaciones magras" es un esfuerzo por ofrecer al lector las más elementales coordenadas históricas y literarias; De Maeseneer incluso advierte que en esta parte es mucho más descriptiva al abordar los textos literarios. Aquí, en un primer apartado, la autora puntualiza la influencia de las representaciones culinarias de Lezama Lima, Carpentier y Piñera

en la narrativa de los noventa, con una especie de síntesis de lecturas de los puntos más densos de significación gastronómica de la obras de los tres autores canónicos —aunque ella plantea que realiza sucintos comentarios de fragmentos antológicos—. En el segundo apartado, señala, con base en una lectura global de la literatura de la revolución, que la escasez se presenta veladamente como recurrente, y la establece implícitamente como una especie de noción o atmósfera de época. El último apartado lo dedica a la obra de Leonardo Padura, particularmente se detiene en la tetralogía "Las cuatro estaciones", como una especie de puente hacia la narrativa postsoviética. Destaca que para De Maeseneer, la comida en Padura se presenta como subversiva, pues imbrica lo culinario con lo político.

En "El tema culinario en el Periodo Especial: un exceso de penurias" analiza la representación de la escasez, el hambre y los procesos de sustitución alimentaria en seis novelas principalmente, *Te di la vida entera* de Zoé Valdés, *El hombre, la hembra y el hambre* de Daína Chaviano, *El Rey de La Habana* de Pedro Juan Gutiérrez, *Silencios* de Karla Suárez, *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela y *Havana Lunar* de Robert Arellano. Por la variedad de las obras comentadas y la diversidad de posicionamientos de los autores —geográficos, políticos, etc.—, el subcapítulo presenta una interesante muestra de las representaciones de las profundas crisis del Periodo Especial a partir del tema culinario; además, siempre pone los textos literarios en perspectiva con relación a las polémicas —literarias, éticas, políticas, etc.— de la época. Al comentario de los textos literarios, De Maeseneer intercala la lectura de algunos filmes que hacen eco de sus hallazgos.

Finalmente, en "La cerdofilia y sus avatares en la obra de Ronaldo Menéndez", primero rastrea la cerdofilia en las narraciones de otros autores del Periodo Especial e identifica que el animal ocupa una posición híbrida, pues sus connotaciones oscilan entre polos opuestos de significación; posteriormente, observa la recurrente aparición de cerdos en la obra de Menéndez, en especial su importancia en *Las bestias* en donde el animal es cosificado y es la representación del Mal y la violencia. Este subcapítulo es quizá el más interesante de la parte dedicada al Periodo Especial, pues De Maeseneer dispone del espacio necesario para identificar primero la recurrencia del cerdo en la narrativa del Periodo Especial, y después su centralidad en la narrativa de Menéndez, para así, hacer una serie de primeras lecturas con el objetivo de establecer, posteriormente, los aspectos de continuidad y contraste con la novela *Las bestias* de Menéndez.

En "A modo de conclusión", De Maeseneer realiza una lectura muy interesante de *Las comidas profundas* de Antonio José Ponte arguyendo que "Mis observaciones a partir de este texto [...] servirán de conclusión [...] porque a mi modo de ver sintetizan y amplían

los diferentes enfoques, las distintas capas de lectura y temas que he venido tratando a lo largo de este estudio." (243). En efecto, el texto de Ponte permite a la investigadora reunir líneas de lectura que habían quedado descontinuadas entre el salto temporal que implicaba la selección de su corpus, por lo que se redimensionan sus lecturas; no obstante, la riqueza de su análisis de *Las comidas profundas* puede hacer que como lectores perdamos de vista que estamos leyendo una especie de conclusión a un estudio que abarca un amplio espectro de textos, autores, estilos y épocas. La estrategia de cierre del libro sí cumple con uno de los objetivos planteados desde la introducción, esto es, subrayar el carácter de un estudio no terminado, que es más bien como una invitación para contemplar la gastrocrítica como una perspectiva de análisis útil para la realización de interesantes estudios.

Los saltos temporales del corpus del libro que preocupaban a De Maeseneer, en efecto, son por momentos desconcertantes, sobre todo cuando en la parte dedicada al siglo XIX podemos pasar de una página a otra de un texto de dicho siglo a uno del siglo XX, por ejemplo de *Cecilia Valdés* a *La loma del ángel* o de las novelas abolicionistas a *Cimarrón*; sin embargo, esto puede deberse a que perdemos de vista el subtítulo del libro, "*Una aproximación gastrocrítica a textos **relacionados** con el siglo XIX y el Periodo Especial*", y a que al interior del libro no se hace énfasis suficiente en el matiz que he resaltado con negritas. Para finalizar, subrayo que la edición tiene algunas pequeñas erratas que no sé si atribuir a la autora o a los editores, por ejemplo, el cambio del título del primer capítulo de la novela *La sombra del caminante* de Ena Lucía Portela, "Diablillos de cola torcida" por "Diablillos de cuello torcido" (204).

Devorando a lo cubano: una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Periodo Especial ofrece a los interesados y estudiosos de la narrativa cubana un sugestivo acercamiento a textos de diferentes épocas que subraya rasgos y recursos frecuentes en la representación de lo culinario, que no obstante, o gracias a la focalización en este aspecto, logra acceder a un nivel profundo de significación de los textos literarios.

Un hallazgo literario

[*Irradiador: Revista de vanguardia. Edición Facsimilar*. Présentation de Evodio Escalante y Serge Fauchereau, col. Espejos de la Memoria, 1: México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2012, 60 p.]

Adriana Beltrán del Río Sousa
Université Paris-Sorbonne
cafelatertulia@hotmail.fr

Fue uno de esos hallazgos felices. Evodio Escalante llevaba varios meses de búsquedas infructuosas cuando una conversación con un amigo, Salvador Gallardo Cabrera, nieto del poeta Salvador Gallardo, le proporcionó una respuesta. Y más que una respuesta: porque lo que había estado buscando Escalante –ensayista, crítico, poeta y profesor de la Universidad Autónoma Metropolitana– era nada menos que los tres ejemplares perdidos de una revista del movimiento estridentista mexicano, *Irradiador* (1923), cuya existencia había sido hasta entonces, entre algunos críticos, una mera conjetura. La gran sorpresa del investigador al descubrir que los números uno, dos y tres de *Irradiador: Revista de vanguardia – Proyector internacional de nueva estética* se encontraban en los archivos familiares de Salvador Gallardo Cabrera se convirtió rápidamente en proyecto: el de publicar un facsímil de la revista. Así fue como nació, editada por el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma Metropolitana, la colección *Espejos de la Memoria*, con la intención de poner al alcance de los especialistas y del público “ediciones facsimilares de valiosos materiales perdidos en el tiempo, mezclados en los laberintos de archivos o bibliotecas.”¹ El primer número de la colección, dedicado a *Irradiador*, contiene los tres ejemplares de la revista además de dos introducciones críticas: la primera, del propio Escalante, y la segunda de Serge Fauchereau, crítico de arte francés, especialista de las vanguardias y autor, entre otros, del libro *Avant-Gardes du XXe siècle. Arts & Littérature, 1905-1930* (París, Flammarion, 2010).

Es indudable que el libro irradia. En sus páginas se va dibujando la historia del estridentismo desde la aparición del primer “comprimido estridentista” de Manuel Maples Arce –*Actual n° 1*– en las calles de la Ciudad de México en 1921, hasta su disolución después de la caída del gobernador de Veracruz, Heriberto Jara, en 1927. Naturalmente, se le pone énfasis a la “primera madurez” del movimiento: aquella del año 1923, cuando Manuel Maples Arce y Fermín Revueltas –hermano mayor de José– deciden lanzar la revista *Irradiador*. En cualquiera de sus momentos, empero, la historia que relatan los autores tiene el mérito de ser perfectamente transparente incluso para aquellos que no son conocedores de esta vanguardia mexicana, y de servir de corpus suficiente para comprender la importancia que tiene *Irradiador* para el estudio de esta última. El libro no solamente relata una historia, sino que, como lo anuncia justificadamente el título de la introducción de Escalante, el volumen ofrece una “nueva luz” (pág. 11) sobre el estridentismo, con aportaciones esenciales que son el fruto tanto del valioso material que se nos presenta –con

1 || Norma Zubirán Escoto, *Espejos de la Memoria* (Prólogo) in *Irradiador: Revista de vanguardia*, México D.F., UAM, 2012

una parte considerable de obras inéditas– como de la importante labor de investigación que lo rodea.

Si la edición facsimilar de *Irradiador* enriquece sin duda alguna nuestro conocimiento de los fundamentos teóricos del movimiento estridentista, lamentamos que los autores no hayan explorado un poco más la dimensión social de la revista, una característica distintiva del estridentismo respecto a otras vanguardias de la época, que está muy presente en *Los mineros*, grabado de Diego Rivera reproducido en la portada del segundo número, y en los grabados indigenistas de Jean Charlot. La compensación, sin embargo, es sustanciosa: el artículo "El estridentismo y la teoría abstraccionista" de Arqueles Vela, reproducido en el segundo número de la revista y detenidamente comentado por Escalante, se destaca por ser el primer intento real de teorización de la poética estridentista. Arqueles Vela encuentra en el sincronismo o simultaneísmo "sin tiempo, ni espacio, sin sujeto" la razón de ser de esta vanguardia mexicana.²

Es aquí donde se asoma, a mi parecer, la aportación capital de la nueva edición de *Irradiador*. Al comentar el simultaneísmo evocado por Arqueles Vela, Escalante no duda en afirmar que se trata, "mejor que [de] un principio en rigor abstraccionista, [d]el principio cubista asumido en literatura" (pág. 12). Y éste es sólo una de las numerosas ocasiones en que los autores, apoyándose en sólidas investigaciones biográficas y hemerográficas, logran alejarse de la tradición crítica y de su eterna referencia al futurismo para buscar en la revista *Irradiador* las huellas de otras vanguardias con las cuales el estridentismo podría relacionarse de manera cercana. Es particularmente interesante, sin duda por la talla del personaje en cuestión, el relato de la cercanía y casi intimidad intelectual de Manuel Maples Arce con el joven Jorge Luis Borges. Se hace manifiesta en la presencia, en el primer número de la revista, del poema *Ciudad* –y permite, de manera anecdótica por así decirlo, ver el papel considerable (y hasta ahora menospreciado) que tuvo el ultraísmo en la consolidación del movimiento estridentista. Como en el caso del cubismo, las vanguardias con que los autores vinculan a la revista no son únicamente literarias, sino también pictóricas. Lejos de ser temerario, este enfoque se justifica perfectamente en el caso del movimiento estridentista, cuya especificidad profunda reside en su "carácter aglomerador" (pág. 14), "que por primera vez en las Américas [...] se esfuerza por acarrear *todos* los ámbitos del arte" (pág. 59). En cualquier caso, *Irradiador* aparece aquí, si no como una revista internacional –su alcance fuera de la México fue extremadamente limitado– al menos como una publicación

2 || Vela, Arqueles, *El estridentismo y la teoría abstraccionista*, in *Irradiador: Revista de vanguardia – Proyector internacional de nueva estética*, México D. F., Librería de César Cicerón, N° 2, octubre de 1923

anclada en el internacionalismo de las vanguardias de su tiempo a través de las relaciones personales de sus editores y de las que se tejieron entre las revistas mismas.

En la introducción crítica de Serge Fauchereau, traducida del francés por Sylvia Navarrete Bouzard, la intención principal es mostrar cuán perfectamente encaja el estridentismo de *Irradiador* en el *Zeitgeist* –"aquel espíritu de época del que la gente se percata, que uniformiza la vida material y espiritual" (pág. 59) – de la década de los veinte. Curiosamente, lo más interesante del estudio de Fauchereau es subyacente y casi accidental: me refiero a la reflexión que nos propone acerca de las publicaciones culturales periódicas de ayer y hoy. Tomando a *Irradiador* como punto de partida y respaldado por una importante investigación hemerográfica, hace un breve repaso de las publicaciones culturales del período de entreguerras así como de las conexiones que existían entre ellas. De esta forma logra demostrar la importancia que tuvieron las revistas, antaño, en la aparición y la transmisión tanto de las teorías como de las manifestaciones artísticas en el ámbito internacional, y ahora, en el estudio de éstas, partiendo del principio de que "las revistas son prismas que reflejan y multiplican las ideas y las formas, de un creador al otro, de un país al otro" (pág. 58).

La reflexión de Fauchereau no concluye ni se cierra: se desenvuelve abriendo nuevos horizontes. Las publicaciones culturales periódicas, tal como existieron para las vanguardias, están en crisis, por falta de financiación, por falta de público. La televisión e Internet ofrecen espacios alternativos de difusión y de discusión –no olvidemos que estamos en la era del *blog* – pero su fugacidad quizás no permita imprimir un propósito definitivo ni inscribirse en una dinámica de afirmaciones y contra-afirmaciones, interrogaciones y respuestas, como aquella de las primeras décadas del siglo veinte. En las palabras de Fauchereau, sin embargo, no puede percibirse el más leve asomo de resignación: su optimismo lo lleva a augurar un "rebrote cultural" que no podemos sino esperar y aplaudir. Y qué mejor ejemplo, en este sentido, que lo que tenemos ahora entre las manos: el primer número de una colección que logra significarle, tanto a los conocedores como a los que apenas se inician, que las revistas son un instrumento precioso en los procesos de creación, teorización y difusión del arte. Aquellos que deseen y tengan la oportunidad de hacer una aportación en el ámbito cultural ciertamente podrán nutrirse del relato de las experiencias pasadas – y en este caso, de la sorprendente actualidad y de la arrasadora juventud de *Irradiador* – para buscar, apoyándose en las tecnologías de hoy o en las herencias de ayer, nuevas y fecundas vías de diálogo artístico.

Voces de la marginalidad

[Federica Rocco. *Marginalia ex-centrica: viaggi/o nella letteratura argentina*. La Toletta Edizioni, Coll. Nuove prospettive americane, 2013, 244 p.]

Marcella Ruggiero
Università di Roma- La Sapienza
marcellaruggiero@libero.it

Los migrantes y grupos de migrantes, marginales y lejos del centro, son los protagonistas del libro de Federica Rocco, investigadora de literatura hispanoamericana en la Universidad de Udine, libro que forma parte de un programa editorial y de investigación de dicha universidad sobre los temas de la migración, el exilio y la diáspora. La publicación que reseñamos propone a la lectura diversos ensayos reunidos en un único *corpus* narrativo que resulta una valiosa contribución al conocimiento de la literatura argentina de la inmigración.

El estudio de la autora considera dos tipologías de la marginalidad: los emigrantes y las mujeres. En particular, permite el conocimiento de la emigración gracias a la voz de diversos personajes de la literatura femenina.

La emigración que Rocco examina es en primer lugar la de los italianos de la región de Friuli Venezia Giulia, cuyo movimiento migratorio se da en un lapso de tiempo que va desde 1886 hasta nuestros días; un segundo caso es la de los judíos, quienes viven una migración coercitiva para escaparse de la persecución rusa y de la europea más tarde.

En cuanto a lo literario, Rocco presenta un enfoque que revela la importancia de la marginalidad según una mirada posmoderna. Así, decide darle voz a los desvalidos, transformando su viaje en una pluralidad de viajes: el geográfico que precede el físico y de traslación; el interior y emotivo, al conllevar una búsqueda y un encuentro de identidad; y finalmente el colectivo, compartido no sólo por los individuos de una misma etnia, sino en general por todos los que se enfrentan con la decepción de una civilización ajena no dispuesta a acogerlos.

Un enfoque posmoderno le permite meditar sobre el cambio que se produce dentro del marco literario de las últimas décadas: el descubrimiento de la pertenencia étnica como motivo de crecimiento para la comunidad receptora y la reivindicación de sus propios elementos culturales como característicos de una tercera cultura, híbrida, donde ya no es posible discernir los componentes originales.

En el primer capítulo del libro, la autora examina la migración friulana en la Argentina, y el papel que ésta tuvo dentro del caso general de la emigración italiana, a través de la novela "Agnese" de Bruna Mucignat, escritora friulo-argentina, emigrada en 1951. Las características de novela histórica scottiana de saga familiar y la fiel reproducción del dramatismo de la realidad muestran la perspectiva de los vencidos, modelo referencial de cada potencial emigrante rechazado por una comunidad xenófoba, que aparece como el "tano bruto" explotador e invasor y como una amenaza económica, social y cultural.

Más adelante, la autora analiza la obra de Sonia De Monte, otra escritora argentina descendiente de friulanos, lo que le permite

extenderse al estudio del tema del viaje y del nomadismo. Los protagonistas de *Fugitivos*, pieza teatral redactada en 1995, son viajeros que esperan un tren que nunca llegará. Este inevitable guiño a Godot es a la vez una metáfora de la Argentina de la post-dictadura con la representación de viajeros emigrantes, pero también de un país paralizado que vive en espera de una renovación que conlleve emancipación y modernidad.

Federica Rocco continúa su análisis de manera coherente con el tema de la migración en la misma obra de De Monte al evocar su texto autobiográfico en prosa, en el que se relata el sufrimiento por la desaparición de la pequeña ciudad de Bowen (debida a la suspensión del tráfico ferrocarril), y la melancolía por la pérdida de un lugar de la memoria donde la familia emigrante había conseguido construir un nuevo núcleo gracias a la solidaridad de todos los individuos de la comunidad.

La memoria y el recuerdo son elementos claves en el tema de la migración a los que Rocco no renuncia. Es el caso de los testimonios directos de dos representantes de la cultura argentina contemporánea: la fotógrafa María Zarzón, de descendencia friulana, y Eleonora M. Smolensky, antropóloga judía ítalo-argentina, quien narra su obligada experiencia de migración familiar después de la proclamación de las Leyes Raciales de 1938. La forma de la entrevista, sin la mediación de lo ficcional, permite el contacto directo con la experiencia en una dimensión más íntima y subjetiva.

La marginalidad de género conjugada con la de la etnia se hace aún más tangible en el segundo capítulo, donde la experiencia se vuelve instrumento para reescribir un nuevo paradigma literario. La obra de escritoras como Syria Poletti le sirve a Rocco para testimoniar cómo son ahora las mismas mujeres quienes se rescatan de un pasado que las hacía prisioneras de una etiqueta anacrónica, de etnia y de género. Un rescate que en el caso de Alejandra Pizarnik se hace manifiesto gracias a la búsqueda y al control de un instrumento lingüístico admirable que sólo en apariencia se opone al nomadismo ontológico de la escritora. En este caso, la condición de desarraigo se plantea como enriquecimiento cultural y savia vital, no como privación y antigua falta de lo identitario. El "yo" de la escritora se funde en diferentes realidades étnicas, de la misma manera en que el emigrante de los comienzos fue impulsado necesariamente a la mezcla. La oscilación entre realidad y ficción permite el justo compromiso entre la máscara identitaria y la literaria.

En el caso de Diana Belissi, en cambio, la redención del migrante se da a través de la recuperación de la memoria colectiva y mestiza -como argentinos y americanos- y la aceptación de la consecuente polifonía. De la misma forma en la obra de Maria Negroni, el nomadismo se abre a la pluralidad y se convierte en herramienta

de resistencia a la anulación de la memoria, en una incesante renovación y transformación del presente.

El volumen de Federica Rocco se cierra con una peculiar tipología de nomadismo, el de los emigrantes "rusos", judíos del ex imperio ruso, que empiezan su traslado a la Argentina a finales del siglo XIX. La autora aclara las características que marcan este proceso migratorio con respecto a los demás: por un lado la elección obligada de la partida y por el otro el nomadismo de fondo que desde tiempos lejanos acompaña la historia de este pueblo, al grado de volverse rasgo propio de su identidad cultural. Al relatar el sufrimiento y la melancolía de esta gente, la narración se hace aún más dramática, precisamente porque este pueblo no tiene ni siquiera un lugar donde imaginar la vuelta a casa algún día. Y la integración no resulta más fácil: el antisemitismo institucional antes, y popular después, desembocarán (como lo explicita puntualmente la panorámica histórica de la autora) en los atentados de los noventa a las sedes de las instituciones judías en Argentina.

Rocco decide mostrar la crueldad de estos acontecimientos a través del análisis de dos obras importantes de la literatura judía de la migración argentina: *La trilogía de Entre Ríos* de Perla Suez y *El libro de los recuerdos* de Ana María Shua. Suez cuenta en tres novelas todo el proyecto de ascensión y decadencia de las colonias agrícolas judías, donde el dolor causado por la hostilidad argentina a la integración, —el rechazo xenófobo y antisemita— se traduce en la creación de una comunidad cerrada pero solidaria. Una vez más será la escritura el dispositivo para garantizar el conocimiento y la supervivencia, *anamnesis*, de este vínculo que une el sufrimiento de los individuos para que se vuelva una fuerza única de resistencia.

Con un enfoque posmoderno, la voz de la marginalidad no tarda en llegar, también en este caso, más vigorosa y segura. En la novela de Shua, Federica Rocco ya puede reflexionar sobre el cambio que los mismos judíos, esta vez de segunda y sobre todo de tercera generación, adoptan hacia su historia de migración. Se trata de los nietos de los emigrantes, quienes reescriben el relato oral familiar con una conciencia diferente. A lo largo de los siglos, la experiencia migratoria y la especificidad étnica ha menoscabado el código genético primordial argentino, al punto de crear un nuevo arreglo social, donde la aportación de las culturas marginales ya no es entendida como interferencia o discriminación, sino más bien como prosperidad y complemento de una identidad, reivindicada como tal por las nuevas generaciones.

El análisis de Federica Rocco invita al lector a meditar sobre el cambio de percepción de las minorías y de los marginales. Su obra es un viaje difícil de emprender hoy en día porque ya no se trata sólo de recuperar un espacio perdido. Ésta época globalizada nos

va presentando una facilidad espantosa para conseguir lo que se quiere. Asistimos a una cómoda posibilidad de acortar la duración del viaje en un mundo cada vez más pequeño, pero cada vez con más centros y periferias incomunicados. La paradoja es que de esta incomunicación, la mezcla es ineluctable. La literatura es la producción más feliz de este encuentro; y con ella la evocación del pasado para revisar el presente es un acto de coraje que seguimos necesitando.

En torno a Luisa Valenzuela

[Pol Popovic Karic, Fidel Chávez. *Luisa Valenzuela. Perspectivas críticas / Ensayos inéditos*. México: Miguel Ángel Porrúa / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, 2013, 291 p.]

Jonathan Gutiérrez
Instituto Tecnológico de Monterrey, México
jonathan_gtzh@hotmail.com

Durante la XIX Feria Internacional del Libro de Monterrey (2009) se llevó a cabo el noveno coloquio literario coordinado por Pol Popovic Karic y Fidel Chávez Pérez. En él participaron investigadores de distintas partes del mundo en un diálogo dedicado a la obra de la escritora argentina Luisa Valenzuela. Como resultado de los dieciocho trabajos presentados en este evento, se publicaron nueve ensayos críticos en un libro que da continuidad a las publicaciones de este coloquio. La serie *Perspectivas críticas* incluye acercamientos a las obras de Alfonso Reyes, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar y, próximamente, a la de Jorge Luis Borges.

Si este libro se suma a otras compilaciones anteriores que estudian la producción de Luisa Valenzuela —*La palabra en vilo. Narrativa de Luisa Valenzuela* (1996), *Letras femeninas 27/1* (2001), la semana dedicada a la escritora en la Casa de las Américas (Número 226, 2002) o los ensayos de Ksenija Bilbija en *Yo soy trampa. Ensayos sobre la obra de Luisa Valenzuela* (2003), por mencionar solo algunas de las más destacadas— propone a su vez nuevos aportes interesantes a la lectura de la obra de la autora argentina.

El actual volumen, publicado en el año 2013, representa de cierta manera, como señala Pol Popovic Karic en el prólogo, el acto de escribir con el cuerpo, pues las mismas interpretaciones: "dan la impresión de que la autora argentina se desgarrar para echar trozos de sí misma en su narrativa" (p. 7). Así como Julia Kristeva detallaba cómo un texto está formado por un mosaico de textos, las críticas en esta obra están hechas con trozos de un resquicio de otredad cuyo pretexto es la lectura de una huella a la que seguimos llamando por el nombre de "autor/ a".

Luisa Valenzuela. Perspectivas críticas / Ensayos inéditos cuenta con trabajos de Guillermo Siles, Susana Ynés González Sawczuk, Dina Grijalva Monteverde, Cristina Fiallega, Rike Bolte, María Eugenia Osorio Soto, María Remedios Moreno Molina, María Teresa Medeiros-Liche y Roberto Domínguez Cáceres. Los ejes principales de estos artículos son el erotismo, la lucidez y el lenguaje en relación con la reescritura y la relación architextual. Este libro, en su conjunto, abarca varios acercamientos a la mayoría de las obras de la autora, tanto en la narrativa como en el ensayo: *Peligrosas palabras*, *Brevs. Microrrelatos completos hasta hoy*, *La travesía*, *Novela negra con argentinos*, *Realidad nacional desde la cama*, *Juego de villanos*, *Libro que no muere*, *Cambio de armas*, *El gato eficaz*, *Escritura y secreto*, *Tres por cinco*, *El mañana*, *Como en la guerra*, *Los heréticos*, entre otros. Quizá el punto de mayor coincidencia entre los investigadores incluidos en esta publicación sea la descripción de las estrategias narrativas de la autora en sus obras, a la luz de distintas teorías que revisan enfoques feministas, psicoanalistas y, en especial, el de la teoría de la minificación.

En los temas del erotismo y la lucidez destacan los ensayos "El erotismo lúdico: fiesta del lenguaje y la imaginación", "El rebelde placer del texto de Luisa Valenzuela" y "Reescritura de los cuentos de hadas y crítica feminista: 'Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja' de Luisa Valenzuela" de Dina Grijalva Monteverde, Roberto Domínguez Cáceres y María Eugenia Soto, respectivamente. Las principales estrategias que se analizan en estos ensayos son los juegos de sentido por medio del lenguaje y sus silencios en el texto. Dina Grijalva, por ejemplo, aclara lo siguiente cuando habla de *Realidad nacional desde la cama*: "El humor y el juego funcionan en el texto como dos armas que permiten expresar con intensidad la pulsión de vida" (p. 95). Tanto Roberto Domínguez como María Eugenia Soto destacan la rebeldía y la libertad en las estrategias de representación que utiliza la autora en la figura de la travesía; por un lado en la resignificación de la historia de Caperucita roja y, por el otro, en la novela *La travesía* donde el "yo" de la narradora se distancia en un ejercicio autobiográfico interesante. A esta novela, por cierto, se aproxima también Susana Ynés González, especialmente con los apoyos de Paul Ricoeur, Maurice Blanchot y Giuseppe Zarone para la lectura de la otredad, la escritura y la ciudad.

236

Otros textos relevantes son los de Guillermo Siles y Cristina Fiallega, enfocados en los *brevs*: relatos cortos (o muy cortos). Así pues, mientras Siles sitúa el lugar de los *brevs* en la historia de la minificción en Hispanoamérica, Cristina Fiallega se cuestiona si realmente puede catalogarse a todos los *brevs* como microrrelatos. Ambos trabajan desde la tradición y revisión de estos conceptos en Hispanoamérica, el uno desde una perspectiva de género y la otra a través de la revisión del género literario y las constantes que presentan los *brevs*, como el caso de ser intraducibles en su mayoría, debido al juego de sentido, también mencionado por otros investigadores en el volumen. Pero es el artículo de Rike Bolte el más interesante de todos. Nos referimos a "Literatura homeopática: completud relativa, alarma abreviada y los antídotos del trauma en los microrrelatos de Luisa Valenzuela". Bolte sintetiza una mejor revisión de conceptos como microrrelato, minificción y minicuento, y no sólo los contrasta con otras aproximaciones citadas también por Siles y Fiallega, sino que trae a discusión la literatura ergódica (Espen Aarseth, 1997) y la nanofilología (Ottmar Ette, 2008). Esto es quizá lo más novedoso para una nueva lectura en una de las aristas de la obra de Valenzuela, incluso con el guiño lúdico de la homeopatía en contraste con la nanotecnología.

Completan esta compilación de ensayos inéditos "Explorando nuevas figuraciones de la enunciación. La narrativa reciente de Luisa Valenzuela" de María Teresa Medeiros Lichem y "La visión del ciudadano en los cuentos de Luisa Valenzuela" de María Remedios Moreno Molina. Este último distingue al ser humano

del ciudadano en el contexto de la dictadura militar en Argentina instaurada a mediados de los setenta. El buen ciudadano, bajo el énfasis de dicho espacio, es un ser deshumanizado. Por otro lado, Medeiros Lichem ya ha trabajado autoras como Teresa de la Parra, María Luisa Bombal, Marta Lynch, Clarice Lispector, Rosario Castellanos, Mercedes Valdivieso, Ángeles Mastretta y Elena Poniatowska. En el ensayo de este libro encontramos una lectura de la palabra no dicha como una forma de enunciación.

El libro *Luisa Valenzuela. Perspectivas críticas/Ensayos inéditos* abre las puertas para la discusión no solo de lo más conocido de la autora, sino que traza un panorama amplio incluso de lo poco citado o comentado acerca de ella. Queda para analizar en el futuro cuál será el resultado de estas lecturas en contraste con obras más recientes de Luisa Valenzuela como *La máscara sarda* y *Cuidado con el tigre*.

Lo que me parece necesario para este tipo de publicaciones en el futuro es trabajar más la recepción de la obra de la escritora, no sólo en los momentos históricos de la génesis de los textos más alejados en el tiempo, sino su reconfiguración en la comunidad artística de la actualidad. ¿Cómo lee la juventud de ahora a Luisa Valenzuela? Si en su obra hay una apropiación de textos, es necesario preguntarse cómo se han apropiado otras escrituras estos trozos de "sí misma", aludiendo a la expresión de Popovic en el prólogo. Este libro constituye una referencia crítica muy necesaria para futuras reflexiones sobre la producción de la autora argentina.

La condición fractal

[Jesús Montoya Juárez, *Mario Levrero para armar – Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, Montevideo, Trilce, 2013, 144 p.]

Ramiro Sanchiz
rsanchiz@hotmail.com

Parece que Juan Carlos Onetti dijo alguna vez que "los críticos son como la muerte: pueden tardar, pero siempre llegan". Y Mario Levrero, quien de alguna manera asumió la ética de escritor de Onetti, nunca ocultó lo problemático, lo áspero de su relación con la crítica; aunque, para él, los críticos tardaron, sí, pero llegaron. Después que la muerte, es verdad, pero *llegaron*. Y siguen llegando.

Es un poco extraño, de todas formas, que haya habido que esperar casi diez años (con una suerte de *boom* editorial en el medio) para que apareciera el primer libro dedicado por entero a la literatura de quien ha sido y viene siendo reconocido como el último verdadero maestro de la literatura uruguaya o, por qué no, rioplatense. Se trata de *Mario Levrero para armar – Jorge Varlotta y el libertinaje imaginativo*, de Jesús Montoya Juárez, publicado en Montevideo por la editorial Trilce, ligada a la obra de Levrero gracias a la edición en la década de 1990 de libros como *El discurso vacío* y *El alma de Gardel*.

Ya desde el título elegido por Montoya asistimos a una doble perspectiva; la idea de un Levrero "para armar" evoca una pluralidad de piezas y sus necesarias articulaciones, no siempre evidentes; del mismo modo, a lo largo del libro encontramos diversos modelos de esa articulación: el papel de las imágenes en la narrativa levreriana, por ejemplo, o el posible rol del concepto de fractal en algunas zonas de esta; a la vez, cada una de esas perspectivas evidentemente "arma" un Levrero posible.

En cuanto al "libertinaje imaginativo" (una referencia a la lectura temprana de la obra de Levrero a cargo del célebre crítico uruguayo Ángel Rama) y su tensión entre el elogio y la objeción, en la atención a esa fórmula de Rama plantea Montoya la posibilidad de leer a Levrero desde las coordenadas de una época –en tanto Rama habla de los límites *permisibles* a la imaginación y la relación ideal que esta debería sostener con cierto compromiso con la realidad social y política– y, por lo tanto, habilita el enfoque biográfico.

Es interesante, entonces, que *Mario Levrero para armar* no sólo sea el primer libro crítico dedicado a Levrero sino que, además, incluya el primer esbozo de una biografía.

Por supuesto que Montoya es consciente de que escribir una biografía de un autor que tanto se dedicó al juego de las máscaras (es larguísima su nómina de pseudónimos y heterónimos; de hecho, "Mario Levrero" es un tipo muy particular de pseudónimo) y a la problematización del "yo" (en particular del "yo" que escribe y narra) no puede ser tarea fácil. Está claro que la vida del autor de "Diario de un canalla" y *El discurso vacío* sólo puede ser abordada desde la idea de lo incompleto, lo disperso o fragmentario, incluso de lo ficticio. Así, el Levrero propuesto por Montoya (o, mejor dicho, esas piezas que se nos proponen como parte del rompecabezas o del modelo para armar que fue Jorge Mario Varlotta Levrero) dista tanto del "verdadero" Jorge Varlotta (si es que cabe pensar

en el "verdadero" fulano de tal) como el que proyecta el "Diario de la beca" de *La novela luminosa* o el firmante de *Manual de parapsicología*.

Esto último no quiere decir que la biografía ensayada por Montoya no depare sorpresas del lado "real". Aparece, por ejemplo, un Levrero que no desdeñó el compromiso político y llegó a marchar 200 kilómetros por sus ideales comunistas; del mismo modo ofrece también un interesante marco cronológico capaz de aportar claves no desdeñables a ciertos relatos, entre ellos las *nouvelles* o cuentos largos compilados en el libro *Todo el tiempo*, quizá lo mejor de la producción levreriana breve.

Dejando ahora de lado la biografía, Montoya propone en su libro tres formas de abordaje a la obra levreriana. La primera propone la écfrasis (descripción textual de una obra de arte visual) como un procedimiento recurrente y distintivo en la obra del autor y la segunda –que podemos entender como un caso particular de la primera– construye un modelo "fractal" para describir los procedimientos narrativos en la novela *París*. La tercera, por su parte, plantea la posibilidad de leer la novela *Nick Carter se divierte mientras el lector es asesinado y yo agonizo* desde la perspectiva de la imagen en los medios masivos, en particular la televisión.

En cuanto a la écfrasis, el camino hacia esta propuesta está inaugurado, si se quiere, por el propio Levrero, pues en no pocas entrevistas manifestó su parecer en cuanto al papel de la imagen en su narrativa y en la narrativa en general (Montoya aquí cita el libro de diálogos con Levrero compilado por el comunicador y escritor uruguayo Pablo Silva Olazábal). Está claro, a la vez, que no es fácil fijar qué entendía Levrero por *imagen*, pero el abordaje de Montoya, centrado en el diálogo entre dos formas de representación (la visual y la escrita), es evidentemente una herramienta útil a la hora de crear modelos de la narrativa levreriana. En particular, Montoya propone una interesante y fértil lectura del cuento "Los muertos" centrada en la noción de écfrasis; la proliferación de elementos en el relato, entonces, estaría guiada por la construcción verbal de las imágenes, en lugar de otra por una lógica narrativa tradicional. Esta manera de leer –atendiendo a la relación entre las imágenes construidas en el texto– puede extenderse sin mayores problemas a casi la totalidad de la narrativa levreriana, y en ese sentido la propuesta de Montoya se convierte en una útil herramienta a la hora de caracterizar esa ominosidad gnoseológica o "disonancia cognitiva" tan característica de la obra de Levrero o, al menos, de la zona más *slipstream* de esta (los relatos de *Aguas salobres*, *Los muertos*, *Todo el tiempo*, las novelas *Desplazamientos*, *París*, *El lugar* y *El alma de Gardel*, por nombrar algunos).

La vinculación del concepto de fractal al trabajo de Levrero sobre las imágenes es, si se quiere, más arriesgada y, por lo tanto, todavía más interesante. El origen de la lectura de Montoya

está en la descripción de ciertas baldosas en la novela *París*, que, según nos dice el narrador, contienen la representación completa de la estación de ferrocarril a la que pertenecen. Los fractales, es sabido, presentan la propiedad de "invariancia de escala", por la que si ampliamos –y no importa qué tanto– cualquiera de sus regiones terminaremos encontrando siempre el mismo diseño, el del "todo"; varias formas de esta suerte de puesta en abismo han sido ampliamente tematizadas, ejemplificadas o trabajadas en la literatura, por supuesto –basta con leer "Magias parciales del Quijote", de Jorge Luis Borges, o la descripción de célebre "mapa de Royce"–, pero en el caso de Levrero lo "fractal", como señala Montoya, va más allá. En gran medida porque su descripción de las baldosas parece evocar nítidamente no sólo lo autocontenido (como podría aparecer en ciertas litografías de M. C. Escher, por ejemplo) sino también la llamada "dimensión fractal" –recordemos que los fractales pueden describirse como curvas de dimensión intermedia entre la segunda y la tercera. Así, el procedimiento "fractal" en la narrativa de Levrero se apoya en la autosimilaridad (la idea de invariancia de escala, que puede entenderse como una forma de generar una imagen autocontenida) y la iteración (qué remite a una forma de proliferación, a una "generación", si se quiere, del relato y el texto); ambas nociones se vinculan entonces a ese narrar a través de la lógica particular de las imágenes que propone Montoya en relación a "Los muertos" y, por lo tanto, se convierten en otras herramientas de gran utilidad a la hora de abordar la narrativa levreriana.

En cuanto a *Nick Carter*, Montoya encuentra aquí un nuevo abanico de posibilidades a la hora de incorporar lo fractal a un posible modelo de la narrativa levreriana, y ofrece una lectura estimulante de la sucesión de máscaras y marcos epistemológicos que se suceden en esta novela. Habla, por ejemplo, de la "condición fractal del yo" (114), una fórmula especialmente feliz que parece hecha a medida para describir el efecto de los juegos levrerianos con el autor implícito, el autor real y el narrador de sus textos. A la vez, atendiendo a la historia del personaje Nick Carter en la narrativa popular y *pulp*, tanto en su variante textual como televisiva, Montoya se detiene a considerar el trabajo de Levrero sobre el simulacro, el espectáculo, la noción de género narrativo, el entretenimiento y la llamada "literatura de masas".

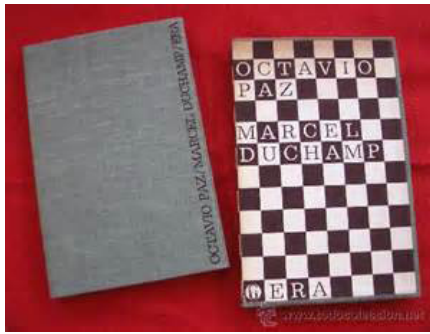
Es de esperar que el número de trabajos críticos sobre la obra de Levrero aumente; es de esperar, entonces, que el de Montoya no sea sino el primero de una larga serie de libros publicados sobre uno de los autores más importantes de la reciente literatura latinoamericana; en cualquier caso, las propuestas de *Mario Levrero para armar* son –además de disfrutables en sí mismas en tanto crítica, en tanto *lecturas*, en tanto construcciones autosuficientes, en tanto ejemplos de razonamiento y argumentación– un punto

de partida para reflexiones futuras que den cuenta todavía más extensivamente de ese extraño continente que es la narrativa levreriana: continente que, por momentos, parece estar esperando todavía ser descubierto.

Entretien

Entrevista a Vicente Rojo con motivo del Libro- Maleta *Octavio Paz / Marcel Duchamp*

Natalia González Gottdiener
Universidad Nacional Autónoma de México
natalia2g@gmail.com



*La cultura es el único antídoto contra la barbarie.
Ilusión y sosiego tienen cabida en un jardín.
Vicente Rojo, Puntos Suspensivos*

Vicente Rojo Almazán nació en 1932 en Barcelona, ciudad en la que hizo estudios de escultura y cerámica. En 1949 llegó a México, donde estudió pintura y tipografía, realizando durante más de cincuenta años una extensa obra como diseñador

gráfico, pintor y escultor. Ha colaborado, además, en la fundación de editoriales, suplementos culturales y otras publicaciones. Su pintura se agrupa en cinco series principales: Señales, en la cual trabaja con formas geométricas básicas; Negaciones, surgida de su intención de que cada cuadro negara al anterior y al que le seguiría; Recuerdos, nacida de su intento de abandonar una infancia difícil; México bajo la lluvia, concebida un día que vio llover en Tonantzintla, y Escenarios, compuesta de miniseries y que es un repaso de sus temas anteriores y una suma de los mismos. A partir de 1980 comenzó a alternar la pintura con la escultura. Rojo pertenece al grupo de artistas denominados de ruptura, aunque él considera que es más bien de continuidad; renovador de la forma y del color, hace variantes de un mismo tema y logra que toda su obra sea igual al mismo tiempo que diferente; como editor contribuyó a la calidad de la industria editorial mexicana y creó con sus discípulos la más original generación de diseñadores. (Colegio Nacional: Web)

La obra pictórica de Vicente Rojo es a un tiempo basta y rigurosa. Al principio, enamorado de las texturas, parecía demorarse en la riqueza de las pastas, las materias y los colores; después, la materia se hizo línea, y las líneas construyeron objetos geométricos. Más tarde, con la misma seguridad, la geometría se deshizo hasta convertirse de nuevo en materia por decirlo así: anímica" (Octavio Paz, Inédito, México, 1994)

He tenido dos encuentros con Vicente Rojo, ambos en su taller de Coyoacán, un sitio de altos y silenciosos muros que resguardan la creación de su obra. Nuestras charlas fueron muy específicas, ambas sobre la concepción y publicación del Libro-Maleta *Octavio Paz / Marcel Duchamp* (México: Era, 1968)

Este libro-maleta, diseñado por Vicente Rojo a la manera de Marcel Duchamp, contiene: (1) El ensayo de Octavio Paz: *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*. (2) Textos de Marcel Duchamp, seleccionados por Octavio Paz y traducidos por Tomás Segovia (3) Una reproducción en lámina de claracil del *Gran vidrio: La novia desnudada por sus solteros, incluso* (4) Tres láminas en color... (5) Un sobre con nueve reproducciones de Ready-made... (6) Un

álbum fotográfico, con reproducciones de textos autógrafos, una nota biográfica de Marcel Duchamp, y un retrato-recuerdo. Se puede ver una descripción del libro-maleta en:

<https://www.youtube.com/watch?v=Gjfkp18UmK0>

I

NG: ¿Qué fue lo que incitó el nacimiento del "Libro-Maleta" Octavio Paz / Marcel Duchamp?

VR: Octavio estaba en India y en ese momento éramos asombrosamente cercanos. Yo vi el texto de Duchamp en la *Revista de Bellas Artes*. Estábamos haciendo los discos visuales, idea de Octavio. En este caso fue una idea mía. Él se puso de acuerdo con ERA para hacer un libro a partir de ese texto, puesto que veía que Duchamp era un autor no muy conocido en México, y de gran importancia en Occidente. Yo le iba proponiendo a Paz elementos para complementar su texto. La imagen del *Gran Vidrio* es desprendible, sale del marco y se puede ver como el original. Inicialmente el marco sólo iba a ir en el borde para que fuera transparente. Los materiales era la primera vez que se usaban en México. Los textos de Duchamp tampoco tenían una traducción por lo que propuse que invitáramos a Segovia para traducirlos, pues conocía la relación de Octavio con él, que yo igual tenía.

247

NG: ¿Para el diseño hubo un acuerdo entre ambos?

VR: Sí. A mí me gustó mucho pues hubo una correspondencia entre él y yo que de hecho fue publicada en España. Él era una persona muy clara. Yo le mostraba mis ideas, le enviaba mis diseños y él iba accediendo. Fue una experiencia muy agradable, y un resultado muy grato.

NG: Martha Hellion en su artículo "El origen del artista moderno" menciona al Octavio Paz / Marcel Duchamp como un libro visual. Este tipo de libro; ¿será un archivo, biblioteca, caja, museo portátil?

VR: La idea es que son todos esos significados. Es un libro fuera de concepciones. La caja de Duchamp la puedes ver, tocar. Yo quería recordar la figura de Duchamp, marcar su importancia.

NG: El libro-maleta, ¿es más contemplativo o es para leerse?

VR: Ambos. No hay intervención de artista allá más que de editor, y de editor que propone. No hay aportación ni nada original, ni mío como artista. Lo que está claro es que todo lo que está allí es Duchamp. Mi papel consistió en complementar el texto de Octavio.

NG: ¿Qué puede contener un libro y de qué formas puede contenerlo?

VR: Cada libro tiene su propio desarrollo y su propio pensar. Cada libro es una expresión lógica.

NG: ¿El diseño surge como una mimesis?

VR: Como un complemento, un descendiente al momento de hacer llegar a un autor. El diseño en todo se conoce. Esa es la clave. Traer aquel momento. Su propuesta no era muy conocida, es una manera de traer esa propuesta. Lo tomé a la manera de Duchamp como un homenaje.

NG: Hellion comenta que la importancia de esta obra fue la reunión de diferentes nacionalidades, lo que enriqueció a las iniciativas independientes. Para ella, obras pioneras al libro de artista se diferencian de éste en lo convencional. ¿Qué sería lo no convencional en esta edición?

VR: Es que dicho concepto da pie a crear toda clase de confusiones. El diseño de artista sí tiene un diseño propio. No creo que se pueda comparar, no sabría cómo definir la situación directa. La propuesta era dar a conocer a Duchamp, abrir su estudio, y dar luz al texto de Octavio.

NG: ¿En 1968 no existía arte conceptual en México?

VR: No, no había entrado aún.

NG: ¿Cuál sería la diferencia entre diseñar y crear?

VR: En este caso es que no hay creación artística, hay respeto por lo que se está imitando, representando. Yo lo que quería era hacer a Duchamp a partir de él mismo. Quería acercarme a él un poco. La idea viene de la "Caja maleta", la cual se adaptó de acuerdo a lo que se podía hacer en aquel tiempo. Ha habido la propuesta de reeditarlo, pero ya veremos.

NG: ¿En la imprenta Madero salían libros normales o buscaban sacar libros de concepción artesanal?

VR: No, se sacaban libros de todo. Lo que pasa con este libro es que sí se ve en él un concepto más allá de los libros tradicionales.

NG: En cuanto a la caja ajedrezada, a mí me parece que hay una propuesta allí.

VR: Bueno, la propuesta es la caja en sí. El caso es que tuviéramos una libertad de elección a partir de esa idea. Se fue armando de esa manera, proponiendo. A partir de la caja de Duchamp fuimos armando las partes. Octavio estaba de acuerdo en todo. Lo más importante era dar a conocer a Duchamp, ese era el objetivo mayor.

NG: ¿Y el diseño ajedrezado? En una entrevista a Duchamp le preguntaron por qué había abandonado el arte por el ajedrez, a lo que él respondió que porque este juego era un arte en sí, que de hecho artista y ajedrecista eran sinónimos. ¿Hay algo de esto en la propuesta de la caja?

VR: No. De hecho el sobre también tiene esa forma. Era un ejemplo de la pasión de Duchamp. Yo lo que quería era reflejar su pasión por el juego. Quise dar una imagen.

NG: A mí de hecho me gustó. Es un estuche que se va abriendo y del cual se va desplegando la propuesta de Duchamp.

VR: Podría ser un estuche solemne, pero cuando entras, resulta un juego de la obra de Duchamp. Para mí la lectura, en realidad, debe seguirse desde la obra duchampiana, en verdad.

II

Natalia González: Maestro, ¿cómo se encuentra?

Vicente Rojo: Bien, contento de verte y saberte tan estudiosa con relación a Marcel Duchamp que es una figura, yo diría que central, en las artes plásticas del siglo XX y, posiblemente, del siglo XXI también.

NG: Y bueno, estamos aquí en su taller para seguir hablando sobre el diseño del libro-maleta. En 2013 se cumplieron 45 años de publicado y su aniversario coincide con el movimiento del 2 de octubre ¿Cómo era la época, artísticamente, en ese año, 1968?

VR: Es un año intermedio, de un intermedio central, de un movimiento de renovación de la cultura mexicana o de creación o enriquecimiento que comenzó a mediados de los años 50 y que tenía varios apoyos. En primer lugar había toda una generación no solamente de pintores, sino de escritores, de músicos, de cineastas, de teatreros; es decir, había toda una renovación en el campo cultural en México. Obviamente es una renovación que no salía de la nada, venía de raíces muy profundas que significó un —no sé si utilizar la palabra rompimiento— enriquecimiento de la cultura mexicana después de toda una corriente de nacionalismo que hubo lo mismo en pintura, en literatura, en música. Ese era un momento importante, había muchos puntos de referencias, como, por ejemplo, Difusión Cultural de la UNAM, que dirigía Jaime García Terrés; las nuevas editoriales que habían surgido a principios de los 60, como Ediciones ERA (que fue la que editó *Octavio Paz / Marcel Duchamp*), Joaquín Mortiz, Siglo XXI. O sea, había todo un movimiento cultural muy rico. Está, por ejemplo, La Casa del Lago —otro centro muy importante— y, desde luego, un elemento

perturbador pero al mismo tiempo muy creativo: el movimiento estudiantil que sabemos cómo terminó.

NG: En ese tiempo surge, o ya había surgido, el proyecto *Multiarte* dentro de los Talleres Madero, ¿cómo surge este proyecto?

VR: Yo trabajaba en Imprenta Madero, era un poco el encargado de la sección de diseño y conocí a Enrique Cattaneo que era un gran serígrafo y que tuvo algunos talleres. Convencí a los encargados de Imprenta Madero de que se pusiera una sección de Libro de Artista, porque había una persona que podía hacerlo muy bien, que era Cattaneo. Entonces la dirección de la Imprenta estuvo de acuerdo y se creó una empresa paralela a la imprenta.

NG: ¿Desde qué año se empiezan a publicar este tipo de libros?

VR: En estos momentos no te lo podría decir, pero supongo que por esa época.

NG: ¿Sí, 68?

VR: Yo había estado trabajando con Enrique Cattaneo. Una de las primeras cosas fue una letra T de mi época de *Negaciones*, que fue a principio de los 70.

NG: ¿Y cómo se inserta este libro dentro del proyecto *Multiarte*? ¿Cómo aparece el Marcel Duchamp?

VR: No tiene que ver con *Multiarte*. Eso es exclusivamente otra pequeña editorial —no sé si llamarla empresa— que era Ediciones ERA. En el año 60, la habíamos formado un grupo de amigos. Era paralela al trabajo de Imprenta Madero, que era una imprenta poderosa. Esto se hizo en 68, apenas la editorial tenía ocho años y la habíamos pensado como una editorial, desde el punto de vista de diseño: renovadora, innovadora. Y pensamos que había un campo para ellos. En aquél momento existía, por ejemplo, el Fondo de Cultura Económica, que era otro centro de desarrollo cultural muy importante; Casa del Lago, que era de la UNAM, así que había todo un ambiente para poder hacer ciertos proyectos con mayor libertad.

NG: ¿Afectó la situación política del momento la publicación del libro?

VR: Estos libros se han empezado a trabajar por lo menos unos dos años antes de que el libro saliera en 1968; o sea que en ese momento lo que había era esta especie de ebullición cultural muy viva y desde luego una de las figuras centrales de esa creatividad cultural era el propio Octavio Paz, que ya para entonces era una figura muy importante.

NG: ¿Fue por Octavio Paz que supo de Duchamp? ¿Cómo conoció al artista como figura?

VR: Yo conocí a la figura de Marcel Duchamp, pero no la tenía muy clara. Es una figura muy compleja. Me interesé más a través de un texto que el propio Paz había publicado en una revista de Bellas Artes, que publicaba el INBA, otro de los polos importantes de este desarrollo cultural. Yo vi ese texto allí y empecé a tratar de explicarme, de entender o de interesarme más en Marcel Duchamp, de la idea que yo había tenido. Y fue a partir de ese texto que le pedí a Octavio que hiciéramos una publicación, un libro sobre Duchamp. Él estaba entonces en la India, era embajador de la India, y toda nuestra relación se hizo por correspondencia. Hay un par de cartas que te di a conocer. Entonces a partir de allí, yo había conocido —porque en una ocasión Rufino Tamayo me lo enseñó— que Marcel Duchamp había hecho una especie de maleta —la llamaba la "Caja verde"— en donde tenía un pequeño museíto Duchamp —parece una contradicción tratándose de Duchamp, pero así era—, que tenía, en pequeñas reproducciones muchos elementos de su obra [...] A partir de allí fue que a mí se me ocurrió que podíamos hacer una edición, como poco a poco se fue haciendo. Yo le iba proponiendo a Paz: "Mira, podemos hacer esto: entre una de las cosas centrales del libro, no solamente recoger su texto, sino yo creo que publicar —no sé si por primera vez en castellano—, algunos de los textos de Duchamp". Entonces se iba completando el libro con diversos elementos que fue por fin como quedó.

NG: ¿Y qué era lo que llamaba la atención de la obra de Marcel Duchamp? ¿Qué era lo que se debía dar a conocer de él?

VR: Primero se debía dar a conocer el texto de Octavio, que para mí era muy enriquecedor. Yo no me sentía capacitado, obviamente, de ir más allá de lo que Octavio decía. Lo que quería era hacer una edición que complementara la visión del propio Paz. Creo que se fue logrando poco a poco, porque fueron meses. Además en aquella época la correspondencia era a la antigua, tardaba en llegar a la India, Octavio tardaba en contestar. Entonces se fue redondeando ese proyecto que a él le encantó. Él ya era un admirador, y creo que amigo del propio Duchamp. Así que se fue armando el libro poco a poco. Por ejemplo cuando yo le propuse incluir los textos del propio Duchamp, le propuse que el que podría hacer la traducción era Tomás Segovia y, obviamente que lo mismo Octavio que el propio Tomás, estuvieron de acuerdo.

NG: Hablando ya de este punto, esta fue la primera edición sobre Duchamp en español, ¿cuál fue su valor como un acto cultural, y además que haya sido en México?

VR: Yo veo que corresponde a esa época que estaba mencionando donde había una serie de elementos que se iban abriendo en México, que hasta ese momento por una cierta cerrazón del nacionalismo, habían quedado un poco como ocultos; aunque había, evidentemente, todo un conjunto de escritores, de pintores o poetas que sabían quién era Marcel Duchamp y que tenían una información muy amplia. Por ejemplo, si nos vamos un poco más lejos, el grupo de Contemporáneos. Así que ese mundo que había bajo el nacionalismo que era quien dominaba la escena cultural, fue el que fue dando esa apertura que comienza, yo creo, a mediados de los años 50 y se hace muy presente a mediados de los años 60, precisamente a partir de libros como este y de temas como ese.

NG: Ya en relación al proceso del diseño, si podemos abrir este libro por favor, nos encantaría. ¿Y hace cuánto tiempo que no lo manipula?

VR: Pues de vez en cuando, porque yo tengo un ejemplar que a veces me lo han pedido prestado para una exposición, entonces siempre veo que esté completo y esté bien, porque de repente... Curiosamente lo que yo tengo es este mismo cuaderno, porque a partir de aquí publicamos en ERA, junto con otro texto que hizo después Octavio, el libro que se llama *Apariencia Desnuda*. Yo tengo ese original con las correcciones de Octavio en ese cuadernito para la revisión de este texto. Así que ese fue el comienzo de todo esto. Por ejemplo, aquí hay este sistema de pegarlas, que todavía entonces ya era como una antigüedad, pero yo quería hacer un libro moderno pero que tuviera un cierto aire de clásico. Te acuerdas de los libros, por ejemplo, de las ediciones de Skira, famosísimas, y otros muchos que en aquella época se pegaban, las láminas a color siempre se pegaban. Esto, con el paso del tiempo ha resultado tan caro que ahora —espero— no se hace ni es necesario hacerlo. Pero esa fue la idea para desarrollar el texto de Paz, y luego ya los propios textos de Duchamp con los dibujos de sus notas. Fue hermosísimo trabajar... Verlo tantos años después. Desde luego que aquí hay toda una guía de lo que contiene el libro maleta: el ensayo de Octavio, los textos de Duchamp, la famosa lámina de claracil que es el *Gran Vidrio*; (*Grand Verre*) yo, hasta ese momento, no había visto que se pudiera imprimir en un plástico. En aquel momento también eso se hacía, lo hacía Ediciones ERA, lo imprimía Imprenta Madero, y yo me podía permitir el lujo. El caso es que a mí no me gusta desperdiciar el papel, este retrato de Duchamp salió del recorte que hubo aquí, y me encanta. Una de las cosas más hermosas que yo he hecho en un diseño ha sido esta cabecita de Duchamp.

NG: ¿Cómo se recuerda en el proceso? Porque en las cartas sólo hay una carta escrita por usted.

VR: Las cartas se iban perdiendo y se iban quedando; además eran cartas muy detalladas, sobre todo lo que convenía reproducir. Por ejemplo, el propio Octavio nos puso en contacto con Monique Fong, una experta en Duchamp que vivía en Nueva York, a la que yo vi varias veces para que hiciera la nota biográfica y yo le iba diciéndole las fotos que pensaba que se debían incluir, proponía otras cosas. Esta es la *Caja-maleta* del 41 de Duchamp, aquí se veía cómo salían las cosas y que fue, no sé si llamarla la inspiración o el modelo para hacer esto. Luego hubo que estar hablando con museos para pedir los permisos, que tampoco era fácil pero yo lo resolví poniendo atrás de cada reproducción todo. Ellos decían: "hay que poner este informe". Esta porque está sacada de un libro; pero esta venía directamente del museo de Filadelfia.

NG: ¿Los *Ready-mades* también fueron bajo selección suya o Paz intervino también?

VR: Sí, eran compartidos.

NG: Porque paradójicamente son nueve solteros en el *Gran Vidrio* y nueve *Ready-mades*.

VR: Sí, hay muchas versiones. Curiosamente yo estuve dos veces en Filadelfia para ver las obras de Duchamp. La primera vez, después de haber ido desde México para verlas, me encontré con que estaba en recomposición toda el área y estaba cerrado; entonces dos años después me animé y fui a verla.

NG: ¿Y qué materiales se usaron?

VR: Es una tela, pero es una tela normal de encuadernación que se usaba en ese momento. No pensé que esto durara tantos años, a lo mejor se pudo haber hecho algo más sólido. Y esto también eran las cosas escogidas, propuestas por mí y aceptadas por Octavio.

NG: Alguna vez me mencionó que la Lámina Tres estaba impresa en claracil, ¿cómo fue la impresión?

VR: Como se imprime en papel, pues se hace en *offset* como se imprime sobre papel; pero como yo trabajaba en la Imprenta Madero también, yo tenía allí cierta facilidad para hacer las cosas que se me ocurrían, que fueron otras muchas aparte de esta, y sí se puede imprimir como se imprime en papel pero en el plástico, yo no sabía que entonces se podía imprimir, pero probamos y sí se pudo.

NG: Porque además es de las mejores reproducciones del *Gran Vidrio*.

VR: Bueno, porque por lo menos se puede ver por los dos lados.

NG: El libro está dividido en seis secciones y el libro tiene un diseño ajedrezado; las piezas de ese "ajedrez" son seis. ¿Se concibió este libro usando como inspiración el juego?

VR: Bueno no, se concibió porque como Duchamp dejó su trabajo de pintura, de armador, no sé cómo llamarlo, para dedicarse a jugar al ajedrez, pensé que era un buen homenaje hacer, además, un tablero falso pues no corresponde exactamente a las casillas del ajedrez, pero yo pienso que Duchamp estaría contento de ver un ajedrez agredido, mistificado, cambiado.

NG: ¿Qué tanto está esta idea del libro como juego?

VR: Yo no sé si Duchamp era juguetero, pero yo creo que era un juguetero muy serio. Yo sí quise acercarme a él pero de una manera más divertida. Hacer algo que fuera atractivo. Las ideas de Duchamp son, para mí, bastante difíciles, bastante complejas. Yo quería hacer algo que acercara al lector o al que tuviera ese objeto a la mano, a la obra de Duchamp y que él mismo pudiera indagar más sobre la personalidad de Duchamp.

NG: ¿Qué tanto tiene de trabajo artesanal este diseño, y que tanto de edición industrial?

VR: Digamos que el proyecto podría ser artesanal pero es producción industrial. Se hicieron 3000 ejemplares si no recuerdo mal. Era un libro de librería y había toda una parte de montaje: de los sobres, los cortes, sí había una parte artesanal pero una artesanía hecha industrialmente. El libro tenía que circular y circuló hasta la fecha. Y más o menos se sostiene.

N.G: ¿Por qué esas tres láminas?

VR: Habría que recordar cuál es el origen de esto y de ese intercambio que yo tenía con Octavio, o cuando él me decía "tú haces lo que quieras", sabiendo que podía confiar. Así se fue haciendo todo eso. Edición, diseño, intención, y sobre todo acercar a un posible lector, de acercar a las ideas de Duchamp.

NG: Si se tomara esta edición como un juego de estrategia, ¿cuál sería la jugada que propondría para una lectura ideal?

VR: No, la jugada sería esa: suponer que un lector puede estar interesado en ese pensamiento tan rico, tan complejo, tan original, tan innovador. Y es un pensamiento además que abre y cierra muchas cosas. Hay que leer a Octavio y hay que leer a Duchamp. La intención era abrir esas puertas, esas ventanas para la obra de Duchamp.

NG: Entonces sí era la idea de hacer un homenaje.

VR: Yo creo que a Duchamp no le gustaban los homenajes. Espero no haber logrado algo parecido. No sé si llegó a verlo, él murió creo que en ese mismo año.

NG: De hecho el 2 de Octubre.

VR: El 2 de Octubre de 68. Yo nada más tengo una carta de él donde dice: "Autorizo las reproducciones, etc.", pero no hubo una relación directa con él.

NG: En cuanto a la clasificación de este libro, ¿qué piensa de lo que se ha dicho: que es un libro en Artes Visuales o un libro de artista? ¿Qué podría contestar?

VR: Si yo me considerara un artista diría que es un libro de artista hecho por un artista, lo cual me parecería el elogio mayor que me podrían hacer, pero el resultado está aquí a la vista y es que jóvenes como tú, 45 años después, mucho antes de que nacieras, ¿no?

NG: Sí.

VR: El libro allí existía y en 45 años sigue creando interés. Seguramente que está cumpliendo su objetivo.

NG: Justamente, ya que entró a esta pregunta, ¿cómo la percibe a 45 años de su factura?

VR: La veo con mucha sorpresa porque creo que a pesar de cómo ha ido creciendo la tecnología editorial, no sé si en esos momentos era accesible como se pudo haber hecho entonces, porque sí, en efecto, había una parte artesanal. Ahora todo está mecanizado, que es muy bueno porque facilita las cosas, pero en ese momento sí había que estarlo haciendo con mucho más cariño, posiblemente. No existían las computadoras, obviamente, o sea, todo había que hacerlo un poco a mano, y eso le da un carácter que yo creo que en estos momentos sería muy difícil de idear y de proponer, teniendo en cuenta que era un libro para librerías, de 3000 ejemplares, no es un libro de artista de 100, 150. Me gusta verlo y me gusta ver que estás ocupándote de él.

NG: Algo más que quiera agregar sobre la relación texto imagen.

VR: Está dentro de lo que yo he querido hacer a lo largo de mi vida —que es ya bastante larga— y siento que aquí logré algo que yo estaba proponiendo. Naturalmente que tenía —no quiero decir que un colaborador, tampoco un compañero— una figura muy importante que estaba apoyando esto, que era el propio Octavio Paz.

NG: En mi perspectiva, sí es un libro pionero, una obra testigo, como llegó a decir Bourdieu, que se adelanta a una propuesta de liberación artística. La muestra está en el libro que acaba de hacer con María Baranda que ya es un Libro de Artista en forma.

VR: Yo he trabajado en los dos campos: campo editorial, libro de arte, y también en el campo privado, el libro de artista, que es muy limitado.

NG: ¿Tiene algo más que agregar?

VR: Yo creo que hemos hablado suficiente. Lamento no tener más memoria para poderte contar más cosas. Para mí fue un libro importante. Poder hacerlo, por Octavio y por el propio Duchamp.

NG: Claro. Muchas gracias. En *Puntos Suspensivos* comenta que es muy importante hacerle un espacio a la cultura y creo que esta obra sí fue fundamental para generar una idea diferente en un tiempo en el que también todo estaba...

VR: Siempre está todo por hacerse. No hay que perder la esperanza. Todo se puede hacer.

Bibliografía

Libros:

- Bonk, Ecke (ed.). *Marcel Duchamp. The Portable Museum. The Making of the Boîte-en-valise de ou par Marcel Duchamp ou Rose Selavy*. Trad. David Britt. Londres: Thames and Hudson, 1989.
- Hellion, Martha (coord.). *Libros de Artista*. México: Turner, 2003.
- Paz, Octavio. *Octavio Paz / Marcel Duchamp*. México: Era, 1968.
- . "Inédito". *Materia y sentido: el arte mexicano en la mirada de Octavio Paz*. Ed. Landucci. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009
- Rojo, Vicente. *Puntos suspensivos : escenas de un autorretrato*. México: Era, Colegio Nacional, 2010.

Internet:

- <http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?se=vida&te=detallemiembro&mi=140>
(fecha de consulta: 20.04.2014)
- <http://cvc.cervantes.es/artes/rojo/paz.htm> (fecha de consulta: 20.04.2014)

Création

Poemas

Carlos Henderson
carlos.henderson@laposte.net

Arte poética

In memoriam Boris Pasternak

1

vida, pequeña hermana vida, escucha
quiero el instante inmenso

el encuentro
con el otro otro

el otro dentro de mí, el otro fuera de mí
la unidad salvaje del hombre y de cielo y tierra

pequeña hermana vida que das vida
sí, somos trágicos pequeña hermana

sí, estamos atados
a zozobrados cordajes

261

2

pequeña hermana que das vida
que hace conozcamos el júbilo
el dolor

el júbilo, el dolor
son reales fuegos

3

la escritura hace conocer
auténtico
fuego

y ese fuego es todo
cuando aparece
el otro otro

por suerte dentro, fuera
del mundo
hambrío.

El don del errar

A Jacques Darras

Alabado seas tú, Nadie.
Por amor a ti queremos
florecer.

Paul Celan

1

hace falta cavar aún, me digo, en la corteza viva del corazón del
[silencio]

2

quiero volver a tocar las arenas de colores cambiantes de las dunas
y volver a decir estamos vivos, estamos vivos
para que aparezca nuevamente la bestia feliz
porque simplemente el hombre del subsuelo ha escogido la vida

3

¿tengo que aprender a vivir con el exceso, con el exceso negro?
solo sé tú mismo, nadie, me digo
nadie
nada
nadie, nada, pero buscando, todavía buscando.

Numéro 4, création

Microficciones

Rosalba Campra

Citation recommandée : Campra, Rosalba. "Microficciones". *Les Ateliers du SAL* 4 (2014): 263-267.

La Pinacoteca del Embajador¹

A Florencia Almirón, por ciertos nombres

En realidad, se trata más bien de la pinacoteca de la esposa del embajador: una colección personal de pintura del siglo XX. Ella misma ha elegido cada cuadro, y se siente orgullosa de su elección: Soldi, Deira, Alonso, Berni, De la Vega, Noé... Aparte de su gusto personal, se trata de representar un país.

Todas las mañanas, la esposa del embajador va y da las órdenes para el funcionamiento de la residencia durante ese día. Como cada mañana, encuentra los cuadros ligeramente torcidos.

Tendrían que estar más atentas al pasar el plumero, se dice, pensando en las mucamas, y con un toquecito los endereza.

A la mañana siguiente, los cuadros están torcidos otra vez.

Ah, no, dice, esta vez en voz alta, y vuelve a enderezarlos.

No tarda en llegar el momento en que, exasperada, convoca a la servidumbre y pide explicaciones.

Después de una larga pausa una de las criadas da vuelta la cabeza, mira a las demás una por una, y se decide a hablar.

Estupefacta, la embajadora se entera de que en ese país, si los cuadros están derechos, es fácil para el demonio elegir un lugar e instalarse sobre el marco. Un borde estable adosado a una pared, eso es lo que le hace falta. Si están torcidos, en cambio, se resbala, y no tiene más remedio que buscarse otra casa.

Entonces es por eso que no hay aquí nada en ángulo recto, comprueba la embajadora paseando sus ojos con una curiosidad diferente por las volutas de los sillones, las cajas de tapas redondeadas, las patas curvas de la mesa.

Una sonrisa de suficiencia acompaña sus órdenes: nadie debe permitirse modificar la colocación de los cuadros.

Naturalmente, es obedecida.

Una noche en que un insomnio especialmente tenaz no le da tregua, decide ir a buscar el libro que ha olvidado en el salón. No le hace falta encender la luz. Noche de luna llena en Java. La novela que está leyendo trata precisamente de eso, una historia de amor en noches de luna llena y selvas fragantes, que transcurre en tiempos del dominio holandés, pero que es solamente eso, una historia de amor con escasa información sobre este mundo en el que ahora le toca desempeñarse y que, de todos modos, a ella

1 || Estos textos forman parte de la serie "Visitas guiadas" de un volumen en preparación, que fue tomando forma durante una estadía como escritor residente en la Fundación Civitella Ranieri, a la que va mi agradecimiento.

no le interesa mayormente. A ella como destino le habría gustado París.

Cuando entra en el salón, la sombra oscura agazapada sobre la línea perfectamente horizontal de un cuadro de Seguí sabe que por fin ha llegado quien estaba esperando.

Sugong, o de la patria

A Victoria Cass, por los mundos lejanos y compartidos

Una de las mayores atracciones de la provincia de Xinjiang es la mezquita de Sugong, y sobre todo su minarete. La existencia de la mezquita se debe a que los pobladores de la provincia de Xinjiang, de etnia uygur, son musulmanes.

Los uygures son muy distintos de los han, la etnia mayoritaria en China, como ustedes saben. Hasta tienen su propia escritura; por eso todos los carteles están escritos doblemente, en caracteres chinos y uygures.

Lo pueden comprobar si miran las entradas para la visita al museo etnográfico y arqueológico de Urumqi, la capital. Como ven, hay una doble escritura. Para información de los turistas, también está la traducción al inglés: "Región Autónoma Uygur de Xinjiang", eso es lo que dicen, en chino y en uygur.

"Autónomo" significa que se gobiernan ellos mismos. Las autoridades políticas locales, por lo tanto, son de etnia uygur.

Es sólo al fin de evitar los inconvenientes que una autonomía mal organizada puede provocar que el gobierno central nombra funcionarios de etnia han para que supervisen y eventualmente confirmen las decisiones de las autoridades locales –o no–.

Como decía, el minarete de esta mezquita es muy famoso. En primer lugar, por los diseños geométricos particularmente refinados y complejos que entrelazan los ladrillos del revestimiento, pero además por lo que representa. Fue construido en 1779 por el hijo de Emin Kojha, en memoria de su padre y en alabanza del emperador Qianlong, ya que el emperador, en agradecimiento por la ayuda prestada al gobierno central para someter a los uygures, confirió a Emin Kojha honores y privilegios especiales. Porque Emin Kojha, sí, era uygur. Un caso este también, cómo decir, de doble escritura.

Centrale Montemartini, via Ostiense 106

A José Luis Mignini, explorador en Roma

Yo doy mi palabra de que es así, y los residentes de los barrios del Sur pueden certificarlo.

Cuando, a causa de los trabajos de reestructuración del museo de estatuaría clásica, la Dirección del Sector Arqueológico eligió como sede provisoria el edificio de la antigua Central Eléctrica Montemartini, ya fuera de uso y sin destino cierto, y organizó con el material trasladado la exposición "Las Máquinas y los Dioses", nadie podía imaginar un éxito semejante. Fue como si, a través de la cercanía insólita entre las estatuas y las maquinarias gigantescas, el público hubiera percibido algo hasta entonces invisible, y no pudiera dejar de regresar una y otra vez y de hacer correr la voz.

Hubo que prolongar la exposición. Y al final, declararla permanente. Al museo reestructurado fueron a parar otras piezas arqueológicas. Los Dioses se quedan acá, anunció la Dirección.

Todos tardamos un poco en darnos cuenta de lo que eso quería decir: eran los Dioses los que habían decidido quedarse. Le habían tomado gusto a este espacio, habían encontrado de acuerdo con su jerarquía y tamaño los pisos suntuosos de mosaico veneciano, los cielos rasos distantes, las enormes calderas de bronce tan minuciosamente labradas y en silencio.

"En silencio" es una forma de decir. De noche, cuando despiertan, se oyen en el barrio voces de jarana, y se percibe un resplandor tras las ventanas cerradas, y de vez en cuando el humo corona las chimeneas.

Personalmente sospecho que algunas veces se atreven a salir, que se aventuran por las calles que ahora nadie recorre y regresan al alba, porque cuando se abren las salas al público, algunas estatuas tienen un aire ligeramente confuso a pesar del mármol, como Calíope, que yo no recordaba tan desmelenada.

De todos modos, los Dioses son así. La Central Eléctrica Montemartini vale la visita.